

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

imaginaires

PAYSAGES

DANS LES LITTÉRATURES

DE LANGUE ANGLAISE

**Publications du Centre de Recherche
sur l'Imaginaire, l'Identité et l'Interprétation
dans les littératures de langue anglaise**

imaginaires

Directeur de la publication :

Daniel THOMIÈRES

Directrice adjointe :

Christine CHOLLIER

Comité de rédaction :

Françoise CANON-ROGER

Catherine CHAUCHE

Christine CHOLLIER

Simone DORANGEON

Françoise DUFOUR

Gérard DUFOUR

Daniel THOMIÈRES

Comité de lecture :

Sabine COELSCH-FOISNER (Salzbourg)

C. Jon DELOGU (Toulouse)

Paule LEVY (Versailles/Saint-Quentin)

Sophie MANTRANT (Strasbourg II)

Pascale NEHME (Tours)

Mark NIEMEYER (Paris IV)

Roman REISINGER (Salzbourg)

Nicole TERRIEN (Marne-la-Vallée)

Comité consultatif :

Edwin T. ARNOLD (Boone, NC)

Roger CLARK (Canterbury)

Simone DORANGEON (Reims)

Claude FIEROBE (Reims)

Holger KLEIN (Salzbourg)

Jean PAUCHARD (Reims)

Jean RAIMOND (Reims)

Philippe ROMANSKI (Rouen)

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, l'Identité et l'Interprétation 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

Katharine WILSON

From Arcadia to America : Thomas Lodge's Literary Landscapes 7

Gilles SAMBRAS

L'étreinte du paysage et le paysage spéculaire :
rêveries fusionnelles dans les poèmes d'Andrew Marvell 21

Sabine COELSCH-FOISNER

Ganymede's Flight and the Romantic Aesthetic of Cloud-and
Skyscapes : a Semiotic Reading 35

Françoise DUFOUR

Les Alpes vues par Mary Shelley
et les peintres de son temps 55

Françoise DUPEYRON-LAFAY

Le paysage dans quelques œuvres de J.S. Le Fanu 67

Pascal AQUIEN

La première page de *The Picture of Dorian Gray*
(Landscape, Inscape, Escape) 79

Catherine DELMAS

Paysages d'Orient dans les romans malais de Joseph Conrad 93

Pascale GUIBERT

Paysage et symétrie : l'ouverture de mondes clos dans
quelques poèmes de Brendan Kennelly 107

Véronique ALEXANDRE

Tim Robinson and the Aran Landscape : Views of the Mind 121

Laurence CHAMLOU

Paysages de l'entre-deux ou la langue de l'exil 135

Daniel THOMIÈRES

Huck Finn et le Mississipi de la mélancolie 147

Catherine CHAUCHE

Paysages existentiels dans les *Maximus Poems*

de Charles Olson 155

Christine CHOLLIER

Les paysages baroques de *Blood Meridian* ou le lecteur

en quête d'un paysage impossible 171

Catherine HOFFMAN

Murmurs in an English Garden : Scénographie pour une

exploration de l'imagination 183

FROM ARCADIA TO AMERICA :

THOMAS LODGE'S LITERARY LANDSCAPES

Thomas Lodge is no longer deemed to be a key player in the history of English Renaissance literature; his name is unlikely to be found on university English courses and the only complete edition of his works appeared in 1883⁽¹⁾. Yet to his champions he remains the archetypal Elizabethan, as the titles of their studies indicate; to Eliane Cuvelier he functions as *témoin de son temps*, while C. J. Sisson relegates Lodge's peers to the status of 'other Elizabethans'⁽²⁾. Lodge's appeal undoubtedly lies partly in the exceptionally full biographical record which can be constructed for him, which indeed highlights many features of the Elizabethan cultural landscape ; he was a disinherited younger son whose troubled relationship with his family admits him to the ranks of 'Elizabethan prodigals' identified by Richard Helgerson⁽³⁾. In order to regain his inheritance, he displayed a litigiousness worthy of present day America. And when he wasn't contesting lawsuits he was engaged in the equally typically Elizabethan activity of exploration ; in 1587 he sailed to the Canaries with Captain Clarke, and in 1591 to the New World with Sir Thomas Cavendish. The voyage was a disaster, plagued by famine and bad weather conditions, and Cavendish himself died on the trip. Small wonder that in 1597 Lodge changed direction again, devoting himself to the study of medicine.

Yet Lodge's literary life was equally varied, and deserves at least as much consideration ; he dabbled in almost every available genre, including prose fiction, satire, morality plays, erotic poetry and in his later life medical treatises and translations of Seneca. This diversity was recognised, if not always applauded, by at least some of his contemporaries. In the anonymous student play *The Second Part of the Return from Parnassus* the aspiring writer Iudicio constructs his own review of contemporary authors, which includes 'Lodge, for his oare in euery paper boate,/He that turnes ouer *Galen* euery day,/To sit and simper *Euphues* legacy'⁽⁴⁾. Iudicio's slighting reference is to Lodge's pastoral prose fiction *Rosalynde. Euphues golden legacie*, published in 1590, and now normally read only as the source of Shakespeare's *As You Like It*. And although he distorts the chronology of Lodge's life, making his fictional and medical careers contemporaneous, Iudicio's commentary is apt. *Rosalynde* was the first of the two 'paper boats' which Lodge associates with his actual voyages ; in this case he claims to have written it after or during the expedition with Clarke, excusing the result as 'rough, as hatcht in the stormes of the Ocean, and feathered in the surges of many perillous seas'⁽⁵⁾.

Yet *Rosalynde* ends in pastoral harmony, perhaps reflecting Lodge's comparative optimism about the new landscapes which he was encountering ; by the end of the text court and country values are harmoniously reconciled. But his last fiction, the violently anti-pastoral *A Margarite of America*, was composed against the more dangerously exotic backdrop of the Cavendish voyage, during which he claims to have found the source for the text 'in the librarie of the Jesuits in Sanctum'⁽⁶⁾. As Lodge explains to his dedicatee Lady Russell :

Touching the place where I wrote this, it was in those straits christened by Magelan ; in which place to the southward many wondrous Isles, many strange fishes, many monstrous Patagones withdrew my senses ; briefly many bitter and extreme frosts at midsummer continually clothe and clad the discomfortable mountaines... (pp. 40-1).

In the dedication to the gentlemen readers Lodge is more frank :

The place where I began my worke, was a ship, where many souldiers of good reckning finding disturbed stomackes ; it can not but stand with your discretions to pardon an undiscreeete and unstaid penne, for hands may vary where stomacks miscary. The time I wrote in, was when I had rather will to get my dinner, then to win my fame. The order I wrote in, was past order, where I rather observed mens hands lest they should strike me, then curious reason of men to condemne mee. In a worde, I wrote under hope rather the fish should eate both me writing, and my paper written, then fame should know me, hope should acquaint her with me, or any but miserie should heare mine ending (pp. 42-3).

Such an account of textual genesis reveals the unglamorous reality behind the colonial enterprise, as the author battles against seasickness and hunger as much as potentially treacherous comrades. And, as Josephine Roberts has persuasively argued, the narrative itself reflects a 'dystopian vision' of the New World, in which pastoral innocence is invaded by corruption, leading to widespread destruction and slaughter⁽⁷⁾. Lodge thus seems ripe for reappraisal by New Historicist critics ; his fictional landscapes can be interpreted as a record of disenchantment with the corrupt powers of colonialism which he had witnessed at first hand with Cavendish, whose memory, as Lodge bitterly notes, 'if I repent not, I lament not' (p. 42).

Yet *Rosalynde* and *A Margarite* can also be interpreted as evidence of their author's unrepentant colonialism, albeit of a literary variety; Lodge's celebrated diversity is manifested in his ability to combine different and often opposed elements within a single genre. Both *Rosalynde* and *A Margarite* invoke a multiplicity of ancient and modern authors, and testify to Lodge's attempt to colonise as many of the features of the Elizabethan literary landscape as possible, and in so doing, define his own authorial status within it. In particular, the dominant model for printed prose fiction in the late sixteenth century was provided by John Lyly's much imitated tale, *Euphues. The Anatomy of Wyt* (1578), which Lodge invokes in the sub-title to *Rosalynde* in order to establish himself as heir to Lyly's literary inheritance. But he equally allied himself to an opposed and more aristocratic strain of fiction making. Lyly's florid prose style was condemned by Sir Philip Sidney, whose pastoral prose fiction the *Arcadia*, was composed in the late 1570s and early 1580s, and later heavily revised. As F. L. Beaty has demonstrated, Lodge almost certainly had access to a manuscript of the 'old' or first version of the *Arcadia* in 1584, when he composed his first pastoral romance *The Delectable Historie of Forbonius and Prisceria*⁽⁸⁾. *Rosalynde* forms part of Lodge's attempt to establish himself as a pastoralist after Sidney's death in 1586, to colonise Sidney's less accessible but more aristocratic landscape of *Arcadia*, and to produce a shorter and more easily digestible text for the book-buying public, garnished with Lyly's fashionable prose. By 1596 the appearance of Spenser's *The Faerie Queene* had offered Lodge a new form of 'high culture' pastoral romance, which he imitates in his description of the confrontation of good and evil in *A Margarite*⁽⁹⁾.

Lodge thus forces his readers to reconsider the way they think about landscape and its social and literary connotations. Not only do his fictional landscapes offer a commentary on the political circumstances in which they were composed, but they also testify to their author's attempt to upgrade his own literary status, and to export 'high' pastoral culture to a readership from varying ranks of society. But Lodge is not merely an advocate of social climbing. His syncretic imitations, of his own texts as well as those of his contemporaries, serve as a critique of contemporary fictional modes and chart a disenchantment with romance which runs parallel to the author's apparent loss of faith in the New World. *Rosalynde* and *A Margarite* are a collage of different fictional *topoi*, literally 'places', which readers are invited to identify. But even in the therapeutic pastoral landscape of *Rosalynde* Lodge hints that the complex mental and emotional landscapes of his personae are only just contained by the literary landmarks surrounding them. By the time he wrote *A Margarite*, the pastoral conventions must have seemed inappropriate for the depiction of

the destructive human passions which not only destroy most of the protagonists, but romance itself.

I

It is easy to see the appeal for Lodge of his source for *Rosalynde*, the medieval verse romance *Gamelyn*, dealing as it does with the trials and eventual triumph of a younger son. Under Lodge's treatment of the tale the youngest son of Sir John of Bordeaux, Rosader, is favoured above his brothers in his father's will, and thus earns the jealousy of his abusive eldest brother, Saladyne. Subsequently he flees to the forest of Arden with his father's loyal servant, Adam Spencer. Meanwhile Lodge gives us a parallel tale of dysfunctional family relationships ; the evil duke Torismond has usurped the kingdom of the good duke Gerismond, who has also taken refuge in the forest. Furthermore, Torismond banishes Gerismond's daughter Rosalynde, who, accompanied by her friend and Torismond's daughter Alinda, also retreats to Arden, the two women being disguised as the page Ganymede and the maid Aliena respectively. During their sojourn in the forest they meet the shepherdess Phoebe, who falls in love with the supposed boy Ganymede, much to the discomfort of her would-be lover Montanus. But in the regenerative atmosphere of the forest all emotional and familial entanglements are finally reconciled. Saladyne and Rosader are reunited when the former arrives repentant in the forest and Rosader saves him from a hungry lion. Ganymede and Rosader engage in mock wooing, while Saladyne and Aliena fall in love. Finally Ganymede and Aliena reveals their true selves to the assembled company. An unexpected threat asserts itself in the shape of Torismond's avenging army, but this is defeated and its leader killed. The text ends with the marriages of Rosalynde and Rosader and Saladyne and Alinda, while Phoebe, enlightened as to the sex of her beloved, reluctantly agrees to accept the suit of the faithful Montanus. Lodge adds a coda in the shape of a series of appropriately moralistic judgements from his supposed surrogate author Euphues : 'Heere Gentlemen may you see. . .that concord is the sweetest conclusion, and amitie betwixt brothers more forceable than fortune' (p. 256).

Lodge invokes Lyly as a benevolent literary dictator, a grand old man whose authority extends beyond the grave. Read in the light of Lyly's work, the tale of two female friends who help to bring about 'amitie' and 'concord' seems designed to rewrite *Euphues*, and to demonstrate the successful combination of love and friendship. But although Lodge's protagonists are as courtly and urban as those of Lyly's fiction, he places them in an environment which is littered with pastoral cliché. When Ganymede and Aliena encounter the shepherds Montanus and Coridon :

The ground where they sat was diapred with Floras riches, as if she ment to wrap Tellus in the glorie of her vestments : round about in the forme of an Amphitheater were most curiously planted Pine trees, interseamed with Limons and Citrons, which with the thicknesse of their boughes so shadowed the place, that Phoebus could not prie into the secret of that Arbour ; so united were the tops with so thicke a closure, that Venus might there in her jollitie have dallied unseene with her deerest paramour. Fast by (to make the place more gorgeous) was there a Fount so Christalline and cleere, that it seemed Diana with her Driades and Hemadriades had that spring, as the secrete of all their bathings (p. 183).

For any readers, Lodge's landscape would have evoked a long standing literary tradition ; for those familiar with Sidney's *Arcadia*, or at least aware of its existence, Lodge had produced a printed prose pastoral, complete with verse eclogues, to satisfy their appetites⁽¹⁰⁾. And the popularity of 'Euphues in Arcadia' is attested to both by its frequent reprints, and by its most famous adaptation. But in contradistinction to *As You Like It*, Lodge's personae are notable for their failure to comment on their surroundings. Shakespeare's play is a consciously nostalgic review of literary modes, and the urban characters are alive to the difference in their environment when they are transplanted to the forest of Arden. Shakespeare's Duke Senior may find 'books in the running brooks, sermons in stones', but Lodge's personae are at ease with their literary landscape, and feel no need to comment on the regenerative properties of the forest⁽¹¹⁾.

Arden is not simply Arcadia ; Lodge's landscape hovers between the fictional and the actual, the quintessential pastoral and the 'real-life' Ardennes. It also encompasses biblical referents - Arden is a reflection of Eden. When Rosader saves the repentant Saladyne from the lion, his actions invoke both the story of Cain and Abel and that of the prodigal son, only in this text it is the elder brother who must beg forgiveness⁽¹²⁾. In Lodge's new Eden, ancient wrongs can be set right, social as well as biblical ; the narrative ends with the customary restoration to power of the virtuous nobles, but also an equivalent elevation of the lower social hierarchies. Gerismond

created Rosader heire apparant to the kingdom : he restored Saladyne to all his fathers lande, and gave him the Dukedome of Nameurs... and that Fortune might everie way seeme frolicke, he made Montanus Lord over all the

*Forrest of Arden : Adam Spencer Captaine of the Kings
Gard, and Coridon Master of Alindas Flocks* (p. 256).

Rosalynde certainly has a strong element of wish-fulfilment. In addition to invoking the benevolent authorial hand of Euphues, Lodge, like Sidney, introduces a probable author surrogate into the narrative itself, in the shape of Montanus the love-lorn shepherd and pastoral poet. But whereas Sidney's Philisides languished alone 'with so deep a melancholy that his senses carried to his mind no delight from any of their objects', Lodge's Montanus gets the job and the girl⁽¹³⁾. Yet even in this optimistic narrative Lodge represents the regenerative power of the forest as constantly under attack, whether from physical or emotional forces. And while Arden withstands the assaults of rebellious foresters and the avenging army of Torismond, Lodge provides hints that mental and emotional dilemmas are less easy to resolve. *Rosalynde* is notable for the prominence which Lodge awards to the mental landscapes of his protagonists; their lengthy thought processes are given sub-headings which are almost stage directions: 'Saladynes Complaint', 'Rosalynde Passionate Alone'. And while the matters under consideration are often resolved in a matter of lines, Lodge continues to provide hints that such conclusions are the result of convention rather than conviction. Consider the case of the shepherdess Phoebe, languishing for love of Ganymede. In Shakespeare's version of the narrative she functions as comic relief. But Lodge is more sympathetic to the experience of love, which 'made the poore Shepheardesse so perplexed, as feeling a pleasure tempred with intolerable paines, and yet a disquiet mixed with a content, she rather wished to die, than to live in this amorous anguish' (p. 238). Even *Rosalynde*, having revealed her true identity, can only suggest to Phoebe that she 'suppresse the force of her loves' (p. 253) and take part in the happy ending by accepting Montanus. For all its self-conscious emphasis on unity and upward mobility, *Rosalynde* presents a literary landscape which can only just contain the 'amorous anguish' within it.

II

If *Rosalynde* hints at the potentially unruly forces of human emotion, *A Margarite of America* is a testimony to their violent and destructive powers. Informed by his New World experiences, Lodge revisits the *topoi* of his earlier fiction but with a highly ironic viewpoint, which he invites his readers to share. Thus he promises his dedicatee Lady Russell, 'an Italian copie of humanitie and curtesie' (p. 41), a seemingly appropriate compliment to the wife of Sir Thomas Hoby, translator of Castiglione's *Il Cortegiano* (1561). But the text which follows is the chronicle of the manipulation and corruption of courtesy and humanity by the Machiavellian

Arsadachus. Lodge begins by presenting his readers with a more civilised romance community in which art and nature are united in Neo-Platonic harmony, reminiscent of Sidney's description of Kalanders residence in the 'new' *Arcadia*⁽¹⁴⁾. The fortress of Arsinous, for example, is

scituate by a gracious and floting river, invironed with curious planted trees to minister shade, and sweete smelling floures, to recreate the sences ; besides the curious knots, the daintie gardin plots, the rich tapestrie, the royall attendance. . . at the entrance of his chamber. . . a prospect into a delicious garden in which al sorts of birds inclosed in a Cage of christall all recorded their harmonies, whilst the gentle fall of a bubbling fountaine seemed to yeeld a sweet and murmuring consent to their musicke... (pp. 50-1).

To this world belongs the eponymous Margarita, whose name evokes a complex romance heritage⁽¹⁵⁾. She is both the spotless pearl of the medieval poem and a *marguerite*, a daisy, who like the flower rises to greet the dawn :

For no sooner gan bright day to chase away black darknesse, and stooping starres doe homage to the rising sunne, but Margarita arose, apparelling herselfe freshly like Maie, in a gowne of greene sendall, embrodered with all kind of floures in their native colours... (p. 102).

Margarita is in perfect harmony with her romance surroundings, and is therefore incapable of deception. By contrast her supposed lover Arsadachus is a distinctively contemporary villain ; one of his henchman is described as having 'Machevils prince in his bosom' (p. 73), while his master is an arch dissembler : 'his crueltie he shadowed with a kind of courtly severitie, his lust under the title of love ; his treasons under the pretext of true meaning ; so like the faire lillie he cloaked his stincking scent under his white leafe' (p. 71). And the narrative is the consequence of the interaction between Elizabethan villainy and romance innocence, leading to the eventual destruction of both, and the redesign of the generic landscape.

The start of the story recalls the end of *Rosalynde*. Lodge no sooner invites his readers to be soothed by the reassuring landmarks of romance than he introduces conflict :

The blushing morning gan no sooner appeare from the desired bed of her old paramor, and remembring hir of hir

Cephalus, watered the bosome of sweete floures with the christal of hir teares : but both the armies (awaked by the harmonie of the birds, that recorded their melody in every bush) began to arme them in their tents, and speedily visit their trenches... (p. 43).

Lodge resolves the situation with characteristic rapidity : the warring emperors of Mosco and Cusco are persuaded to resolve their differences by the counsel of the elderly Arsinous, who suggests the union of Protomachus of Mosco's daughter Margarita and Arsadachus, son of Artosogon of Cusco⁽¹⁶⁾. A second couple is formed by Margarita's friend Philenia and her suitor Minecius. But unlike the protagonists of *Rosalynde*, Arsadachus proves unable to 'suppress his passions' and turn his affections towards their predetermined object. Consumed by lust for Philenia, who rejects his suit, he shatters the courtly harmony by murdering Minecius and Philenia on their wedding night, having previously ambushed them in a wood. Lodge stresses the inability of the virtuous protagonists to interpret their surroundings as potentially harmful ; the lovers enter the wood 'without either suspect of treason or other trouble' (p. 84).

The murder of Minecius and Philenia is the first of the escalating acts of violence which litter the text. Arsadachus succeeds in having his henchman executed for the murder ; Arsinous, Philenia's father, is the only one to doubt Arsadachus' innocence, and persuades his daughter's page to testify to Arsadachus' culpability. But the latter's plausibility is such that he is able to discredit Arsinous and have him exiled, while Philenia's innocent page is condemned to having his eyes put out and his tongue cut out, since they are supposedly guilty 'the one of pretended seeing, the other of lewd uttering' (p. 113). Throughout the text Lodge stresses that Arsadachus' success is owing to his ability to impersonate a hero of contemporary fiction. He composes courtly poetry, and in the elaborate tournament he triumphs on the third day like a traditional younger son. In the *questionne d'amore* session which follows the tournament, he speaks eloquently in favour of eyesight as the sense most susceptible to love in a speech peppered with euphuisms, another signal to Lodge's readers of the duplicity of the speaker. By 1596 the self-conscious manipulation of euphuisms has become a sign of artificiality rather than a guarantee of authority. Arsadachus' speech is seconded by the gullible Margarita, who with unwitting irony extols the eye's power to distinguish 'the true diamond from the counterfet glasse' (p. 140).

Lodge's continual ironic play upon the metaphors of blindness and sight invites his readers to distinguish between those who are able to question the conventions of romance and those who are entirely within

its confines. Thus in this text it is not the upwardly mobile shepherd but the master villain who acts as the author's surrogate, as Lodge demonstrates the inadequacies of romance, and of his own earlier work. Yet even while Arsadachus is the agent of his author's irony, he is also its victim. Arsadachus's father sends for him, and he accordingly sets out for Cusco, bearing with him a parting gift from Margarita of an emerald box given to her by Arsinoüs, who had 'charged her to keepe [it] untill such time as he she loved best should depart from her' (p. 153). Accordingly she gives it to Arsadachus, instructing him 'never to open the same boxe untill such time as he beganne in any sort to forget her'. Arrived at Cusco, Arsadachus becomes instantly enraptured by the duke of Moravia's daughter, the 'angelicall' Diana, thus confirming that lust, if not love, enters by the eyes: 'he grew so sodainely altdred, that as such as beheld the head of *Medus* were altdred from their shapes, so he that saw the heaven of these beauties, was ravished from his sences' (p. 156). But Arsadachus's enslavement to Diana's superficial attractions only confirms his moral blindness; although she is adorned with pearls she acts as a parody of the true pearl Margarita, and she and Arsadachus engage in a lustful relationship which is the antithesis of the sexually innocent courtships of *Rosalynde*. Pastoral has been hopelessly perverted, as Lodge demonstrates in his description of Arsadachus' idolatry:

he honoured her as a goddesse, causing his subjects to erect a shrine, and to sacrifice unto her: and such was his superstitious and besotted blindnes, that he thought it the only paradise of the world to be in her presence, no one was better rewarded then he that could best praise hir; sometimes would he (attiring him like a second Diana ready to chace) disguise himselfe like a shepheard, and sitting apart solitarily, where he might be in her presence, he would recount such passions as gave certaine signes in him of an excellent wit, but matched with exceeding wickednes... (p. 175).

The romance strategy of pastoral disguise which Lodge had employed in *Rosalynde* is here implied to be an effeminate diversion; the image of the master villain dressing up as the goddess Diana perhaps also provides an ironic commentary on the cult of Elizabeth from the recusant Lodge.

Yet the moral anarchy unleashed by Arsadachus is not destined to go unchecked, and Lodge gives his readers a foretaste of the conclusion in another incident which ironically rewrites *Rosalynde*. The deserted Margarita, accompanied by her maid Fawnia, resolves to seek out

Arsadachus. Like Alinda she adopts 'the disguise of a country maid' (p. 185) in order to do so, although her use of disguise implies her innocent adoption of romance strategies. Like Rosader and Saladyne in *Rosalynde* the two women encounter a ferocious lion. But this time the episode does not lead to conversion and reconciliation ; Margarita's maid Fawnia is torn to pieces 'in that she had tasted too much of fleshly love' (p. 186). Margarita is saved by her virginal innocence, and the lion proceeds to behave like the unicorn of folklore, laying his head in her lap⁽¹⁷⁾.

But Margarita's escape is only temporary ; although evil is expunged from the romance landscape it is at the expense of the good and of the generic conventions themselves. Although Arsadachus may have mastered romance, he fails to recognise that the world of Senecan tragedy has taken its place, with himself as protagonist. Having met up with Arsinous on the way, Margarita finally tracks Arsadachus down at Diana's palace, where the two are making elaborate preparations for their impending wedding. But in this text, marriages are no indication of the concord celebrated in *Rosalynde*. Just as Margarita and Arsinous are arriving, Arsadachus decides to open the box which Margarita has given him, 'merily jesting with *Diana*, and saying, that the *Empresse of Mosco* deserved so small a remembrance' (pp. 196-7). But he is unprepared for the consequences, in which Lodge combines motifs from the legend of Pandora's box, the *Hercules Furens* and *Hercules Oetaeus* of Seneca and the anonymous British tragedy of *Lochrine*⁽¹⁸⁾. The box is opened,

but (see the judgement of just heaven) a sodain flame issued thereout, which with a hideous odour so bestraught Arsadachus of his senses, that thrusting the tables from him, and overthrowing whatsoever incountred him, he brake out from his seate, cursing the heavens, renting his embalmed haire, tearing his royall vestures... (p. 197).

In the ensuing chaos, Arsadachus succeeds in massacring most of the company, including Diana, their son ('he took it by the legges, battering the braines thereof against the walles' (p. 198)), and eventually Margarita, who has been informed by Arsinous of the properties of the box : 'if *Arsadachus* were constant to her, it would increase his affection ; if false, it would procure madness' (p. 199). Eventually Arsadachus is charmed asleep by Arsinous, who discourses on his tyrannies. Only when the enchantment wears off does Arsadachus finally see clearly that 'life is a stage-play' (p. 205), and a Senecan one at that. Rightly identifying himself with Hercules, he realises the consequences of his new inward vision ('I see with mine inward eies the ghosts of these poore slaughtered soules calling for justice at my hands' (p. 207)), and kills himself with

the sword he had used to stab Margarita. Order is finally restored, with Arsinous appointed governor, and the murdered honoured with epitaphs.

Lodge's conversion of the regenerative romance landscape into the backdrop for bloody tragedy thus suggests both his disenchantment with the New World and with romance itself ; the world in which a Rosalynde could flourish is corrupted by forces which destroy a Margarita. And with the cataclysmic ending of *A Margarite*, its author abandoned fiction, turning instead to translating the consolations of Senecan philosophy. Lodge thus continued to sail 'paper boats', but his new-found-land was not America, but the ancient world.

Katharine WILSON
University of Newcastle upon Tyne

NOTES

- (1) See *The Complete Works of Thomas Lodge*, ed. Edmund Gosse, 4 vols (Glasgow, 1883).
- (2) See Eliane Cuvelier, *Thomas Lodge : Témoin de son temps* (c. 1558-1625) (Paris, 1984) ; Charles J. Sisson, *Thomas Lodge and Other Elizabethans* (Cambridge, 1933).
- (3) See Richard Helgerson, *The Elizabethan Prodigals* (Berkeley, 1976).
- (4) *The Second Part of the Return from Parnassus* in *The Three Parnassus Plays (1598-1601)*, ed. J. B. Leishman (London, 1949), I. ii. 243-5.
- (5) Thomas Lodge, *Rosalynde. Euphues Golden Legacie* (1590) in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, ed. Geoffrey Bullough (London and New York, 1958), Vol II, pp. 158-9. Page references to this edition are inserted parenthetically in the text.
- (6) *An Old-Spelling Critical Edition of Thomas Lodge's A Margarite of America (1596)*, ed. James Clyde Addison Jr. (Salzburg, 1980), p. 42. Page references are to this edition.
- (7) Josephine A. Roberts, 'Lodge's *A Margarite of America* : A Dystopian Vision of the New World', *Studies in Short Fiction* 17 (1980), pp. 407-14.
- (8) F. L. Beaty, 'Lodge's *Forbonius and Prisceria* and Sidney's *Arcadia*', *English Studies* 49 (1968), pp. 38-45.
- (9) For Lodge's debt to Spenser, Machiavelli and others, see Claudette Pollack, 'Lodge's *A Margarite of America* : An Elizabethan Medley', *Renaissance and Reformation* 12 (1976), pp. 1-11.
- (10) For the background to pastoral romance, see Sukanta Chaudhuri, *Renaissance Pastoral and its English Developments* (Oxford, 1989), pp. 304-14.
- (11) William Shakespeare, *As You Like It*, ed. Agnes Latham (London, 1975), II. i. 17.
- (12) For further detail on Lodge's use of the Bible, see Arthur F. Kinney, *Humanist Poetics : Thought, Rhetoric and Fiction in Sixteenth-Century England* (Amherst, 1986), pp. 380-1.
- (13) Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, ed. Jean Robertson (Oxford, 1973), p. 71.
- (14) Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. Maurice Evans (Harmondsworth, 1977), p. 73.
- (15) See Anne Falke, 'The "Marguerite" and the "Margarita" in Thomas Lodge's *A Margarite of America*', *Neophilologus* 70 (1986), pp. 142-54.
- (16) Lodge's geography is provocative ; Mosco and Cusco are presumably adjacent territories, but, as Roberts points out (p. 408), Cusco was the capital of the Incas, which thus gives meaning to the title of Lodge's work.
- (17) Lodge may also be exercising his irony at the expense of his friend and fellow author Robert Greene, whose bestselling pastoral romance

Pandosto (1588) features a heroine named Fawnia. For further detail on Lodge's 'inversion of the pastoral tradition', see Roberts pp. 409-11.

(18) Like the Hercules of *Hercules Furens*, Arsadachus kills his wife and children in a frenzy, while Margarita's gift of the emerald box is the equivalent of Deianeira's gift to her husband of the poisoned shirt of Nessus in *Hercules Oetaeus*. See *Seneca his Tenne Tragedies*, ed. Charles Whibley (London, 1927) 2 vols.

L'ETREINTE DU PAYSAGE
ET LE PAYSAGE SPECULAIRE :
REVERIES FUSIONNELLES
DANS LES POEMES D'ANDREW MARVELL

Andrew Marvell a la réputation (justifiée) d'être un « poète des jardins ». A ce titre, on doit légitimement s'attendre à ce que la notion de paysage, de paysage végétal bien sûr, occupe une place de choix dans ses poèmes. C'est à la fois vrai et faux selon le sens que l'on donne à la notion de paysage. Dans son sens le plus simple, le paysage est objet, objet visuel, décor de l'action ou décor de la pensée, il est en tout état de cause « extérieur » au poète. Cette « extériorité » recouvre de nombreuses possibilités d'exploitation du paysage qui ont toutes ceci de commun que le paysage y est « instrumentalisé » par le poète, il est support d'un discours, d'une pensée, d'un souvenir. Or, pour Marvell, le paysage est radicalement différent, si différent même qu'il n'est peut-être plus tout à fait paysage car si le paysage est essentiellement décor, alors Marvell n'est pas un poète du paysage. Pour lui en effet, le paysage est acteur dans sa quête imaginaire. Il vit, s'humanise au contact du poète, en même temps qu'il « végétalise » ce dernier. La relation qui s'établit entre Marvell et les paysages qu'il ne dépeint pas est particulière. Elle a d'abord une dimension physique tout à fait surprenante dans la mesure où le paysage n'est pas loin parfois de ressembler à une gigantesque plante carnivore dont la dévoration est vécue comme une délivrance. Cette vision à la fois horrible et enivrante de la fusion physique du corps du poète enserré au sein d'une gangue végétale et dynamique prépare à un bouleversement plus radical encore puisqu'il se crée, par une bien étrange relation spéculaire entre le poète et son environnement, une véritable fusion spirituelle qui remet en cause la relation de la pensée à l'objet. Ce qui affleure à plusieurs reprises dans les poèmes de Marvell, c'est cette volonté d'abolir la rupture entre la pensée et son objet, d'abolir en un sens la notion même de paysage si tant est que celui-ci n'existe qu'en tant qu'objet ou support de la pensée ; pour Marvell, le paysage « est » pensée dans l'appréhension fugitive de l'unité de l'homme et de la nature, qui renvoie à l'union de l'âme et du corps. Au bout de ce processus, qui nie la douloureuse prise de conscience de la modernité, le paysage peut devenir le lieu d'une cosmogonie à l'envers puisqu'en son sein s'unissent non seulement le corps humain et le corps végétal, la pensée et l'objet, l'esprit et les sens, mais aussi, symbolisant la totalité de toutes les fusions possibles, le ciel et la terre.

I. Le paysage vivant et l'absorption du poète

Les deux paysages sur lesquels j'appuierai mon argumentation sont le jardin de « The Garden » et le bois de la propriété de Fairfax. Si l'on se tourne d'abord vers « The Garden », on est frappé par le fait que ce « paysage » est dépourvu de dimension spatiale ; il se réduit à un point. Le poète, immobile, est comme enserré par le paysage qui se referme sur lui, le submerge alors qu'il s'écroule dans l'herbe :

*What wondrous life is this I lead !
Ripe apples drop about my head ;
The luscious clusters of the vine
Upon my mouth do crush their wine ;
The nectarene, and curious peach,
Into my hands themselves do reach ;
Stumbling on melons, as I pass,
Ensnared with flowers, I fall on grass.*

Ce passage appelle de nombreux commentaires. Paradoxalement, ce jardin est moins réel que le jardin-fort de Lord Fairfax. Les fruits mentionnés ne renvoient pas à l'Angleterre mais à un lieu manifestement imaginaire comme l'île paradisiaque vers laquelle rament les pèlerins dans « Bermudas ». Par ailleurs, la « description » si tant est qu'il y en ait une fait fi de tout souci de réalisme ou de vraisemblance. Le lecteur essaie en vain de se représenter mentalement la disposition d'un lieu dépourvu de repères spatiaux. Et pourtant, ce jardin que l'on ne peut se représenter a une existence sensible, sensuelle, indéniable. Notons aussi que le paysage n'y est en aucun cas support de comparaison ou de méditation, il n'est pas « instrumentalisé » pour servir un discours autre. Il n'est pas un objet pour la pensée du poète et si l'on peut croire un instant qu'il est objet de jouissance sensuelle, on en vient très vite à se demander si ce n'est pas plutôt le poète qui est l'objet d'une sorte de jouissance végétale. En effet, l'une des caractéristiques les plus troublantes de ce paysage est son « activité » ; il s'anime pour venir volontairement nourrir le poète avant de l'emprisonner dans ses fleurs. Entre les fruits qui viennent s'écraser sur son visage, les melons qui le font trébucher, les fleurs qui enlacent ses pieds et l'herbe qui l'accueille comme une couche, le poète, bienheureuse victime d'un piège végétal, se laisse choir dans un paysage-gangue qui semble prêt à l'absorber.

Si nous nous tournons maintenant vers les bois d'« Upon Appleton House », nous retrouvons d'abord le même espace-point. Après la longue description topographique et métaphorique du jardin-fort, le poète se trouve immobile dans une nature « sauvage » ; le « I fall on grass » devient

« I toss/ On pallets swoll'n of velvet moss » alors que le paysage se contracte autour de lui. L'image d'emprisonnement de « ensnared in flowers » est reprise et amplifiée dans une sorte de crucifixion bienheureuse :

*Bind me, ye woodbines, in your twines,
Curl me about, ye gadding vines,
And, oh, so close your circles lace,
That I may never leave this place :
But lest your fetters prove too weak,
Ere I your silken bondage break,
Do you, O brambles, chain me too,
And, courteous briars, nail me through.
Here in the morning tie my chain,
(...)
There at the evening stake me down.*

Nous lisons à nouveau ici l'aspiration du poète à une fusion physique avec son environnement et nous assistons à l'activité de ce paysage-gangue, acteur à part entière et tortionnaire bienfaisant, qui se referme sur le poète. Il est étonnant de noter à quel point Marvell parvient à rendre la richesse ambiguë de cette image où l'horreur objective de la réabsorption dans la nature cède pourtant le pas à la joie extatique qu'elle provoque ; le corps végétalisé est une image sensuelle et extatique qui est aussi une image de mort ; la vision suggérée n'est pas loin d'évoquer celle du Maldoror de Lautréamont. C'est que l'étreinte de la nature entraîne un retour à l'indifférenciation, une reconquête de l'état paradisiaque d'union du moi et du monde, reconquête qui ne saurait se faire qu'au prix de l'anéantissement de l'individu. Remarquons que cette fusion de l'homme et du végétal, envisagée comme paradoxalement libératrice, est annoncée de façon emblématique dans « The Garden » par la double allusion aux métamorphoses d'Ovide de la strophe 4. Marvell nous apprend qu'Apollon n'a pourchassé Daphné que *dans le but* qu'elle devienne laurier tout comme Pan ne poursuit Syrinx que pour qu'elle se transforme en roseau. Le conceit n'est pas ici une pièce rapportée ou une décoration gratuite mais reflète au contraire pleinement le mouvement imaginaire du poème puisque la métamorphose ovidienne est sans doute le meilleur symbole de ce que nous avons appelé la fusion : dans le même renversement paradoxal, les métamorphoses végétales de Daphné, de Syrinx et du poète, sont saluées comme une délivrance bienheureuse, l'aboutissement voulu d'une quête.

Cette fusion du moi et du monde, du corps du poète et de l'univers végétal, annonce celle de l'âme et du corps, en sachant toutefois que ce

corps n'est plus celui du poète mais le corps végétal, corps vert, qu'il a reconquis par une chute ironique (« The Garden ») ou une bienheureuse crucifixion (« UAH »). Cette fusion du spirituel et du végétal, de la pensée et de la nature est exprimée dans les célèbres vers de « The Garden » :

*Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.*

L'esprit du poète (« thought ») et la nature (« green ») ne font plus qu'un et ce un est la totalité de ce qui est. La « pensée verte », c'est le triomphe paradoxal d'une spiritualité qui est à l'unisson de l'univers végétal. Il n'y a plus un paysage, pas plus qu'il n'y a de poète pour le décrire, l'objet de la pensée est devenu la pensée elle-même et puisque cet objet était vert, il ne reste qu'une pensée verte. Et même si Marvell n'emploie pas ici le mot « soul », on peut légitimement parler d'union de l'âme et du corps dans la mesure où, comme nombre de ses contemporains tributaires de la pensée platonicienne, Marvell n'envisage qu'une dualité, celle du spirituel et du matériel, l'esprit s'oppose aux sens comme l'âme s'oppose au corps⁽¹⁾. En ce sens, la « green thought » est l'expression momentanée d'une « green soul ».

La fusion de l'âme et du corps est une dimension essentielle et nécessaire de la fusion de l'homme et de la nature, dans la mesure où, pour Marvell, le corps de l'homme appartient à la nature, au grand corps végétal, et c'est l'âme qui l'en a coupé. C'est explicitement ce que nous apprend la fin du « Dialogue entre l'âme et le corps » :

*What but a soul could have the wit
To build me up for sin so fit ?
So architects do square and hew,
Green trees that in the forest grew.*

L'âme est l'architecte qui a séparé le corps-arbre (typiquement vert) du reste de la nature. Or, en réincorporant le corps à l'univers végétal, Marvell défait littéralement le travail de l'âme ; l'œuvre de l'âme séparatrice a été supplantée par l'activité de l'imagination fusionnelle. Ces deux poèmes, « The Garden » et le « Dialogue », sont à contre-courant l'un de l'autre sur le plan imaginaire. Le « Dialogue » exprime par son seul titre l'univers de la rupture et des conflits. Or, la rupture est double, c'est celle, évidente, de l'âme et du corps, source de conflit et de souffrance ; mais c'est aussi celle plus spécifiquement « Marvellienne » du corps de l'homme découpé dans le grand corps végétal. Les vers de « The Garden » que nous avons cités s'opposent tour à tour à cette double

rupture en proposant une double fusion, d'abord celle du corps de l'homme réincorporé au grand corps végétal (« I fall on grass »), ensuite celle de l'âme qui retrouve place dans ce corps végétal et adamique (« green thought ») qui n'a plus rien à voir avec le « dungeon » qui la retenait prisonnière. Ce que Marvell propose c'est une libération dans la fusion d'une spiritualité corporelle ou d'un corps spirituel.

Ouvrons ici une parenthèse. On peut être réticent à voir dans « The Garden », un poème de la fusion de l'âme et du corps. En effet, la strophe suivante ne contient-elle pas ces vers très explicites :

*Casting the body's vest aside,
My soul into the boughs does glide*

On ne saurait mieux dire la séparation de l'âme et du corps. C'est que « The Garden » est symptomatique de l'imaginaire fondamentalement ambivalent de Marvell qui hésite sans cesse entre l'aspiration à la pureté dans la séparation et l'aspiration plus difficile à la pureté dans une innocence fusionnelle. Or, dans « The Garden », les deux aspirations se succèdent sans vraiment se mélanger. Conclure, à partir des vers que nous venons de citer que c'est un poème qui se traduit par une libération extatique de l'âme du corps-prison, c'est refuser toutes les implications de la pensée verte, union fugitive de l'esprit solaire et du corps végétal. Dans la strophe 7, Marvell suit un autre courant imaginaire contradictoire. Le triomphe momentané et paradoxal de la pensée verte cède le pas à une aspiration qui s'inscrit dans une perspective beaucoup plus orthodoxe d'inspiration à la fois puritaine et platonicienne de séparation de l'âme pure et du corps impur. Le poème n'est pas univoque, c'est un texte qui tâtonne, qui hésite entre la « green shade » de l'indifférenciation végétale et la « various light » qui baigne l'âme et qui symbolise l'aspiration solaire et séparatrice, l'ombre s'oppose à la lumière, la vert unique à la multiplicité des couleurs. Ce double mouvement contradictoire est un des éléments les plus caractéristiques de la poésie d'Andrew Marvell. Une étude complète d'« Upon Appleton House » montrerait d'ailleurs que la fin du poème correspond à un brusque changement de courant imaginaire : après l'extase fusionnelle du poète, l'apparition de Maria marque un retour à l'orthodoxie séparatrice. Comme si le poète, se rendant brusquement compte de l'aspect régressif de la tentation fusionnelle se sentait obligé de la rejeter au profit de l'ordre et des ruptures qui sont le signe de la civilisation :

*Hide, trifling youth, thy pleasures slight.
'Twere shame that such judicious eyes
Should with such toys a man surprise ;*

Retenons pour notre propos que l'action du paysage végétal, dynamique et dévorant, est une étape dans un processus dont l'aboutissement est un retour à l'indifférenciation, une annulation des ruptures qui sont le signe de l'univers humain.

II. Paysages spéculaires et relation d'identité

Nous venons de voir comment Marvell signifie la fusion de l'homme et de la nature de manière très concrète et sensible par un processus de réabsorption du poète au sein du paysage et de l'univers végétal. Il dispose cependant d'une autre image majeure pour exprimer le lien, reconquis ou perdu, qui unit l'homme à la nature, c'est celle du miroir.

Nous nous intéresserons d'abord à la première strophe de la « Mower's Song » qui en quelques vers expose fort bien toute la richesse du motif :

*My mind was once the true survey
Of all these meadows fresh and gay,
And in the greenness of the grass
Did see its hopes as in a glass ;*

Ces vers sont à première vue d'une grande simplicité et à ce titre ils attirent généralement beaucoup moins l'attention des critiques que les passages que nous avons examinés plus haut. L'idée qui est ici reprise s'inscrit pourtant directement dans le même registre imaginaire que la très célèbre « pensée verte ». Le paysage n'est plus cette gangue mouvante qui étirent et absorbe, il est le miroir dans lequel se reflète l'esprit de Damon. Mais ajoutons tout de suite que la relation d'image à objet est bijective. En effet, si le paysage est l'image de l'esprit de Damon (v. 3-4), l'esprit de Damon est à son tour l'image du paysage (v. 1-2). Dire que l'on est le miroir de l'image que nous renvoie le miroir, c'est substituer à la simple relation spéculaire injective, une relation d'identité bijective. En d'autres termes, le paysage est l'esprit de Damon comme l'esprit de Damon est le paysage. Ce que nous lisons ici n'est donc autre que l'expression d'un état de fusion entre l'homme et la nature ; et cet esprit qui se retrouve si complètement dans la verdure de l'herbe, n'est-ce pas simplement une sorte d' « esprit vert », pendant de la fameuse « pensée verte » ? En mettant face à face le paysage miroir de l'esprit et l'esprit miroir du paysage, Marvell nous donne à voir l'état de béatitude fusionnelle dans lequel vivait Damon avant l'apparition de la femme (Juliana), cause du malheur humain par la rupture de la perfection fusionnelle des origines. Remarquons d'ailleurs que le parallèle prend plus de force si l'on se souvient que la fin de « The Garden » évoque l'apparition

de la femme comme cause de la rupture de l'unité primitive (« Such was that happy garden-state/while man there walked without a mate ») et que dans « Upon Appleton House », c'est l'arrivée de Maria Fairfax qui pousse le poète à rejeter la tentation fusionnelle soudain perçue comme régressive. Au-delà de leurs différences, la « mate » anonyme du jardin, la Juliana de Damon et enfin Mary Fairfax renvoient à la même constante imaginaire qui fait de l'irruption de la femme, symbole de la division et de l'incomplétude sexuelle, le signe de la rupture entre l'homme et la nature, de la perte de « l'esprit vert ».

Par ailleurs, l'« esprit vert », comme la « pensée verte » ne se contentent pas d'évoquer la fusion de l'homme et de la nature ; sur un autre plan, les deux images évoquent l'unité paradoxale de la pensée et de l'objet, le même refus du clivage fondamental qui sépare l'homme pensant du monde en tant qu'objet de pensée, l'intériorité de l'extériorité. L'esprit de Damon **est** le paysage de près qu'il contemple comme la pensée du poète **était** le jardin.

On ne s'étonnera donc pas de constater que la « pensée verte » de « The Garden » n'est pas seulement le résultat de l'étreinte de la nature mais qu'elle est étroitement liée à la relation spéculaire qui s'établit entre l'esprit du poète et le paysage, relation qui nous prépare à l'union de la pensée et de l'objet, de l'intériorité et de l'extériorité :

*The mind, that ocean where each kind
does straight its own resemblance find,*

Le lecteur moderne ne saurait ignorer la comparaison révélatrice de l'esprit avec un océan qui éveille l'écho freudien du « sentiment océanique ». Il est clair qu'après la réabsorption physique, la spécularité dans « The Garden » trahit la même rêverie fusionnelle que le paysage-miroir de Damon. La différence essentielle qui existe entre les deux textes réside dans le fait que Damon parle d'un état antérieur qui était permanent ; en ce sens Damon doit être considéré comme un personnage adamique qui vivait à l'unisson de la nature dans une relation fusionnelle. Et c'est une erreur que d'y voir un personnage pastoral traditionnel qui souffre d'un amour non réciproque. L'arrivée de Juliana marque pour Damon un **véritable changement de mode d'être** qui le fait passer du statut d'être surnaturel dont le travail est intégré aux cycles de la nature à celui d'homme déchu dont le travail est violence face à une nature hostile. Alors que l'image du miroir est un rappel du passé édénique de Damon, dans « The Garden », elle est une reconquête fugitive et extatique de ce passé par le moi du poète ; c'est peut-être ce qui explique que l'on puisse parler pour Damon d'un « esprit vert » alors que le poète

ne connaît qu'une éphémère « pensée verte ».

Essayons pour terminer de mieux cerner l'importance du paysage dans cette relation spéculaire et fusionnelle en comparant les images précédentes à un autre miroir qui apparaît dans « Damon the Mower ». Cette fois, le paysage est remplacé par la faux de Damon :

*Nor am I so deformed to sight,
If in my scythe I lookèd right ;
In which I see my picture done,
As in a crescent moon the sun.*

Legouis dit de cette image qu'elle est « artificial, and maybe absurd »⁽²⁾. Elle nous semble au contraire être non seulement l'une des plus belles mais également l'une des plus intéressantes des poèmes de Marvell. La faux constitue en effet un symbole parfaitement approprié pour signifier ce dont souffre Damon, c'est-à-dire de la rupture, ou coupure, entre lui et la nature d'une part et entre le corps et l'esprit d'autre part (Damon ne précise-t-il pas, en parlant de Juliana : « What I do to the grass, [she] does to my thoughts and me »). On sait que depuis l'apparition de Juliana, Damon a perdu l'« esprit vert », c'est-à-dire son statut d'être quasi-divin menant une existence harmonieuse, presque immanente, au sein de l'univers végétal, or, cette rupture de l'harmonie homme-nature est explicitement liée par Damon à la rupture du corps et de l'esprit, Juliana et la faux sont associées à juste titre comme images emblématiques de la coupure.

Enfin, il est remarquable que la faux renvoie précisément une image **tronquée** du personnage (comme le croissant de lune renvoie une image tronquée du soleil). Il y a de l'ironie dans le « Nor am I so deformed » et le « If » du vers suivant car l'image que voit Damon n'est plus qu'une image partielle et précisément *déformée* de ce qu'il était. Pour le Damon adamique à l'« esprit vert », il est impossible de se voir complètement dans un tel miroir. L'univers était son seul miroir. Contrairement au paysage-miroir, signe de la fusion de l'homme et de la nature, la faux-miroir correspond au miroir lacanien, celui par lequel l'enfant, se reconnaissant dans son image, prend conscience de l'altérité, de la discontinuité entre lui et le monde et se découvre individu. Le paysage spéculaire était un miroir total, un miroir antérieur au stade du miroir, miroir du « narcissisme primitif » dont parle Grunberger, où il n'existe « ni sujet, ni objet, ni conflit » et où le moi est « tout-puissant et son univers illimité dans le temps et dans l'espace se confond dans l'univers »⁽³⁾. Juliana et la faux sont les symboles et les instruments de la « blessure narcissique » dont souffre Damon et dont la réparation « semble être une nécessité

pour l'homme, sans cesse à la poursuite du rétablissement de sa complétude perdue »⁽⁴⁾.

L'étreinte physique et la spécularité sont les deux voies par lesquelles l'imaginaire de Marvell revient obstinément sur la même rêverie narcissique, celle d'une fusion qui impliquerait la négation de toutes les ruptures, homme-nature, âme-corps, objet-pensée ; mais Marvell nous dit aussi que ces ruptures, si elles semblent multiples, ne sont en réalité qu'une qui peut être symboliquement résumée par la séparation du ciel et de la terre.

III. Paysage spéculaire et union du ciel et de la terre

Quelques remarques préliminaires sont nécessaires avant d'aborder cette dernière partie de notre étude. Il existe chez Marvell un vaste système d'oppositions entre des symboles que l'on peut appeler telluriques et des symboles que l'on peut appeler ouraniens. En général, les symboles telluriques sont associés à la nature bien sûr mais aussi au corps, aux sens, aux plaisirs alors que les symboles ouraniens (ciel, soleil) sont associés au spirituel, à l'âme, à l'esprit. Les deux régimes sont souvent mis en opposition et ce sont deux véritables « constellations imaginaires » qui se dessinent à travers l'ensemble des poèmes. On retrouve très clairement cette opposition dans « On a Drop of Dew », allégorie de l'âme sur terre qui cherche à regagner sa demeure céleste, où l'ombre, la verdure et la terre s'opposent à la brillance, au ciel et aux « glories of th'almighty sun » ; rappelons-nous également de l'opposition déjà évoquée entre l'ombre verte et la « various light ». R. Ellrodt parle de la coexistence chez Marvell d'un « idéal édénique » et d'un « idéal platonicien ». Il y voit le divorce entre l'âme et le corps par une aspiration, soit à la pureté de l'innocence dans une vie végétative soit à la pureté de la nature spirituelle :

Le souhait déclaré ou secret de sa sensibilité est précisément d'isoler, au sein d'une double nature, chaque nature ; de libérer l'âme du corps et le corps de l'âme ; de proposer à l'une la pensée pure, à l'autre la sensation pure⁽⁵⁾.

L'analyse s'avère souvent exacte mais on pourra objecter que le choix d'un idéal sur l'autre correspond plus chez Marvell à un pis-aller qu'à une aspiration profonde et nous allons essayer de montrer que ce que Marvell tente de réaliser dans ses poèmes est en réalité la fusion des symboles telluriques et ouraniens, autrement dit de l'esprit et du corps, de l'idéal platonicien et de l'idéal édénique. La « pensée pure » d'Ellrodt, c'est l'aspiration de l'âme dans le « Dialogue » ou de la goutte de rosée

dans « On a Drop of Dew », c'est-à-dire une spiritualité libérée de la gangue corporelle ; or, cette « pensée pure », solaire et lumineuse, ne saurait être en même temps une « pensée verte au sein d'une ombre verte ». Ce n'est pas entre deux idéaux que l'imaginaire de Marvell hésite mais bien plutôt entre les exigences contradictoires de la division et de la fusion.

On constate d'ailleurs que de façon récurrente le vert, couleur unique et matricielle, est le signe de l'idéal édénique, du corps et de la nature et qu'il s'oppose au soleil, symbole de l'idéal platonicien et de la spiritualité. Remarquons au passage que Damon, ayant perdu son statut de divinité tellurique (son « esprit vert ») se compare immédiatement au soleil (« As in a crescent moon the sun »).

Nous allons donc nous attacher à montrer comment, toujours par l'intermédiaire du paysage spéculaire, Marvell parvient à recréer, en de rares instants, l'union du soleil et du végétal, du ciel et de la terre. Pour ce faire nous nous pencherons d'abord sur la dernière et énigmatique strophe de « The Garden ».

*How well the skilful Gardener drew
Of flowers and herbs this dial new,
Where from above the milder sun
Does through a fragrant zodiac run ;*

L'image est étonnante: le paysage est devenu une sorte de miroir végétal du ciel (« fragrant zodiac ») que le soleil se met à parcourir comme s'il s'agissait du ciel lui-même ; l'astre se trouve comme incorporé, intégré à l'univers végétal.

Cette incorporation du soleil brûlant à la douce fraîcheur du jardin-ciel n'est qu'un prélude à l'image beaucoup plus nette qu'offre l'évocation de la rivière dans la strophe 80 d'« Upon Appleton House » :

*See in what wanton harmless folds
It everywhere the meadows holds ;
And its yet muddy back doth lick,
Till as a crystal mirror slick,
Where all things gaze themselves, and doubt
If they be in it or without.
And for his shade which therein shines,
Narcissus-like, the sun too pines.*

Dans ce second passage, le paysage miroir apparaît avec une plus

grande évidence (« a crystal mirror slick ») mais le résultat est sensiblement le même ; la rivière qui coule au milieu des prés d'Appleton House devient le lieu et le moyen d'une fusion cosmique dominée par l'image du soleil qui se plonge dans la nature. Le jardin devient le miroir bijectif du ciel, et la rivière, miroir du soleil, est insensiblement amenée à contenir ce dernier.

On reconnaît dans ces deux extraits la même image centrale, celle du soleil qui se trouve incorporé, plongé dans le jardin. Le paysage végétal, inattendu miroir du ciel, en vient à fusionner avec ce dernier ; il s'agit d'un retour en deçà de la cosmogonie, à l'état originel parfait, quand le ciel et la terre ne faisaient qu'un.

L'ombre et la lumière jouent un rôle important et tout à fait significatif dans ce processus. La luminosité solaire, symbole de l'idéal platonicien est chaque fois subvertie dans des paradoxes à première vue stupéfiants. Ainsi, le soleil qui n'est que « milder » dans « The Garden » se met à la recherche de son ombre qui brille dans « Upon Appleton House » (« And for his shade which therein shines ») ! « Narcissus-like », ce soleil l'est bel et bien selon la définition donnée plus haut, c'est-à-dire en quête de sa « complétude perdue », complétude reconquise par la fusion avec son antithèse, l'ombre verte du jardin. Dans « On a Drop of Dew » en effet, l'opposition de la terre et du ciel, du charnel et du spirituel se traduisait en ces termes : « Dark beneath, but bright above », mais ici les phénomènes même d'ombre et de lumière s'interpénètrent dans le même mouvement fusionnel qui associe le soleil au végétal, le ciel à la terre, le spirituel au corporel. Dans ce paysage parfait que nous présente Marvell, on retrouve la même rêverie récurrente, celle de pouvoir réunir à nouveau ce qui a été séparé, défaire la création pour revenir à la perfection dans l'unité originelle, rassembler enfin les deux parents hésiodiques, *Gaya* et *Ouranos*.

Marvell pourtant prend soin de nous rappeler que cette reconquête du « temps d'avant le temps » ne saurait être que transitoire. On se souvient que l'arrivée de Mary Fairfax mettait un terme à la régression fusionnelle du poète ; il n'est donc pas inintéressant d'ajouter que la même Mary Fairfax, symbole à bien des égards du mouvement séparateur et organisateur de la cosmogonie, *refuse* de façon tout à fait significative d'entrer dans une relation spéculaire avec la nature ; ce faisant, elle rétablit sans ambiguïté la division du spirituel et du matériel, du ciel et de la terre et donc du haut et du bas dans une rhétorique de la verticalité qui oppose de façon transparente la valeur spirituelle des « higher » beauties aux « lesser » beauties corporelles :

*And for a glass, the limpid brook,
Where she may all her beauties look ;
But, since she would not have them seen,
The wood about her draws a screen.
For she, to higher beauties raised,
Disdains to be for lesser praised. (v. 701-706)*

Mary Fairfax représente ici le contre-courant imaginaire déjà identifié dans « The Garden ». La rêverie fusionnelle est un enjeu instable, c'est une rêverie de désordre et de chaos qui se heurte de façon récurrente à la quête séparatrice de la pureté idéale.

A travers les images que nous avons analysées se dessine un parcours en trois étapes qui vise à la reconquête d'un état édénique fusionnel dans lequel le paysage (jardin, bois ou rivière) n'est jamais simple décor. Il est d'abord paysage actif et « dévorant » qui absorbe le poète en son sein pour le rendre à la vie végétative et lui faire redécouvrir l'union avec la nature. Il est également miroir de l'âme et de l'esprit du poète, mais miroir régressif qui nous renvoie au rêve narcissique primitif de fusion du moi dans l'univers. Ce paysage dévorant et ce paysage-miroir sont les deux moyens qu'utilise Marvell pour combler la brèche qui s'est creusée entre l'homme et la nature d'une part mais aussi entre l'homme et l'homme, entre le corps vert et l'âme solaire. En effet, la rupture originelle telle que l'envisage Marvell est toujours double dans la mesure où ce qui a séparé l'homme de la nature a également séparé le corps et l'âme ; en ce sens, la reconquête de l'état fusionnel doit être double également, union de l'homme et de la nature, union de l'âme et du corps. Mais ce que Marvell accomplit sur le plan humain, il l'accomplit également sur le plan cosmique. Le paysage miroir est le moyen de réunir le ciel et la terre, signifiants cosmiques de l'âme et du corps, ce faisant il abolit le temps et l'espace dans un bouleversement qui fait descendre la cité céleste dans le jardin d'éden. Au bout de cette rêverie il y a un paysage proprement indescriptible puisqu'il existe en-dehors de l'espace et du temps mais que l'on reconnaît pourtant à l'étrange lumière qui le baigne, la lumière d'un soleil vert.

Gilles SAMBRAS
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) Dans la première strophe de « The Gallery », Marvell utilise d'ailleurs les mots « soul » et « mind » comme des synonymes.

(2) *Andrew Marvell, poet, puritan, patriot*, Oxford University Press, London, 1965, p. 52.

(3) *Le Narcissisme*, Paris, Payot, 1975. Grunberger ne fait que développer les thèses de Jung qui accorda une place prépondérante au « rêve (...) d'inclusion animale et en définitive muette jusqu'à la dissolution dans la nature-mère » (C. Gaillard, *Jung*, Paris, PUF, 1995). Sur le plan mythique, M. Eliade développe des analyses comparables dans *Méhistophèles et l'androgyné*.

(4) id.

(5) *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, Paris, José Corti, 1960, vol. II p. 143.

GANYMEDE'S FLIGHT AND THE ROMANTIC AESTHETIC OF

CLOUD- AND SKYSCAPES :

A SEMIOTIC READING

James Thomson's detailed observations of sky and clouds in *The Seasons* as early as 1730 (e.g. « Autumn », ll. 1082-114), Charlotte Smith's repeated glimpses of skylscapes and her minute attention to « viewless winds », « wild blasts » and gentle breezes in her *Elegiac Sonnets* of 1789 (e.g. « To the Moon », « To the North Star », « On Leaving a Part of Sussex »), as well as the theme of man's exposure to the elemental forces of air and water treated in William Falconer's *The Shipwreck* (1762) and later echoed in Cowper's « The Castaway » (1803) and Coleridge's sea poetry, are indicative of a growing interest in the sky and its phenomena throughout the latter half of the eighteenth century.

In 1783, the first hot-air balloon, invented by the brothers Jacques-Etienne and Joseph-Michel Montgolfier was launched in Paris ; Luke Howard (1772-1864) is credited with founding the science of meteorology when in 1818 the first volume of his study *The Climate of London*⁽¹⁾ was published, following painstaking records of the weather, which influenced *inter alia* Goethe's scientific observations of clouds. Significantly, the latter dedicated four poems, entitled « Stratus », « Cumulus », « Cirrus », « Nimbus », to Howard⁽²⁾. At the same time natural histories and accounts of sea voyages, both earlier and contemporary, furnished poets with detailed weather reports and records of heavenly phenomena : Samuel Purchas's *Pilgrimage* (1617), Captain Richard Gardiner's *Account of the Expedition to the West Indies against Martinico* (1762), Sir Martin Frobisher's *Three Voyages* (1867), Oliver Goldsmith's *History of the Earth and Animated Nature* (1779), and Gilbert White's *The Natural History of Selborne* (1789) have been revealed by critics as possible sources for Coleridge's « Rime of the Ancient Mariner »⁽³⁾, while Giovanni Battista Beccaria's *A Treatise upon Artificial Electricity*, translated into English in 1776, and Adam Walker's *A System of Familiar Philosophy* (1799), which formulated current theories of cloud-formation and lightning, are likely to have influenced Shelley's cosmology⁽⁴⁾.

Painters were equally fascinated by the expressive force of skylscapes, as Constable's meticulous oil-sketches of clouds between 1822 and 1825 as well as William Turner's⁽⁵⁾ or Samuel Palmer's 'skying' sketchbooks show⁽⁶⁾. Furthermore Constable's letters and comments on paintings (both by himself and by those he admired and in his early years copied) yield an impressive account of his whole-hearted commitment to Romantic

aesthetics : Rubens was congenial to him for his delight in « phenomena - rainbows upon a stormy sky - bursts of sunshine - moonlight - meteors - and impetuous torrents mingling their sound with wind and wave »⁽⁷⁾, Thomas Gainsborough and Richard Wilson were praised for their animated scenes⁽⁸⁾, and Alexander Cozens, who together with Paul Sandby is credited with founding the English vogue for landscape watercolours, was equally influential on Constable's landscape compositions⁽⁹⁾. We need not confine ourselves to the latter's library of sky types or indefatigable cloud studies covering the entire canvas or vaulted above a small horizon of trees to feel the attraction dramatic skies held for the Romantics : Constable's oil sketch of *Flatford Mill* (1810, Royal Academy of Arts), *The Cornfield* (1826, National Gallery), depictions of the working life in the country⁽¹⁰⁾, such as *Flatford Mill* (1817, Tate Gallery), *Boatbuilding* (1815, Victoria and Albert Museum), or *The Lock* (1824, Sudeley Castle, Winchcombe), as well as river scenes like *The Hay Wain* (1821, National Gallery) and *Watermeadows near Salisbury* (1829, Victoria and Albert Museum), all lead the eye into a lavish expanse of white and blue, which often occupies half or even two thirds of the total scene⁽¹¹⁾ and imparts to Constable's landscapes that peculiar quality of airy lightness and telescopic spaciousness which, for example, filled the buyer of *Hampstead Heath with a Rainbow* (1836, The Tate Gallery) with enthusiasm : « As for sky distance nothing finer was, or ever will be put upon canvass [...] you have ground, not colour, but air pure air, they are absolutely aetherial ... » (qtd. in Darracott, p. 137).

Comparable with pictorial art, high-Romantic literature showed an unprecedented concern with skies. On the one hand, we are presented with minute observations of the sky, as in De Quincey's account of summer clouds in *Confessions of an English Opium Eater* :

... the visible heavens in summer appear far higher, more distant, and (if such a solecism may be excused) more infinite ; the clouds, by which chiefly the eye expounds the distance of the blue pavilion stretched over our heads, are in summer more voluminous, massed, and accumulated in far grander and more towering piles ...⁽¹²⁾

On the other hand, this «blue pavilion» in particular gratified the Romantics' inclination for metaphor and metamorphosis⁽¹³⁾, their « figurative departures from literal speech » by 'making additions to nature', 'giving Life and motion to immaterial beings'⁽¹⁴⁾, and « modifying the objects observed » with the imaginative faculty⁽¹⁵⁾. In many poems the poet's inner eye wanders from the earth to the sky, contemplating all that is « footless and wild » and flies or floats on « untamed wing » (Coleridge, « Eolian

Harp », ll. 24-5). Clouds, winds, and winged creatures are venerated as symbols of perfection, beauty and infinity as well as for their initiatory, emotional and spiritual character. Accordingly, the opening simile of one of Byron's most frequently cited lyrics relates female beauty to a nightly skyscape : « She walks in beauty, like the night / Of cloudless climes and starry skies » (ll. 1-2), and Shelley's Arethusa is described as an ethereal nymph : « Arethusa arose / From her couch of snows / [...] / From cloud and from crag, [...] / She leapt down the rocks / With her rainbow locks ... » (ll. 1-8) ; the gothic imagination of Byron's lyrical drama (e.g. *Cain* or *Heaven and Earth*) is intrinsically related to « astral » and « ethereal » dimensions, as Wilson Knight has demonstrated, and human psychology is commonly shown to correlate with external nature, with the sky symbolising the full and final realisation of man's spiritual being. After all, references to the poet's affective state are not only the guarantee of authentic experience but, as Abrams argues, « the sole warrant for all valid poetic figures of speech » (p. 290) : hence « a day / With silver clouds » crowns the speaker's joyous departure in Wordsworth's *Prelude* (Book I, ll. 67-8), while a black cloud driven by a « roaring wind » augurs the end of the curse and expiatory voyage in part 5 of Coleridge's « Rime of the Ancient Mariner » (cf. ll. 309-340) ; both Coleridge's « Dejection : an Ode » and Shelley's « Stanzas Written in Dejection » (especially st. 1) show how the poet in a pensive mood turns his eyes upwards ; in a more metaphysical vein the latter ascribes to the « Sky-Lark » Pentecostal attributes (« Like a cloud of fire », l. 8) while according birds' wings to « Intellectual Beauty ». Furthermore, Shelley's « Mutability », « Mont Blanc », « Adonais », « The Triumph of Life », « Ode to the West Wind » and « The Cloud » abound in identifications of the self with celestial appearances.

It will be argued that this passion for the firmament reveals a vital aspect of the Romantic imagination, implying a) a philosophical dimension connected with transcendental Idealism, b) a psychological quest for universality and unity inseparable from the concern with the individual and the interest in psychology, emotions and responses to the created world, and c) an aesthetic principle which, in relation to the human body, also causes a shift of attention from the lap to the brow, i.e. from feminine to masculine, from physical to spiritual creation. To illustrate these forces I may be permitted for a moment to leave British territory and leave aside both national peculiarities of periodisation as well as the fact that the precise meaning of « Romantic » differed from country⁽¹⁷⁾ to country : Goethe's poem « Ganymed », written in 1774, perhaps more than any other poem, provides a paradigm for this thrust from a solid, nurturing earth towards ethereal regions⁽¹⁸⁾, foreshadowing Shelley's sublime⁽¹⁹⁾, Keats's poetic empyrean, Coleridge's airy pleasure dome, or

Wordsworth's wandering cloud, the prototypical image of poetic creativity⁽²⁰⁾. A closer look at Goethe's poem and its semiotic conventions will therefore elucidate the philosophical, psychological, and aesthetic implications of this upward motion, which I will then examine in British Romantic literature and painting.

« Ganymed » opens on a glowing eulogy of spring which abounds in feminine attributes, such as flowers, bosom, and nightingale. It embodies Ganymede's passionate declaration of love for a lushly sensuous, anthropomorphic nature, which the singer addresses rather ambiguously as a lover his mistress or a mistress her lover. For the voice is either dialogical, if we interpret it as belonging to two (different) speakers, or it is sexless, hermaphrodite, bisexual, or schizophrenic, if attributed to a single speaker. This at least is what the grammatical gender of Goethe's apostrophes in stanza one seems to suggest : « Frühling, Geliebter » (masculine), « Unendliche Schöne » (feminine)⁽²¹⁾. No doubt, this uncertainty constitutes a hassle for every translator (especially where in the target language abstract nouns and inanimate objects have no gender), even more so since Goethe's enigmatic personifications follow a structural principle by which the transition from a maternal/sensual to a paternal/spiritual love is effected in the poem. This is also indicated by the threefold use of the word « Busen » (bosom), referring first to nature's nourishing properties, then to Ganymede's affections, and finally to the protective care of an all-loving Father. The three parties involved in Goethe's family drama, as it were, suggest an archetypal triangle situation, symptomatic of the Romantic practice of constantly overstepping the boundaries between inner and outer, lower and upper realms : As Zeus's servant struggles to come to terms with a heavenly Father collaborating with, if not competing with or usurping the power of, an earthly Mother (hence his confusion of gender), he anticipates Wordsworth's transcendental nature philosophy, Coleridge's attempt to lend imaginative colour to common experience, Shelley's effort to reconcile the phenomenal world with the Intellect, and Keats's commitment to contradictory phenomena and feelings.

Initially, Ganymede does not long for heavenly company. In a typically Romantic overflow of powerful feelings, his enraptured heart exalts the bounties of spring. Still, the warm earth fails to quench his burning heart (cf. ll. 15-16) as grass and flowers caress him with maternal tenderness, and the fulfilment of his longing seems to wait for him somewhere else. Thus when lured by a dryad calling from the valley, he proclaims his readiness to follow. Yet, some profound transformation is lurking in the background of the poem. Ganymede is summoned not by the nightingale he overhears from the dale, but by Zeus and, in a highly dra-

matic moment brimming over with *weltschmerz*, he realises the uncertain destination of his vertical journey, wondering « where ? Oh, where ? » (*Wohin ? Ach, wohin ?*) he is going to be taken. Ganymede signals obedience : « I am coming ! I am coming ! » (*Ich komm ! Ich komme !*) but, throughout his soaring flight, remains passive. Completely in the hands of the god who claims him, he only speaks in the dative - « Me, me ! » - watching the clouds floating and drifting lower as if 'bowing to an overwhelming love', which ambiguously may refer either to Ganymede's earlier transport or to Zeus's possessive zeal. Has Zeus's beloved servant been betrayed ? Has he been kidnapped from his earthly paradise, or, like Leda, deceived by one of Zeus's ruses ? Indeed, the warbling nightingale may very well have been Zeus in disguise⁽²²⁾. We are given no explicit answer, but the breathless ecstasy which, towards the end of the poem, renders incoherent Ganymede's speech, so eloquent and ornate earlier on, suggests a vital metamorphosis by which the earthly mother/mistress in stanzas one and two is replaced by a fatherly god, a fatherly bosom, a fatherly lap and a fatherly, all-protective embrace. As Ganymede is received into Zeus's arms, his language necessarily collapses⁽²³⁾, for human speech is an inadequate means for conversing with the gods, as Shelley, too, claimed - « No voice from some sublimer world hath ever / To sage or poet these responses given » (« Hymn to Intellectual Beauty », ll. 25-6) - or Keats, who had to realise that the « viewless wings of Poesy » may only half fulfil his aspirations to the nightingale's dominion. As his poetic self temporarily flees the world, he significantly exclaims in equally entranced, incomplete speech : « Already with thee » (cf. « Ode to a Nightingale », st. 4), and Endymion's ravished invocation of the Moon-goddess climaxes in an ecstatic record of his magical flight before his creative powers ebb, literally disintegrating into apostrophic utterances :

... I do think the bars
 That kept my spirit in are burst - that I
 Am sailing with thee through the dizzy sky!
 How beautiful thou art! The world how deep!
 How tremulous-dazzlingly the wheels sweep
 Around their axle! Then these gleaming reins,
 How lithe! When this thy chariot attains
 Its airy goal, haply some bower veils
 Those twilight eyes? Those eyes! - my spirit fails.
 (*Endymion*, Book II, ll. 185-93).

In other words, metaphors (here of flying, soaring, drifting) step in where denotation fails, leading us towards the ineffable and the absolute, which necessarily lack correspondence in the real world and therefore obviate mimetic representation. Another example of this shift from

rhetoric towards metaphor may be found in Coleridge's « Dejection : An Ode », where clouds assume the role of the voice while man interacts with the divine : « Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud - / We in ourselves rejoice » (ll. 71-2).

Ganymede's flight is well documented in critical commentaries⁽²⁴⁾ and echoes throughout the greatest of Romantic poetry : In the « Prospectus » to what Wordsworth intended to be his masterpiece, *The Recluse*, the poet envisages a fall into the depths of shadowy grounds complemented by an ascent to « worlds / To which the heaven of heavens is but a veil » (ll. 29-30), the marriage of the « individual Mind » and the « external World » (ll. 63 ; 68) ; Coleridge's most imaginative poetry abounds in images of flight associated with vivid skylscapes, and the clouds in « The Eolian Harp » serve as symbols of spiritual elevation ; similarly, the solid sensuousness of the first stanza of Keats's ode « To Autumn » dissolves into airiness in stanza 3, and « Fancy » is described as soaring « cloudward » (l. 8).

The substitution of clouds for earthly attributes in Goethe's poem may be interpreted as a transcendental longing for inspiration, perfection, and completeness, not to be achieved on earth without the intercession of a superhuman power. In this respect, Ganymede may be seen as the prototype of the creative genius longing, in a state of extraordinary emotional tension, for divine inspiration. It is almost impossible to discuss Romantic aesthetics without, at one point or other, bringing into play Edmund Burke's *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756 ; rev. and repr. 1759). What is particularly intriguing about Burke's notion that the two strongest instincts are self-preservation and the social impulse is the way in which he attributes gender categories to beauty (the social realm) and the sublime (the realm of terror). All that threatens self-preservation, he argues, causes terror, and terrifying experiences are the source of the sublime, which is masculine in character. It includes obscurity and sharp contrasts, whereas beauty is accorded feminine qualities, such as softness, weakness, gentle curves, delicate colouring⁽²⁵⁾. In pictorial art, for example, de Louthembourg's *An Avalanche in the Alps* (1803, Tate Gallery) represents a fine experiment in the sublime and, with regard to Burke's theory, « Ganymed » may be seen as rejecting feminine beauty in favour of the masculine sublime. From a twentieth-century psychoanalytical perspective we may argue that Ganymede re-enacts the Oedipal drama, liberating himself from his motherly ties, from his infantile need for a sensuous and sensory relationship with his physical environment based on touch (flowers pressing towards his heart, the morning breeze), hearing (the nightingale's call) and vision (the morning red), towards spiritual union

with a universal, paternal Mind. Ganymede's journey further suggests the merging of the many into the One, for the final embrace is mutual and for ever, which is indicated by the simultaneous use of present and past participle : « Embracing, embraced ! » (*Umfangend umfassen* !).

Surely, the Romantic fascination with clouds and sky, with soaring and floating movements, with winged rather than earth-bound creatures and with the elements of water and air cannot be explained away as a singular phase of Oedipal liberation in the history of Western art. The areas and manifestations of Romantic art are too manifold and, as Raymond Lister argues in his book on *British Romantic Painting*, « some [are] apparently in opposition to one another » (p. 8). By a semiotic analysis of the skylscapes employed in Romantic literature I hope to explain their complex significance to major characteristics of the Romantic imagination and show how they relate, if not always to the real world, to the human response to it, to fundamental poetic insights and central existential questions, already foreshadowed in Goethe's « Ganymed » and, in various ways, brought to light in the poems and paintings - key examples of Romantic art - which I will discuss.

Physically, clouds are fascinating phenomena : hybrid, fluid, formless, and without substance, they yet cast shadows on the earth and veil the sky and its celestial bodies. Dark and gloom sharpen our awareness of the significance of light, which Constable *inter alia* addresses in a comment on *The Lock* (1824) : « ... perhaps the sacrifice I make for *lightness* and *brightness* is too much, but these things are the essence of landscape ... » (qtd. in Darracott, p. 83). The shadows of the lock, the trees and the human figure in the foreground of the painting give an intense radiance to the sunlit portions of the scene, and a partly overcast sky enhances this interplay of light and shade, creating an illusion of change⁽²⁶⁾ and thereby enhancing the painting's ethereal appeal. Poets have equally emphasised the contrasts of light and shade, either by recording them empirically, in the manner of the great precursors of the Romantic movement (e.g. Thomson : « ... the moon, / Full-orbed and breaking through the scattered clouds », *The Seasons*, « Autumn », ll. 1088-9 ; or Charlotte Smith's « Sonnet IV »), or by charging external nature with psychological, philosophical, and metaphysical meaning : in « Mutability » Shelley imparts to Thomson's observation a Platonic, moral dimension : « We are as clouds that veil the midnight moon » (l. 1), and formulates the ambiguity of clarity and obscurity into an intricate epistemological concept according to which sensory impressions and ideas, external phenomena and the mind stand in a paradoxical relation :

*The everlasting universe of things
Flows through the mind, and rolls its rapid waves,
Now dark - now glittering - now reflecting gloom -
Now lending splendour ... (« Mont Blanc », ll. 1-6).*

Wasserman has succinctly summarised this 'ontological circle' : «... mind is the center to which everything must be referred, and yet the mind is also the circle within which everything is contained⁽²⁷⁾ ».

In pictorial art, a similar nexus between the created world and the artist's response to it underlies the aesthetic of association, as Andrew Hemingway contends : « ... the science of landscape in the early nineteenth century was a science of expression (or more accurately *signification*), rather than a science of imitation »⁽²⁸⁾. In other words, the emphasis in high-Romantic landscape painting (and poetry) was not so much on a 'truly topographical' representation as on an emotive and imaginative interpretation, i.e. on mental association. Thomas Girtin for example used landscape to imply an emotion, and Turner is commonly seen as the prototype of the imaginative painter, *the poetic painter*, as it were, who « used the natural world to reflect the human condition »⁽²⁹⁾, and whose « image made topography signify what contemporaries could understand as poetic emotion »⁽³⁰⁾. Where the actual scene disappears in favour of pure imagination, we enter the realm of fantasy, best illustrated in Alexander Cozens's 'ink-blot' landscapes. In his *A New Method for Assisting the Invention of Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), Cozens describes his technique of creating imaginative, or rather imaginary, landscapes based on accidental and deliberate ink-blots on paper, which the artist could then elaborate upon⁽³¹⁾. Due to his consciousness of the sublime, Turner's landscapes were described as 'disturbing' and equally felt to approach the visionary. Thus, when in the *Weekly Examiner* of 1816 William Hazlitt praised Turner as the «ablest landscape-painter now living», he described his pictures as follows :

... too much abstractions of aerial perspective, and representations not properly of the objects of nature as of the medium through which they are seen [...] They are pictures of the elements of air, earth and water. The artist delights to go back to the first chaos of the world [...] All is without form and void. Someone said of his landscapes that they were pictures of nothing, and very like⁽³²⁾.

Constable on the other hand, especially in his earlier work, is commonly regarded as the naturalist among the great landscape painters of the time and, for his Englishness and topographical fidelity, has often been

associated with Wordsworth⁽³³⁾. Hemming's comparison between Turner and Constable may illustrate the two poles in approaching nature, which we have also diagnosed in literature, notably in the transition from pre-Romanticism towards the latter stages of the Romantic movement :

While Turner was a Romantic, who sought meaning and comment through the celebration of light and natural forms, and freely used symbol and allegory and visual puns, Constable believed it was enough for a painting to record the effects of light and form to make it a work of art ; he was a realist who painted what was in front of him ; the picture need have no wider meaning⁽³⁴⁾.

While the former turns the visible landscape into a metaphor through which sensory experience yields to imaginative recreation, the latter dedicates himself to phenomena which correlate with particular emotions and permit his high-flying aspirations to spring into ocular clearness : the natural pageant of clouds driven on a stormy day or the mild pathos of an estuary losing itself in the infinite depths of a coruscating azure blue, as captured in a mezzotint entitled *Old Sarum* (1831, Victoria and Albert Museum). For all his realistic approach to art, however, Constable was particularly sensitive to atmosphere, and it was he who explained in a comment on his plate why, from a psychological point of view, majestic cloudscapes and grand scenes were so congenial to the Romantic temperament :

The subject of this plate, which from its barren and deserted character seems to embody the words of the poet - « Paint me a desolation » - is grand in itself and interesting in its associations, so that no kind of effect could be introduced too striking, or too impressive to portray it : and among the various appearances of the elements, we naturally look to the grander phenomena of Nature, as according best with the character of such a scene. Sudden and abrupt appearances of light, thunder clouds, wild autumnal evenings, solemn and shadowy twilights, « Flinging half an image on the straining sight », with variously tinted clouds, dark, cold and gray, or ruddy and bright, with transitory gleams of light : even conflicts of the element, to heighten, if possible, the sentiment which belongs to a subject as awful and impressive ... (qtd. in Darracott, p. 104).

For similar reasons, Constable applied to another painting, entitled *Weymouth Bay* (1816, National Gallery), the « lines of Wordsworth - 'That

sea in anger and that dismal shoar' » (qtd. in Darracott, p. 65), and his oil painting *Rain Storm over the Sea* (between 1824 and 1828, Royal Academy of Arts) or his almost nightmarish *Trees and Water* (1834) in pencil and sepia express a more dramatic state of mind and being, more in line with the Burkean sublime than the principle of geographical accuracy.

Poetry abounds in examples of such vivid emotional states related to the sublime in nature. Suffice it here to cite Shelley who, overwhelmed by dejection - « I could lie down like a tired child / And weep away the life of care ... » (ll. 28-31), looks for spiritual affinity with the vast prospect of sky and water. Here are the opening lines from « Stanzas Written in Dejection » :

*The Sun is warm, the sky is clear,
The waves are dancing fast and bright,
Blue isles and snowy mountains wear
The purple noon's transparent might ...* (ll. 1-4)

What is characteristic of Shelley's lines is their telescopic effect, a peculiar quality in Romantic landscape painting, which is *inter alia* achieved by the slightly curving horizontal lines in Constable's *Dedham Vale* (1811, Sir Peter Proby), by the concave, sloping hills in the background of *Boatbuilding and Weymouth Bay*, or the lens-shaped clusters of trees and slanting lines of hedges in *Flatford Mill*. Besides, such far-sightedness often has a phantasmagoric dimension conducive to the Romantic preoccupation with grotesque or fantastic states of mind : De Quincey for example records a magical expansion in time and space in his *Confessions of an English Opium Eater* : « Buildings, landscapes, &c. were exhibited in proportions so vast as the bodily eye is not fitted to receive. Space swelled, and was amplified to an extent of unutterable infinity »⁽³⁵⁾. Again, the real scene which the eye beholds is amplified into a metaphor of the absolute. A bit further on in the same passage he relates the splendour and pomp of sublime architectural sites to clouds : « ... and I beheld such pomp of cities and palaces as was never yet beheld by the waking eye, unless in the clouds ». (Norton, vol. 2, p. 454).

Clouds, in particular, nourish the desire which, nostalgic or utopian, is the motivating force behind the Romantics' (temporary) withdrawal from the external world and celebration of distance. The Romantic artist was at variance with his time. Thirsting for liberation from spiritual fetters, from the bonds of city life and inhibiting social standards, and averse to ideal norms (to which the Neoclassicists had aspired), the Romantic artist was not at home in any fixed place. Whether a Promethean rebel or a

restless wanderer, he preferred to seek his home in remote lands, both real and imagined, in dreams and sublime regions. His home is paradoxically associated with a journey, a quest, some kind of metamorphosis - spatial, temporal, psychological, ontological. Protean and ever moving, clouds in themselves harbour this potential for transformation whereby the artist is freed from the controlling and constraining forces of his immediate environment into a universe where time ceases to exist, or is reversible.

Wordsworth's identification of the self with a wandering cloud set the tone for the liberated mind, the lonely traveller adrift in an imaginary balloon and free to experience a world which he believes exists solely for the gratification of his sensuous pleasures. Whether a host of golden daffodils arrests his attention for a brief, trancelike moment or a rainbow makes his heart leap, in typically libidinal fantasies, the poet is always the one to be met and emotively affected : a lonely leech-gatherer, « [m]otionless as a cloud » (l. 75 ; another *illusion*, converting the real persona into a spiritual mentor, because we know that clouds are not motionless), crosses the poet's way as he roams the moors and muses over his lot while, in the opening verses of *The Prelude*, he is greeted by a « gentle breeze » and led out into the world by a guardian cloud - « ... and should the chosen guide / Be nothing better than a wandering cloud, / I cannot miss my way, I breathe again » (Book I, ll. 16-18). Having fled London and the « curling cloud / Of city smoke ... » (ll. 88-9), he trumpets his newly gained freedom in a diction characterised, like Ganymede's enchanted speech, by repetitions, choppy rhythms, and elliptical syntax : « Now free, / Free as a bird to settle where I will » (ll. 8-9).

Apart from the implications of change, vastness and distance, the chemical composition of clouds will help to explain why skylscapes in particular stimulated sublime visions. According to Webster's *New Encyclopaedic Dictionary*, clouds are a « visible mass of particles of water or ice in the form of fog, mist, or haze suspended usually at a considerable height in the air »^[36]. Clouds fuse the elements of water and air, which Wordsworth continually combines in his poetry to express the superior regions of the imagination. Significantly, « Waters on a starry night / Are beautiful and fair » in « Intimations of Immortality » (ll. 14-15), and the « Sea [...] bares her bosom to the moon » (« The world is too much with us », l. 5) ; Coleridge describes the « Moon, as fixed as if it grew / In its own cloudless, starless lake of blue » (« Dejection : An Ode », ll. 35-6) ; and in Shelley's « Alastor » : « ... the wide sky, / And measureless ocean may declare as soon / What oozy cavern or what wandering cloud / Contains thy waters » (ll. 508-11) ; « all the air is filled with pleasant noise of waters » in « Resolution and Independence » (l. 7), and the mist over

the « plashy earth » glitters in the sun (cf. ll. 12-13)⁽³⁷⁾.

The earth, we have seen, is continually perceived in relation to the sky, « [a]pparelled in celestial light » as it were (« Intimations », l. 4), and whatever creature or phenomenon on earth comes into touch with air and water, is permeated by this innate Power towards which all Romantic creation aspires and whence it takes its origin, for when « [t]he gentleness of heaven broods o'er the Sea / [...] the mighty Being is awake » (« It is a beauteous evening », ll. 5-6). Thus the daffodils join in a dance of the elements, « dancing in the breeze » and twinkling like the stars « [b]eside the lake », « [a]long the margin of a bay » ; Wordsworth's leech-gatherer appears « [b]eside a pool bare to the eye of heaven » (« Resolution and Independence », l. 54) and later on is likened to a « sea-beast » emerging from the waters and exposed to the sun (cf. « Resolution », ll. 62-3). Just as the latter's voice « was like a stream / Scarce heard » (ll. 107-8), Milton's voice is praised, because its « sound was like the sea / Pure as the naked heavens » (« London, 1802 », ll. 10-11), and the song of « The Solitary Reaper » is contrasted to those of the nightingale and cuckoo by reference to water imagery :

*A voice so thrilling ne'er was heard
In spring time from the Cuckoo-bird,
Breaking the silence of the seas* (ll. 14-16)

In a religious sense, such hybrid existences are messengers from God, intermediaries between our animal and spiritual kingdoms, between the created world and divine imagination⁽³⁸⁾. Meteors and shooting stars, water that comes down in showers and rises again as mist (e.g. opening stanza of « Resolution ») or the rainbow which seemingly links earth and sky⁽³⁹⁾, all share « the primal sympathy » and « heaven-born freedom » (« Intimations », ll. 181 ; 122) which are also operative in the poet, who in turn stands for humanity : « ... trailing clouds of glory do we come / From God, who is our home » (« Intimations », ll. 64-5).

Since clouds issue from and at the same time veil the abode of the gods, they suggest themselves as harbingers of mystery and revelation. Thus when the poet's imagination lifts « the veil from the hidden beauty of the world », he may transcend the world of shadows and, in « a trance sublime » (« Mont Blanc », l. 35) or epiphanic ecstasy (cf. Shelley's « Hymn », l. 60) apprehend the agencies of the invisible world amidst the actualities of life. In pictorial art, angels are often represented standing on clouds, and it is usually through a dense mass of white that deities are glimpsed, be it Jove or the bearded Christian God. In Théodore Géricault's *Assumption of Mary* (1816, Kunsthalle Bremen), which is

actually a copy of Titian's painting in the Cathedral of Verona, the Virgin Mary looks down at the earth from a mysteriously lit, bulging corona of clouds that lift her upwards into the golden firmament. A similarly oracular message is suggested by the mists surrounding the peaks of Mount Olympus - or Shelley's « Mont Blanc », which pierces the « infinite sky » with its « unearthly forms » (cf. ll. 60-65) and which, once we leave behind the « clear universe of things around » (l. 40), submerges us in Plato's world of shadows (cf. ll. 76, 139) whence the creative mind struggles for clarity of vision, i.e. for recollection :

*In the still cave of the witch Poesy,
Seeking among the shadows that pass by
Ghosts of all things that are, some shade of thee,
Some phantom, some faint image ; till the breast
From which they fled recalls them, thou art there!* (« Mont
Blanc », ll. 44-8)

In order to visualise what he called « the obscurity of a totally *unknown* period » (qtd. in Darracott, p. 135 ; my italics), Constable, too, exploited these transcendental implications of cloudy skies when painting « [t]he mysterious monument » of *Stonehenge*, a watercolour dating from 1836 (Victoria and Albert Museum). Out of a dark blue, aggressively tumultuous sky in the background, generous brushes of white, almost like nebular meteors, reach down onto the fallen, slanting amber blocks of stone, as if participating in a magic ritual. Evanescent skies, the elemental forces of weather, as well as the transitory effects of light and atmosphere represent the antidote to gnosis and reason, suggesting what eludes knowledge and control (cf. Shelley's apostrophe to the West Wind - « O Uncontrollable », l. 47), what cannot be defined in rational terms and therefore calls for metaphors : « For the very spirit fails, / Driven like a homeless cloud from steep to steep / That vanishes among the viewless gales ! » (« Mont Blanc », ll. 57-9). In typically vague Shelleyan vocabulary, the poetic mind mounts, like a dead leaf, eagle or swift cloud (cf. « West Wind », ll. 43-4), to regions that are inaccessible, unfathomable, and infinite (cf. ll. 56 ; 60 ; 62 ; 64). An « unknown omnipotence » (« Mont Blanc », l. 53), at other times invoked as « unseen Power », « Spirit of BEAUTY », and « awful LOVELINESS » (« Hymn to Intellectual Beauty », ll. 1 ; 13 ; 71), summons the waiting bard to a realm circumscribed by ethereal images : « Like hues and harmonies of evening, - / Like clouds in starlight widely spread ... » (« Hymn », ll. 8-9).

Faced with the impossible task of putting into language such transcendental experience, such « grace and truth » (l. 36) as capriciously reveals itself to the elected mind, the poet on the one hand resorts to

shadowy images, phantasms and phantoms, and on the other exploits a vocabulary of frenzied animation, suggesting that the sublime affects the material world in a gigantic cosmic dance and suffuses it with organic life : flowers, forests, and waves are depicted as they breathe and pant, in gentle motion or violently slashed by the elements : Coleridge's earth tumbles in a « ceaseless turmoil » (« Kubla Khan », ll. 17 ; 18 ; 28), Shelley describes how the « measured motion » and « lightning of the noontide Ocean / Is flashing round me [him] » (« Stanzas Written in Dejection », ll. 15-16), and the « Dizzy Ravine » in « Mont Blanc » is « pervaded with that ceaseless motion » and invoked as « the path of that unresting sound » (ll. 32-3). The effect of such cosmic miracles on the spectator, « extraordinary moments of total illumination » in Wasserman's terms⁽⁴⁰⁾, is overpowering : hence the « flitting phantasies » in Coleridge's « Eolian Harp » (l. 40), the dizziness in « Mont Blanc » and « extacy » in « Hymn to Intellectual Beauty ».

Embodying the eruption of irrational, unconscious inner forces, the sky and its phenomena also elude finite linear concepts and structures. In « Kubla Khan » « [t]he shadow of the dome of pleasure / Floated midway on the waves » (, ll. 31-2), rocks burst into an impetuous dance, the sacred river meanders « with a mazy motion » (l. 25), and a (magic) circle is woven round the inspired poet (cf. l. 51). This predilection for kinetic effects, which we have already seen in the metaphor of the wandering cloud, also has a strong auditive component, for sounds presuppose motion, as is suggested by the old myth of the music of the spheres. Significantly, Wordsworth's mighty Being « doth with his eternal motion make / A sound like thunder - everlastingly » (« It is a beauteous evening », ll. 7-8), and in « The Eolian Harp » Coleridge aligns the air to song and music, thus self-consciously meditating on the very properties of lyric poetry :

*O ! the one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance everywhere -
Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so filled ;
Where the breeze warbles, and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument. (ll. 26-33).*

The analogy between cloud and poet is obvious : just as the former is driven by natural forces, the latter hopes to be the agent of a spiritual Power, speaking not in his own voice, but in the voice of that divinity⁽⁴¹⁾ - like a trumpet (cf. « Ode to the West Wind » : « Be through my lips to una-

wakened earth / The trumpet of a prophecy », ll. 68-9) or a wind-harp, the prototypical metaphor of poetic inspiration in Romantic poetry⁽⁴²⁾. The poet presents himself as an instrument ready to capture and transpose into music the afflatus. He is an interpreter rather than a creator, and his poem may be seen as an icon of mutability, which is after all the « unperishable change / That renovates the world », as Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, and Keats have all suggested in one form or other.

Subject to constant metamorphoses without being depleted, Shelley's « Cloud » triumphantly voices the paradox of life and death : « I change, but I cannot die / [...] I silently laugh at my own cenotaph » (ll. 76 ; 81). The same duality pervades the realm of feeling : while dissolving in rain, the upper surface of the cloud still basks in « Heaven's blue smile » (cf. ll. 29-30) - and, as the cloud follows a perpetual pattern of decline and renewal, it responds to man's deeper existential questions : « Like a child from the womb, like a ghost from the tomb, / I arise and unbuild it [the blue dome of Air] again » (ll. 83-4)⁽⁴³⁾. The same correlation of life and death underlies Keats's ode « To Autumn », climaxing in the third stanza where « barred clouds bloom the soft-dying day », as well as the « Ode on Melancholy », where the melancholy fit is relieved by a « weeping cloud » which engenders new life on earth and « fosters the droop-headed flowers all » (cf. ll. 11-13). Shelley uses the same image at the outset of « The Cloud » : « I bring fresh showers to the thirsting flowers » (l. 1), attributing the power to invigorate and foster life to water and air rather than the earth's maternal breast, an image explicitly used in line 7. The poem enshrines the same sexual ambiguities we have encountered in Goethe's « Ganymed », for the cloud with its folded wings enjoys an « aery nest » and is likened to « a brooding dove ». It dwells in « skiey bowers », a « wind-built tent » or hangs « like a roof », being the « daughter of Earth and Water », / and the nursling of the Sky » (ll. 73-4). References to maternal protection are thus displaced from the earth to the sky, suggesting a cosmic union of male and female, or rather a complete absorption of the feminine into the masculine - comparable to « Ganymed » - which is further enhanced in stanza 3, where the cloud is likened to a golden eagle, a masculine symbol of power and aggression, endowed (in accordance with the ethereal setting) with « meteor eyes », « burning plumes », and « golden wings ». In Shelley's cosmology, such a perfect fusion of finite and infinite, mortal and immortal, is only possible through the interaction of a divine spirit, which symbolically guides the drifting cloud. By identifying himself with the cloud and the wind, a « Destroyer and Preserver » (just as Goethe had identified himself with Ganymede)⁽⁴⁴⁾, the poet partakes of a superior creation, one that unites all contraries which characterise the vegetative body : birth and death, mild seasons

and thunderstorms, animation and devastation, aggression and nurturing.

By combining opposites and alternatives as well as by shifting the focus from landscapes to skyscapes, from the physical body to the realm of the Intellect, the poet accomplishes his quest for the absolute, enjoying moments of completeness and timelessness to which his spiritual nature aspires and when he may join the visible, audible phenomena around him to the eternal Ideas reflected in them : hence Wordsworth's « never-ending » line of daffodils, Keats's juxtaposition of contraries in stanza 3 of his ode « To Autumn », whereby he penetrates to an abiding reality, and Shelley's distancing of sensuous experience in favour of the eternal world of imagination in « Hymn to Intellectual Beauty » - « Like moonbeams that *behind* some piny mountain shower », « Like memory of music *fled* » (my italics). Sky images express the poet's resistance to the finiteness of his mortal existence, emblematising a poetic world, compounded of desire and exaltation, that is apt to reconcile his nostalgia for a transcendental order with his experience of the here and now. By participating in mutability, the Romantic genius paradoxically endures and partakes of atemporality, universality, and unity, holding « eternity in an hour », to use Blake's phrase (« Auguries of Innocence », l. 4). In his eyes, these are the realm of the cloud as it literally roams the ether and, given its metamorphic, ethereal, mysterious, and immortal properties, semiotically guides his soaring mind from earth to sky, just as Ganymede is led from spring's material manifestations to eternal Love. In this respect skyscapes embody the metaphorical and metaphysical extension of Romantic *landscape* poetry and painting :

*And all affections by communion raised
From earth to heaven, from human to divine[.]
(The Prelude, conclusion of Book XIV).*

Sabine COELSCH-FOISNER
(University of Salzburg)

NOTES

- (1) Cf. John Purkis, *The World of the English Romantic Poets : A Visual Approach* (London : Heinemann, 1982), p. 137.
- (2) Cf. Horst Meller, « Percy Bysshe Shelley : 'The Cloud' », in Teut Andreas Riese and Dieter Riesner, ed., *Versdichtung der englischen Romantik* (Berlin : Erich Schmidt, 1968), pp. 274-5.
- (3) I owe these references to John Livingston Lowes' *The Road to Xanadu* (Boston : Houghton Mifflin, 1964), especially his chapters on « Courts of the Sun » and « The Journeying Moon », pp. 139-78.
- (4) Cf. Judith Cherniak's reading of « The Cloud » in *The Lyrics of Shelley* (Cleveland ; London : Case Western Reserve UP, 1972), pp. 132-3.
- (5) In *The Great Century of British Painting : Hogarth to Turner*, William Gaunt stresses both Constable's and Turner's debt to Thomson's landscape descriptions in *The Seasons*. (London : Phaidon, 1971), p. 27.
- (6) Cf. Purkis, p. 138. Constable's inspiration in particular was derived from open skies and clouds, Turner's most often from mountains. Cf. Raymond Lister, *British Romantic Painting* (Cambridge et al. : Cambridge UP, 1989), p. 18.
- (7) Quoted in John Darracott, ed., *England's Constable : The Life and Letters of John Constable* (London : Folio Society, 1985), p. 15.
- (8) Cf. *ibid.*, pp. 17 ; 20.
- (9) Cf. a landscape sketch by Constable of 1823 after Cozens, printed in *ibid.*, p. 19.
- (10) A genre allied to landscape was the rural scene dealing with human activity. Representatives were George Morland, Henry Walton, Francis Wheatley, and Julius Caesar Ibbetson (e.g. the latter's *Anglers at the Alehouse*, private collection). Cf. Gaunt, pp. 28-30. See also John Barrell, *The Dark Side of the Landscape : The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge et al. : Cambridge UP, 1980.
- (11) The sky was « a key note » in every landscape to Constable, « the standard of scales and the chief organ of sentiment ». Quoted in Lister, p. 18.
- (12) Quoted in *The Norton Anthology of English Literature* (6th ed., 1993), vol. 2, p. 457.
- (13) The two are inseparable, Max Bilen suggests in « The Mythico-Poetic Attitude », in Pierre Brunel, ed., *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (London ; New York : Routledge, 1992), pp. 861-6.
- (14) See e.g. M.H. Abrams's account of the transition from classical bans on tropes and figures towards the Romantic concept of the metaphor as an act of creation analogous to the divine act. « Poetic Truth and Metaphor » in *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York : OUP, 1953), pp. 285-9 ; 293. The references are to Addison's papers on « The Pleasures of the Imagination », *Spectator*

419 ; 421, and to Joseph Warton, *Adventurer* 57 (1753), both quoted in Abrams, pp. 288-9. See also Maurice Bowra's chapter on « The Romantic Imagination » in his book of the same title (1950 ; repr. Oxford ; London : OUP, 1961), pp. 1-24.

(15) Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. George Watson (New York : Dutton, 1906 ; repr. 1971), Chap. IV, p. 48.

(16) *The Golden Labyrinth* (1962 ; repr. London : Methuen, 1965), pp. 231-9.

(17) Cf. Lister's analysis of the precursors of Romanticism (the Sublime, the Picturesque, and Neoclassicism) as well as his reference to Goethe's *The Sorrows of Young Werther* in connection with the Romantic preoccupation with suicide in op. cit., pp. 8-12.

(18) In his selection of poems by Goethe, Friedhelm Kemp, whose edition I am using for references to the poem, pinpoints this upward motion. *Goethe Gedichte* (München ; Wien : Carl Hanser : 1979), p. 40. Given the limited amount of space, I cannot explore in this paper the complex relation between German *Sturm und Drang* and British romanticism, however rewarding a comparative examination of the reception of classical mythology in late-eighteenth and early-nineteenth-century poetry and verse-drama might prove, if we only consider Goethe's « Prometheus », written in the same year as « Ganymed », and Shelley's lyrical drama, composed between 1818 and 1819, or the relation between Goethe's and Hölderlin's « Ganymed ». To discuss the enormous critical reception of Goethe's hymn or questions of its composition and status within Goethe's *Erlebnislyrik* would equally exceed the scope of this paper. For key readings and further bibliographical references see *inter alia* Benedikt Jessing, *Johann Wolfgang Goethe* (Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1995), pp. 12-14 ; R. Otto and B. Witte, *Goethe Handbuch*, 4 vols. ; *Gedichte* (Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1996), vol. 1, pp. 107-10 ; Bernd Leistner, « Urfassung und klassische Aneignung », in Löser Christian, ed., *Lesarten : Texte zu Gedichten* (Berlin ; Weimar, 1982), pp. 54-62 ; Hiltrud Gnüg, « Lyrische Subjektivität als Ausdruck der Innerlichkeit : Exemplarische Analyse ausgewählter Gedichte des jungen Goethe », in *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität* (Stuttgart, 1983), pp. 51-78 ; Michael Feldt, « Erlebnislyrik bei Goethe », in *Lyrik als Erlebnislyrik : Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1900* (Heidelberg, 1990), pp. 169-95 ; Werner Keller, « Goethe's 'Ganymed' : Mythisches Modell und odische Metamorphose », in Karl Kurt Palheim, ed., *Sinn und Symbol : Festschrift für Josef Strelka* (Bern, 1987), pp. 67-85 ; Joachim Müller, « Goethes Hymnen 'Prometheus' und 'Ganymed' » (1959), in *Neue Goethe-Studien* (Halle/Saale, 1969), pp. 52-67 ; Rolf Christian Zimmermann, « 'Ganymed', 'Prometheus' und 'Prometheus'-Fragmente », in *Das Weltbild des jungen Goethe* (München, 1979), vol. 2, pp. 119-66.

(19) See Shelley's own reference to Ganymede as Jupiter's cupbearer

in *Prometheus Unbound*: « Pour forth heaven's wine, Idaean Ganymede, / And let it fill the Daedal cups like fire » (3.1.25-6).

(20) Cf. also the wing metaphor in Wordsworth's « Preface » to *Lyrical Ballads*: « ... though the eyes and senses of man are, it is true, his favorite guides, yet he will follow wheresoever he can find an atmosphere of sensation in which to move his wings. » (Norton, vol. 2, p. 150)

(21) There are interesting references to gender in an early reading of Goethe's poem: Clemens Lugowski suggests a complete absence of the feminine in what he calls a hymn of cosmic love. His interpretation is mainly based on the contrast between the hymn and the famous letter of 10 May from *Die Leiden des jungen Werther*. He suggests that for all surface similarities between the images employed in the letter and the poem, the latter is 'harsher, more masculine in character' (« Die Hymne ist herberer, männlicherer Art »), emphasising the mysterious, supernatural and spiritual (=masculine) quality of the hymn, the 'floating' effect of its language. Despite obvious differences in our approaches (Lugowski ignores the feminine form: « Unendliche Schöne », and in his reading there is no suggestion of ambiguity in the poem's use of gender), the conclusion of Lugowski's reading supports my own central argument. Clemens Lugowski, « Goethe: Ganymed », in Heinz Otto Burger, ed., *Gedicht und Gedanke: Auslegungen deutscher Gedichte* (Halle: Max Niemeyer, 1942), pp. 102-18; here pp. 109-11.

(22) However we interpret Ganymede's flight, Goethe's poem obviously departs from the Greek myth: Ganymedes, the son of the Trojan king, is never presented as overwhelmed by love for Zeus, who, in the disguise of an eagle, seized and carried him off from the midst of his playfellows to Olympos. Cf. Thomas Bullfinch, *The Golden Age of Myth and Legend* (Ware, Herts.: Wordsworth, 1993), p. 186.

(23) I am again referring to Lugowski's reading here, which I find particularly relevant to the connections I am trying to establish between « Ganymed » and British Romantic poetry: Ganymede's speech, he argues, is no longer formed by logic, but by a 'holy' eternal power, representing what Herder called *Ursprache* (pp. 111-13).

(24) Lugowski relates Ganymede's flight to Faust's, Werther's and Goethe's own *Flugsehnsucht* (desire to fly). Op. cit., p. 104. See also Miriam Allott's comments on the « Ode to a Nightingale » in her annotated edition of *Keats: The Complete Poems* (London; New York: Longman, 1989), p. 527.

(25) For a detailed analysis of the sublime see Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800* (Aldershot: Scolar Press, 1989), pp. 42-66.

(26) In his discussion of Romantic landscape painters, Lister in particular stresses Constable's ability « to record the rapidly changing mutations of cloud forms » (p. 18).

- (27) Earl R. Wasserman, *Shelley: A Critical Reading* (Baltimore ; London : Johns Hopkins Press, 1971), p. 223.
- (28) *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain* (Cambridge UP, 1992), p. 77.
- (29) Charles Hemming, *British Landscape Painters : A History and Gazetteer* (London : Victor Gollancz, 1989), p. 57.
- (30) Hemingway, p. 78.
- (31) See Hemming, p. 46.
- (32) Quoted in Lister, p. 17.
- (33) Cf. Marina Vaizey's review in *Sunday Times* following the *Constable-Bicentenary* Exhibition at the Tate in 1976, referred to in Barrell, p. 132.
- (34) Hemming, p. 61 ; for a more detailed characterisation of the two painters see pp. 55-64.
- (35) *Norton*, vol. 2, p. 452.
- (36) N.N. Webster (New York : Black Dog & Leventhal, 1995), p. 186.
- (37) Cf. also Shelley's « Mont Blanc », ll. 124-6, and st. 1 from « Stanzas Written in Dejection », where water and air dominate the natural scenery.
- (38) See e.g. Goethe's « Gesang der Geister über den Wassern ».
- (39) Cf. also Shelley's « Mont Blanc » : »Thine earthly rainbows stretched across the sweep / Of the ethereal waterfall, whose veil / Robes some unsculptured image ... »(ll. 25-7).
- (40) Wasserman, p. 222.
- (41) Cf. Richard Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley* (Chapel Hill : North Carolina UP, 1949), p. 229 ; Wasserman, p. 250.
- (42) Cf. Shelley's « Hymn », l. 34 ; *Alastor*, ll. 45-6 ; the dulcimer of Coleridge's Abyssinian maid in « Kubla Khan », ll. 37-45.
- (43) Cf. also *Queen Mab*, V. ll. 1-4 : « Thus do the generations of the earth / Go to the grave, and issue from the womb, / Surviving still the imperishable change / That renovates the world ... »
- (44) Cf. Lugowski, p. 117.

LES ALPES VUES PAR MARY SHELLEY

ET LES PEINTRES DE SON TEMPS

« Terrible », « effrayant », « épouvantable », « affreux », « horrible », tels sont les qualificatifs qui reviennent le plus souvent sous la plume des voyageurs du dix-septième siècle pour décrire la haute montagne. Evelyn, voyageur anglais qui traverse les Alpes en 1646 va jusqu'à écrire que : « La nature a balayé toutes les ordures de la terre dans les Alpes afin de former et de nettoyer la plaine de Lombardie »⁽¹⁾. Il faut attendre la seconde moitié du dix-huitième siècle pour que les montagnes ne soient plus considérées comme un « affreux pays » mais comme des paysages susceptibles d'inspirer des émotions esthétiques grâce à l'intérêt que leur portent les artistes. Ainsi que le souligne Alain Roger dans son *Court traité du paysage*, « c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première mais oubliée, qu'un pays n'est pas d'emblée un paysage et qu'il y a de l'un à l'autre toute l'élaboration de l'art »⁽²⁾. La nouvelle Héloïse publiée en 1761 contribue à populariser les paysages du Valais et les bords du Lac Léman, mais « Rousseau n'est pas l'homme des sublimes horreurs »⁽³⁾. Selon John Grand-Carteret, l'engouement pour la montagne et en particulier pour la haute montagne est en fait bien antérieur à Rousseau. C'est l'anglais Wyndham qui, le premier, en visitant la vallée de Chamonix, lance la mode des voyages alpestres. Ses lettres : *An Account of the Glaciers or Ice Alps in Savoy*, sont publiées en Angleterre en 1744 et, dès 1750, Chamonix est à la mode. Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, pas une année ne se passe sans qu'un voyageur ne laisse des traces écrites de ses expéditions. Cette passion pour la haute montagne est due à l'émergence d'une sensibilité préromantique qui tend à idéaliser une nature encore vierge, mais aussi à l'intérêt que le siècle des Lumières porte à la science et à la découverte du monde. Les Alpes sont à la fois un nouvel Éden et un jardin de la connaissance où botanistes, cartographes, géologues et glaciologues vont herboriser et effectuer des relevés. C'est au dix-huitième siècle que curiosité scientifique, goût du risque et apparition d'une esthétique nouvelle modifient le regard que l'homme porte sur la montagne : ce qui était autrefois considéré comme un mauvais pays par les paysans et les voyageurs devient un paysage grâce aux artistes.

Jusqu'au dix-huitième siècle, il est rare qu'un peintre prenne pour thème de son œuvre un paysage alpin identifiable. *La Pêche Miraculeuse* de Konrad Witz, peinte en 1444, peut être considérée comme la première représentation picturale des Alpes : la scène se passe au bord du Léman, la montagne au-dessus du Christ présente les contours très caractéris-

tiques de la Dôle ; par contre la chaîne du Mont Blanc qui se profile à l'horizon est fort peu reconnaissable avec ses arêtes en dents de scie. Au seizième et au dix-septième siècles, la montagne sert d'arrière-plan ou de décor à des scènes religieuses ou profanes. Elle constitue une ouverture sur le monde quand elle apparaît dans le cadre d'une fenêtre mais sa représentation reste fortement idéalisée. Au dix-huitième siècle, cette vision imaginaire cède la place à une approche plus réaliste grâce à une meilleure connaissance de la montagne. Le paysage devient le sujet même du tableau.

En effet, sous l'impulsion des savants, la connaissance de la montagne progresse. La première ascension du Mont blanc est effectuée en 1786 par Paccard et Balmat ; elle est suivie un an plus tard par l'expédition scientifique de Horace Bénédict de Saussure. Les savants, guidés par les gens du pays, se font accompagner par des peintres documentalistes chargés de la confection de planches illustrées destinées à traduire la réalité le plus fidèlement possible grâce à des croquis effectués sur le terrain. Ces croquis servent aussi à fabriquer des estampes en série pour touristes. La gravure sur cuivre et le développement de la lithographie et de l'aquatinte contribuent à populariser les paysages de montagne auprès du grand public. Sous l'influence des peintres documentalistes, la peinture de montagne se renouvelle car les peintres des Alpes bénéficient de leurs propres techniques pour représenter la haute montagne. Caspar Wolf (1735-1783), d'origine suisse, surnommé le peintre des glaciers, est le premier artiste qui véritablement escalade les cimes pour les peindre de manière rapprochée sans représenter un premier plan qui renvoie à des personnages ou à la nature civilisée. Il projette directement le spectateur de ses tableaux à l'intérieur d'une grotte, sous une cascade ou à l'aplomb d'une falaise vertigineuse. Ses études font l'objet de livraisons, d'abord à Berne en 1777, puis à Paris en 1778. Caspar Wolf invente une nouvelle forme d'expression artistique en lançant la mode des paysages insolites vus dans une inquiétante proximité . Dans le prospectus de sa *Description détaillée des vues remarquables de la Suisse*, parue en 1779, son ambition est de donner à chacun la possibilité de « voyager dans son cabinet et contempler à loisir ces miracles de la création et en prendre une idée exacte et vraie »⁽⁴⁾.

En Angleterre, les aristocrates et bourgeois aisés suivent les traces de leur compatriote Wyndham et s'intéressent à la haute montagne. Ils bénéficient d'études comme celle du Genevois Bourrit, surnommé « l'historiographe des Alpes », qui publie *Une description des glaciers et amas de glace du duché de Savoy* traduite en anglais en 1775. Ce livre et les gravures qui l'accompagnent font connaître la vallée de Chamonix et ses glaciers aux touristes anglais qui délaissent l'Oberland bernois au

profit de la Savoie. La mode est au Grand Tour qui emprunte la vallée du Rhin pour aller en Italie en traversant les Alpes. Le Mont Blanc constitue une étape obligée de ce voyage de formation : Chamonix devient un lieu de villégiature d'autant plus apprécié que l'amélioration du chemin entre Sallanches et les Houches et l'ouverture d'une auberge par la veuve d'un notaire en 1765 facilitent le séjour des touristes. La vie sociale y est intense et il devient difficile de s'y loger l'été. Les jeunes lords se font accompagner par des artistes britanniques comme Francis Towne (1739-1816), Thomas Girtin (1775-1802), Robert Cozens (1752-1797) et Joseph Mallord Turner (1775-1851). Grâce à leurs mécènes, les peintres anglais ont ainsi la possibilité de découvrir de nouveaux paysages plus grandioses que ceux de l'Écosse ou du Pays de Galles. Lors de son premier séjour dans les Alpes en 1802, Turner voyage avec un certain Lowson, riche bourgeois amateur d'art, qui finance ses dépenses sur un grand pied, avec voiture et domestique, ce que Turner ne pourra plus se permettre dans ses voyages ultérieurs. Tous ces artistes prennent des croquis (pas moins de quatre cents en une semaine pour le seul Turner), mais les tableaux sont faits en atelier, le plus souvent en Angleterre.

La mode est au voyage pour les écrivains également : Shelley et sa femme Mary se rendent deux fois en Europe, la première fois en 1814 (ce voyage fait l'objet d'un compte rendu publié en 1817 sous le titre : *A History of a six-week Tour through Part of France, Germany and Switzerland*), la seconde en mai 1816, où les deux écrivains retrouvent Byron sur les bords du Lac de Genève. A la manière du peintre qui se sert de ses esquisses pour composer ses tableaux, Mary Shelley puise dans ses souvenirs d'excursion pour constituer la toile de fond de ses romans. L'idée même de Frankenstein voit le jour en Suisse à la villa Chapuis à la suite d'un pari entre Byron, Shelley, Polidori, Claire Clairmont et Mary elle-même au mois de juin 1816, pari qui consiste à écrire une histoire de fantômes inspirée des récits fantastiques germaniques. La scène centrale du roman a pour décor grandiose la Mer de Glace et le Monténvers, paysages qui sont directement inspirés des souvenirs personnels de Mary. En effet le 23 juillet 1816, le poète Shelley et sa femme font une visite aux sources de l'Arveyron et le lendemain au Monténvers. Shelley, impressionné par la majesté du site, écrit son poème Mont-Blanc quelques jours plus tard, alors que Mary se sert du cadre solitaire et désolé de la Mer de Glace pour y situer la confrontation entre le monstre et son créateur. Le caractère surhumain des deux personnages réclame un cadre qui soit à sa mesure. Contrairement à son ami Clerval, qui n'aime rien tant que la vallée du Rhin et dont le nom évoque la douceur des endroits civilisés, Frankenstein ne se plaît que dans les endroits isolés : la solitude glacée de la Mer de Glace et du Pôle ou encore les endroits les plus reculés de l'Écosse. Son nom aux consonances germaniques

rugueuses évoque la dureté de la pierre. Mary Shelley dépeint le caractère sauvage du lieu de la confrontation à la manière d'un peintre romantique. Couleurs sombres, verticalité des arêtes rocheuses, brume, arbres déchiquetés et atmosphère menaçante évoquent irrésistiblement l'aquarelle de Turner intitulée : *Glacier and Source of the Arveyron* peinte au même endroit en 1802⁽⁶⁾. Sur son aquarelle, Turner présente en arrière plan les aiguilles du Passon et des Grands Montets entourées de nuées d'orage tourbillonnantes avec au premier plan le glacier et un minuscule berger qui garde quelques chèvres. La composition éminemment dramatique, très différente des scènes pastorales traditionnelles, souligne la puissance destructrice des éléments. Turner, tout comme Mary Shelley, représente les paysages alpins en termes de beau et de sublime, tels qu'ils ont été définis par Edmund Burke en 1757 dans son livre : *A philosophical Enquiry into the Idea of the Sublime and the Beautiful*. Le beau est associé à l'harmonie et à l'équilibre alors que le sublime fait goûter l'effroi et produit des frissons et des sentiments délicieux qui élèvent l'âme.

Le terme « sublime » est employé de manière récurrente par Frankenstein lui-même pour exprimer l'admiration qu'il ressent devant les paysages grandioses qu'il découvre et qui lui font momentanément oublier le caractère tragique de l'existence : « these sublime and magnificent scenes afforded me the greatest consolation that I was capable of receiving »⁽⁶⁾. La Mer de Glace lui inspire des transports identiques à ceux qu'il avait autrefois éprouvé aux temps heureux de son enfance : « I remembered the effect that the view of the tremendous and ever-moving glacier had produced upon my mind when I first saw it. It had then filled me with sublime ecstasy, that gave wings to the soul, and allowed it to soar from the obscure world to light and joy »⁽⁷⁾. Cependant le sublime qui élève l'âme est indissociable de la terreur qu'inspire la démesure des paysages. Le danger rôde à la fois dans l'aquarelle de Turner et dans le récit de Mary Shelley : un serpent est lové sur un rocher prêt à l'attaque au bas du tableau alors que la menace se concrétise avec l'arrivée du monstre dans le cadre grandiose de la Mer de Glace. Le serpent et le monstre, souvent assimilé à Satan lui-même par Frankenstein, sont là pour souligner l'omniprésence du mal et des périls qui guettent l'homme écrasé par le destin et soumis à la mort. Dans l'aquarelle de Turner, l'approche imminente de l'orage, les coulées de séracs dans des nuances de bleu et de brun, la vipère sur le rocher rappellent que le berger situé au premier plan est vulnérable. Chez Mary Shelley, les précipices, les crevasses et le bruit des avalanches génèrent un même sentiment d'inquiétude : « the path, as you ascend higher, is intersected by ravines of snow, down which stones continually roll from above ; one of them is particularly dangerous, as the slightest sound, such as even speaking in a loud voice, produces a concussion of air sufficient to draw des-

truction upon the head of the speaker »⁽⁸⁾. L'homme, dans le cadre grandiose de la montagne, ne peut que ressentir sa petitesse face à la mesure des éléments et à l'hostilité de la nature.

Chez Edmund Burke, le sublime est toujours associé à la verticalité et aux surfaces rugueuses : « A perpendicular has more force in forming the sublime than an inclined plane; and the effect of a rugged or broken surface seems stronger than when it is smooth and polished »⁽⁹⁾. Mary Shelley insiste dans *Frankenstein* sur la verticalité des parois : « The ascent is precipitous, but the path is cut into continual and short windings which enable you to surmount the perpendicularity of the mountain »⁽¹⁰⁾. Falaises à pic, parois rocheuses escarpées font partie de la panoplie du sublime romantique. Il faut pour compléter y ajouter les crevasses et les ravins, puisque, toujours d'après Burke, les précipices font plus facilement éprouver le sentiment du sublime que les parois verticales des falaises : « I am more apt to imagine that height is less grand than depth »⁽¹¹⁾.

D'autre part, le sublime s'accommode mal de la pleine lumière du jour si l'on en croit Edmund Burke : « to make anything very terrible, obscurity seems to be in general necessary »⁽¹²⁾. Dans le roman de Mary Shelley, tout comme dans l'aquarelle de Turner, prédominent les couleurs sombres : nuages menaçants chez Turner, pluie et brume dans le roman de Mary. L'orage vient apporter une note de danger supplémentaire en révélant la toute puissance de la nature : « for lightning is certainly productive of grandeur, which it owes chiefly to the velocity of its motion »⁽¹³⁾. C'est l'éclair de l'orage qui révèle à *Frankenstein* la présence du monstre accroché aux parois escarpées du Salève. Le monstre, dont la laideur est elle-même sublime, ne peut apparaître que dans un paysage sublime à sa mesure. Tout comme son créateur, le monstre, rejeté par toute l'humanité, ne se plaît que dans les paysages grandioses et désolés.

Les paysages alpins inspirent au voyageur romantique des sentiments contradictoires : la terreur le dispute à l'admiration et la joie à la souffrance. Il s'agit toujours d'un rapport émotionnel entre l'objet et la représentation qui en est faite par le spectateur. Pour Kant, le sublime ne se situe pas en dehors de nous mais en nous : « Le sublime n'est donc en aucun objet de la nature, mais en notre esprit en tant que nous pouvons prendre conscience d'être supérieurs à la nature en nous et par là aussi à la nature hors de nous »⁽¹⁴⁾. La perception du sublime exige de l'homme un effort de réflexion sur lui-même et sur sa propre condition en même temps qu'un dépassement : obligé de s'élever au-dessus des contingences matérielles et de se mesurer à l'apparente toute puissance de la nature, l'homme refuse d'être totalement absorbé par la présence immédiate du danger et laisse libre cours à ses émotions esthétiques.

Frankenstein, malgré son chagrin, ne peut rester insensible au spectacle de la nature : « Bending my steps towards the near alpine valley, I sought in the magnificence in the eternity of such scenes to forget myself and my ephemeral because human sorrows »⁽¹⁵⁾.

Il ne peut s'empêcher de qualifier les montagnes autour de lui de « mighty friends » et de trouver en elles une consolation à la manière de Rousseau. Cependant, en révisant son édition de *Frankenstein*, après la mort de son mari, Mary Shelley souligne davantage la fragilité de l'homme au sein de l'univers : « The sound of the river raging among the rocks, and the dashing of the waterfalls around, spoke of a power mighty as omnipotence »⁽¹⁶⁾. Même si Dieu n'est pas expressément mentionné, le Mont Blanc inspire un sentiment proche du sacré : il devient un symbole d'éternité, une sorte de substitut du divin. Chez Mary Shelley comme dans l'aquarelle de Turner, la nature, dans le déploiement de sa beauté sublime et redoutable, peut être interprétée comme la manifestation de la toute puissance de Dieu. Dans certains tableaux de Turner, la présence divine se fait plus manifeste encore comme dans *The Devil's Bridge, Pass of St Gothard*⁽¹⁷⁾ où l'arc-en-ciel situé au-dessus de la fragile construction humaine dans le lointain vient rappeler l'alliance entre Dieu et les hommes et apporter une note d'espoir.

Traditionnellement, la montagne est un point de rencontre entre le ciel et la terre, c'est un espace sacré qui peut être soit le lieu de la punition ou de la rédemption. Chez le peintre allemand Caspar David Friedrich (1774 1840), le voyage vers la montagne est une métaphore du cheminement de la vie et les phénomènes naturels sont une manifestation de l'invisible et de l'indicible. Le voyageur, souvent vu de dos, qui contemple l'écrasante puissance du paysage naturel, accomplit une quête de caractère mystique, une sorte d'ascèse destinée à le conduire à la révélation. L'homme, s'il réussit à s'élever au dessus de la mer de nuages, trouve le salut en perdant son individualité dans l'infini naturel. Dans le tableau de Friedrich intitulé *Matin sur le Riesengebirge*⁽¹⁸⁾, le sommet de la montagne apparaît nimbé d'un halo de lumière et dominé par un Christ. Le couple, perdu dans l'immensité naturelle, accomplit une ascension ascèse : la femme, déjà dans la lumière, guide l'homme, dont la silhouette se confond encore avec le rocher, vers la clarté divine. Le tableau peut être considéré comme une allégorie de l'errance terrestre.

A l'inverse du peintre allemand, dont les tableaux sont tout imprégnés de religiosité et de mysticisme, le voyage vers la montagne chez Turner et chez Mary Shelley ne conduit pas à un paradis auquel on arriverait après un chemin semé d'embûches : l'homme face à l'indifférence ou même à l'hostilité de la nature est renvoyé à sa condition d'homme.

me déchu, puni par Dieu pour avoir péché. En représentant la montagne comme le lieu de la malédiction et de la vengeance, Mary Shelley rejoint toute une tradition superstitieuse, véhiculée par les paysans de la vallée et que Saussure note dans son *Voyage dans les Alpes* : « J'ai moi-même ouï dire que ces neiges éternelles étaient l'effet d'une malédiction que les habitants de ses montagnes s'étaient attirée par leurs crimes »⁽¹⁹⁾. L'aigle, qui se trouve à la fois dans le poème de Shelley et dans *Frankenstein* vient rappeler la punition de Prométhée, l'homme qui a osé défier les dieux, tout comme la présence du monstre et du serpent suggèrent la vulnérabilité de l'homme soumis au mal. La montagne chez Mary Shelley et Turner devient le lieu de la colère divine et de la vengeance à l'égard de l'homme prométhéen. Certaines peintures de Turner dans les Alpes comme *Cottage Destroyed by an Avalanche in the Grisons*⁽²⁰⁾ font apparaître l'homme infiniment vulnérable dans un cadre à la fois grandiose et hostile. Un autre tableau intitulé *Snow Storm, Avalanche and Flood*⁽²¹⁾, peint en 1837 rappelle *The Flood*⁽²²⁾, une gravure de John Martin, le peintre des sublimes catastrophes. Ces deux œuvres présentent des visions apocalyptiques d'une nature déchaînée qui écrase l'homme. Chez Martin, le flot monte à l'assaut de l'escarpement rocheux alors que chez Turner c'est le nuage d'orage qui tourbillonne tandis que le torrent inonde la vallée. Dans les deux cas, ce mélange d'eau, d'air et de feu renvoie au chaos primordial et à la force créatrice et destructrice de la nature. Il existe une analogie d'essence religieuse entre la mer et la montagne, fondée sur la crainte qu'elles inspirent. Cette analogie, renforcée par l'image de la mer de glace, a d'ailleurs été soulignée par Alain Roger dans son *Court traité du paysage* : « Cette répulsion n'est pas seulement physique, elle s'autorise de raisons religieuses. La montagne et plus encore, sans doute, la mer sont liées à la malédiction. Visage et Vestige du déluge »⁽²³⁾.

Chez Mary Shelley, le voyage vers les cimes n'apporte pas le salut ou la révélation : loin de trouver le repos, l'homme n'éprouve qu'un allègement passager de ses souffrances grâce à l'expérience de la beauté qui laisse entrevoir une lueur d'espoir et un bonheur encore possible. Cependant cette perception fugace est trompeuse et l'espoir déçu rend le retour au réel encore plus douloureux. Les derniers rescapés de l'épidémie de peste qui avaient cru trouver un refuge dans le cadre grandiose des Alpes dans *The Last Man* en font amèrement l'expérience : « Were we not happy in this paradisaical retreat ? If some kind spirit had whispered forgetfulness to us, methinks we should have been happy here, where the precipitous mountains, nearly pathless, shut from our view the far fields of desolate earth »⁽²⁴⁾. La rédemption et l'oubli sont impossibles à la fois dans *Frankenstein* et dans *The last Man*, roman extrêmement pessimiste écrit en 1824, après que Mary Shelley a perdu trois

de ses enfants et qu'elle a été frappée par la mort de son mari et du poète Byron. La Mer de Glace reste un désert hostile, comme l'Océan Arctique, cette autre mer de glace, qui ouvre et clôt le récit de Frankenstein. L'homme soumis à une mort inéluctable est toujours renvoyé à sa solitude et au tragique de son destin.

La pluie et les nuages bas qui accompagnent l'ascension de Frankenstein, viennent rappeler la pluie qui tombait la nuit où le monstre fut créé. Le surgissement du monstre dans le cadre grandiose des Alpes réintroduit la mort au milieu d'un paysage vu comme un symbole d'éternité. Le monstre, fabriqué à partir de tissus morts, n'est qu'une sorte de mort vivant qui sème la mort sur son passage. La brume et le brouillard qui voilent les sommets peuvent être interprétés, à l'instar de Friedrich, comme une métaphore de la condition humaine mais, dans le roman de Mary Shelley, l'homme se montre incapable de s'élever et de trouver la lumière, il reste condamné à l'errance. C'est la conclusion pessimiste de Lionel Verney, le dernier survivant de l'humanité dans *the Last Man* en qui il faut voir Mary Shelley elle-même face à son destin : « A solitary being is by instinct a wanderer, and that I would become »⁽²⁵⁾. Même si le cadre grandiose des Alpes apparaît comme un substitut métaphorique du divin, Dieu se dérobe ou reste indifférent. Le réconfort passager de Frankenstein est un leurre, tout comme sa soif de connaissance et ses ambitions démesurées qui restent vouées à l'échec : « Still I would penetrate their misty veil and seek them in their cloudy retreats »⁽²⁶⁾. La montagne chez Mary Shelley n'est jamais un paradis : le paysage alpin, en dépit de sa beauté farouche, se rapprocherait plutôt de l'enfer glacé de Dante tel qu'il le décrit dans *La Divine Comédie*. Frankenstein est un homme déchu qui a voulu rivaliser avec Dieu et qui a échoué misérablement dans ses aspirations prométhéennes : le viol de la nature ne peut conduire qu'à la mort.

L'eau pétrifiée et opaque de la Mer de glace ou de l'Océan Arctique, cette autre mer de glace, est une eau stérile, symbole de destruction. C'est le contraire de l'élément nourricier et vital. Cette eau à l'état solide contraste avec l'eau du lac et de l'océan qui peut être régénératrice : les quelques rares moments de répit que connaît Frankenstein sont éprouvés sur le Lac de Genève ou sur l'océan quand, isolé dans l'espace restreint de la coque de son bateau, il peut, grâce au mouvement régulier de l'eau, oublier et régresser à une sorte d'état foetal. Quand Frankenstein remonte le cours de l'Arve et de l'Arveyron, son cheminement est à l'inverse du cours de la vie : ce retour aux sources marque une volonté de régression qui est en fait un voyage vers la mort puisqu'il ne débouche que sur des solitudes glacées uniquement peuplées par le monstre. Les solitudes glacées, que ce soient celles des glaciers ou celles de l'océan

Arctique vouent l'homme prométhéen à la mort. Le roman de Mary Shelley est une condamnation sans appel des ambitions de Frankenstein et de Walton et de tous ceux qui veulent se substituer à Dieu, condamnation qui vise aussi sans doute Shelley et les excès de son idéalisme.

La mort est omniprésente dans les paysages de Mary Shelley, qui n'offrent pour toute végétation que des arbres abattus ou balayés par le vent. Sa description du Monténvers constitue une parfaite illustration de l'aquarelle de Turner : « It is a scene terrifically desolate. In a thousand spots the traces of the winter avalanche may be perceived, where trees lie broken and strewed on the ground ; some entirely destroyed, others bent, leaning upon the jutting rocks of the mountain or transversely upon other trees »⁽²⁷⁾. Loin d'être un symbole de vie, l'arbre apparaît toujours foudroyé. Au sens propre, lorsque Frankenstein se remémore la destruction du vieux chêne par la foudre, expérience qui influe sur le cours de son propre destin en lui révélant les pouvoirs de l'électricité, mais aussi au sens figuré puisqu'il se voit toujours lui-même comme : « a blasted tree ». Cette métaphore fait référence à Zeus et à la punition divine de l'homme prométhéen mais aussi à la Bible. En effet, dans l'*Épître de Jude*, les hommes qui vivent séparés de Dieu sont comparés à des « Arbres en fin de saison, sans fruits, deux fois morts, déracinés »⁽²⁸⁾. Dans *The Last Man*, quand Mary Shelley après la mort des siens fait l'expérience amère de la solitude, c'est toute l'humanité qui se trouve ainsi condamnée à disparaître : « Thus we are left, » said Adrian, « two melancholy blasted trees, where once a forest waved »⁽²⁹⁾. Chez Mary Shelley, s'exprime un pessimisme foncier qui s'accroît pour atteindre un paroxysme dans *The Last Man* où la mort règne en maître absolu.

Le même sentiment du sublime unit Mary Shelley et les peintres de son époque. Pour tous ces artistes romantiques, la montagne est source d'émotions esthétiques devant la magnificence et la démesure de paysages qui font ressortir par contraste la petitesse et la fragilité de l'homme. Elle donne au spectateur ou au lecteur l'occasion d'éprouver « cette satisfaction exaltante » qui constitue l'essence même du sublime selon Kant. Cependant, même si les thèmes traités procèdent d'une source d'inspiration identique, chaque artiste exprime à travers sa propre personnalité sa vision personnelle de la condition humaine. Caspar David Friedrich met son réalisme méticuleux au service d'une éthique et d'une mystique qui débouchent sur une transcendance symbolisée par l'ascension vers la lumière. Les paysages chez Turner reflètent une évolution qui va vers une vision plus apaisée : lors de son premier voyage dans les Alpes, il met en scène ses propres angoisses existentielles en peignant la montagne sous ses aspects les plus tourmentés, alors qu'à la fin de sa vie, ses dernières aquarelles de Suisse reflètent une concep-

tion plus sereine grâce à l'importance grandissante donnée à la lumière. Chez Mary Shelley, les paysages, malgré leur splendeur intrinsèque, révèlent toujours une vision extrêmement pessimiste de l'existence, ils sont porteurs d'une leçon de morale cachée et codée concernant l'inanité de toutes les entreprises prométhéennes. Cette vision s'assombrit encore après la mort de Shelley. La magnificence des paysages peut offrir une éphémère consolation, mais la mort reste omniprésente. Seule l'écriture peut constituer un remède au désespoir : c'est d'ailleurs le moyen employé par Walton, qui consigne par écrit le récit de Frankenstein et par Lionel Verney, le seul survivant de l'épidémie de peste dans *The Last Man*, qui écrit ses mémoires pour trouver une raison de vivre. A la différence de Caspar Friedrich qui cherchait à faire passer un message religieux dans ses tableaux, chez Mary Shelley le voyage vers la montagne, malgré les espoirs qu'il suscite, ne débouche sur aucune transcendance, c'est une métaphore du cheminement de la vie qui conduit inéluctablement à la mort et un témoignage du tragique de l'existence.

Françoise DUFOUR
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1), Philippe Joutard, *L'invention du Mont Blanc* (Paris : Gallimard, 1986) 38.
- (2) Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris : NRF Gallimard, 1997) 18.
- (3) John Grand-Carteret, *La montagne à travers les âges*, 2 vol. (Grenoble, 1903-1904 ; reprint Genève : Slatkine, 1983) 357.
- (4) Maurice Jean-Petit Matile, *Les Alpes vues par les peintres* (Lausanne : Edita, 1987) 54.
- (5) Turner, *Glacier and Source of the Arveiron*, 1802, Collection Mellon, USA.
- (6) Mary Shelley, *Frankenstein*, (Penguin Classics, 1985) 93.
- (7) Mary Shelley, *Frankenstein*, op. cit., 94.
- (8) Idem.
- (9) Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, World's Classics, 1990) 66.
- (10) Mary Shelley, op. cit., 94.
- (11) Edmund Burke, op. cit., 66.
- (12) Edmund Burke, op. cit., 54.
- (13) Idem. 73.
- (14) Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, (Paris : Vrin, 1982) 102.
- (15) Mary Shelley, op. cit., 91.
- (16) Idem, 91.
- (17) Turner, *The Devil's Bridge, Pass of St Gothard*, 1804, private collection.
- (18) Caspar Friedrich, *Matin sur le Riesengebirge*, 1811, Berlin Staatliche Schlösser und Garten, Schloss Charlottenvurg.
- (19) Horace, Benedict de Saussure, *Premiers voyages au Mont Blanc* (Club des Libraires, Paris 1956) 105.
- (20) Turner, *Cottage destroyed by an Avalanche in the Grisons*, London : The Tate Gallery.
- (21) Turner, *Snow Storm, Avalanche and Flood*, 1837, Art Institute of Chicago.
- (22) John Martin, *The Flood*, 1828, Victoria and Albert Museum, London.
- (23) Alain Roger, *Court traité du Paysage*, 88.
- (24) Mary Shelley, *The Last Man* (World's Classics, 1994) 432.
- (25) Mary Shelley, *The Last Man* 468.
- (26) Mary Shelley, *Frankenstein*, op. cit., 93.
- (27) Idem, 93.
- (28) *Épître de Jude*, 12.
- (29) Mary Shelley, *The Last Man*, op. cit., 427.

LE PAYSAGE

DANS QUELQUES OEUVRES DE J. S. LE FANU

Le paysage dans l'œuvre de Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) joue différents rôles qui vont bien au-delà d'une fonction purement « décorative » ; il serait donc intéressant d'étudier quelques exemples, du paysage traditionnel de la mimesis à celui de l'imaginaire. Les deux niveaux coexistent souvent dans un même lieu : la dimension figurative et réaliste se double d'une signification symbolique et parfois spirituelle. Dans les productions des années 1860-1870, l'utilisation complexe et métaphorique du paysage permet à l'écrivain irlandais de travailler dans le registre fantastique (comme dans le recueil de 1872 *In a Glass Darkly*) ainsi que dans celui du symbolisme religieux, comme dans *Uncle Silas*, roman daté de 1864.

Cette étude envisagera le cas de plusieurs nouvelles : d'abord « Squire Toby's Will » (1868) et « The Child that went with the Fairies » (1870), histoires présentes dans le recueil *Madam Crowl's Ghost and Other Tales of Mystery* édité par M. R. James en 1923 ; ensuite « Carmilla », « Green Tea », « The Familiar » et « Mr Justice Harbottle », nouvelles tirées du recueil de 1872 *In a Glass Darkly* ; enfin le roman *Uncle Silas* (1864).

Dans la nouvelle « Squire Toby's Will » (1868), sous-titrée « A Ghost Story », le paysage est paradigmatique. Le tableau que forme le domaine de Gylingden, en symbiose avec la maison qu'il entoure, constitue un modèle d'écriture fantastique. Toutes les conditions se trouvent réunies pour la mise en œuvre de l'« histoire de fantômes » promise par le sous-titre. Il s'agit pour le narrateur de préparer psychologiquement son lecteur (placé dans le rôle d'un voyageur qui verrait Gylingden depuis la route) en lui donnant à *imaginer* une atmosphère et un lieu propices au surnaturel : une maison abandonnée et délabrée au milieu d'un parc en friche, dans une vallée isolée et boisée, par une fin d'après midi d'automne. L'isolement, le crépuscule et l'obscurité imminente apparaissent comme les conditions nécessaires d'un récit de l'étrange. Il y a en outre un processus de contamination qui veut que l'aspect sinistre de la maison intensifie la tristesse du domaine et vice versa, le tout encore renforcé par l'air de mélancolie qui règne dans la vallée de Gylingden. L'ouverture de la nouvelle (les trois premiers paragraphes) met constamment en relation le passé (époque de l'histoire, située de soixante-dix à cinquante ans en arrière) et le présent (l'époque de la narration). La description de la désolation actuelle du domaine de Gylingden semble donc avoir deux visées : la première est de présenter un cadre-type sinistre

(la vieille maison, sans doute hantée, descendante des demeures gothiques) susceptible d'orienter d'emblée la perception du lecteur et de lui fournir des clefs. Ainsi, étant tout de suite mis « dans l'ambiance », nous sommes frappés par les connotations de certains mots dès une première lecture. La comparaison de l'allée envahie par la végétation avec un cimetière couvert de mauvaises herbes au premier paragraphe puis, au deuxième paragraphe, l'adjectif « lifeless » ou le verbe « shroud » qui s'emploie, certes, fréquemment au sens figuré mais qui possède également des résonances funébres, ne peuvent pas passer inaperçus. La mort est ensuite présente d'une manière explicite avec la mention de la chapelle en ruines servant de caveau aux Marston. La deuxième finalité de la peinture de Gylingden est donc de nature dramatique, tout autant analeptique que proleptique : la déréliction actuelle du domaine est perçue comme le résultat d'un schéma de causalité, autrement dit, comme la conséquence et le signe de troubles survenus autrefois au sein de la famille Marston ; en outre, il y a aussi jeu proleptique du côté du lecteur puisque, tout en sachant que nous allons lire le récit rétrospectif d'un drame familial, nous connaissons déjà peu ou prou son issue (déclin, mort, abandon), configurée spatialement au présent. Dans le passage qui va suivre, la phrase relative aux conclusions tirées par le voyageur qui considère la maison comme inhabitée peut également être lue d'une manière ironique comme l'annonce oblique de présences dans la vieille demeure, l'expression « forêt enchantée » présente au troisième paragraphe laissant d'ailleurs présager des événements surnaturels :

Many persons accustomed to travel the old York and London road, in the days of stage-coaches, will remember passing, in the afternoon, say, of an autumn day (...) a large black-and-white house (...) dilapidated and weather-stained, with broad lattice-windows glimmering all over in the evening sun with little diamond panes, and thrown into relief by a dense background of ancient elms. A wide avenue, now overgrown like a churchyard with grass and weeds, and flanked by double rows of the same dark trees, old and gigantic, with here and there a gap in their solemn files, and sometimes a fallen tree lying across on the avenue, leads up to the hall-door.

Looking up its sombre and lifeless avenue from the top of the London coach, as I have often done, you are struck with so many signs of desertion and decay (...) that you conclude at once that the place is uninhabited and abandoned to decay. The name of this ancient house is Gylingden Hall. Tall hedges and old timber quickly shroud the old place from view, and about a quarter of a mile fur-

ther on you pass, embowered in melancholy trees, a small and ruinous Saxon chapel, which, time out of mind, has been the burying-place of the family of Marston, and partakes of the neglect and desolation which brood over their ancient dwelling-place.

The grand melancholy of the secluded valley of Gylingden, lonely as an enchanted forest (...) heightens the forlorn aspect of Gylingden Hall⁽¹⁾.

« The Child that went with the Fairies » (1870) est une nouvelle irlandaise située dans le comté de Limerick et dans laquelle le paysage est une donnée essentielle, facilement lisible, et néanmoins polyvalente. A première vue, les descriptions du cadre naturel montagneux, désolé, accidenté et marécageux servent d'indications topographiques, comme pourrait le faire une carte de la région. Mais elles visent par ailleurs à donner un caractère spécifiquement irlandais à cette histoire ; il s'agit donc de créer un effet de « couleur locale » reconnaissable, chose finalement assez rare chez Le Fanu dont de nombreux récits se déroulent plutôt en Angleterre⁽²⁾. L'austérité du paysage exerce de surcroît la fonction d'indicateur social puisque sa pauvreté constitue le pendant des difficultés de la famille de Mary Ryan : « Poor was this widow in a land of poverty »⁽³⁾. Enfin, le cadre nécessite un autre niveau de lecture, plus symbolique, car si les lieux possèdent un caractère si sauvage, si triste et solitaire, c'est aussi parce qu'il s'agit du domaine des fées, ces créatures malfaisantes et perfides qui enlèvent les enfants. Ainsi, au-delà de son rôle représentatif en harmonie avec ses habitants humains et surnaturels, le paysage possède un potentiel proleptique. Plusieurs éléments servent d'indices : les couleurs, ou plus exactement leur absence dans ce monde en noir et gris, préfigurent l'enlèvement du petit Billy et le deuil. La présence des forêts, lieu où se cachent les créatures surnaturelles dans bon nombre de récits fantastiques ou merveilleux, laisse présager une irruption de forces négatives. Enfin, les images anthropomorphes, comme le verbe « clothed » appliqué aux montagnes, suggèrent peut-être l'idée que dans ce monde, les lieux et les objets eux-mêmes sont dotés de leur vie propre ; peut-être peut-on aussi voir là une annonce du pouvoir des fées dont la colline jouxte ces montagnes. L'image des fortifications contient en filigrane la notion de danger et d'invasion, dénotant à la fois l'existence retranchée des créatures maléfiques de Lisnavoura, et la nécessité de se protéger pour les humains de la région :

Skirting the heathy mountains of which I have spoken, at one part (the road) becomes singularly lonely. For more than three Irish miles it traverses a deserted country. A wide, black bog, level as a lake, skirted with copse, spreads

at the left, as you journey northward, and the long and irregular line of mountains rises at the right, clothed in heath, broken with lines of grey rock that resemble the bold and irregular outlines of fortifications, and riven with many a gully, expanding here and there into rocky and wooded glens (...) (50).

Tous les éléments sont réunis pour annoncer la catastrophe à venir. La mort est représentée sous diverses formes, tout d'abord parce que l'action débute par une fin d'après midi d'octobre, autrement dit, au couchant, un soir d'automne, éléments associés au déclin, mais aussi moments de transition où s'effectuent les passages, notamment celui des fées vers notre monde. Comme si le destin avait désigné la chaumière des Ryan, les ombres allongées de Lisnavoura évoquent un doigt pointé : « (...) an autumnal sunset threw the lengthening shadow of haunted Lisnavoura, close in front of the solitary little cabin » (51). Les adjectifs « petite » et « solitaire » visent clairement à souligner le caractère vulnérable de la maison et de ses habitants menacés par l'arrivée de l'ombre. Les fées, dans leur somptueux carrosse rouge et or aux teintes de sang et de soleil couchant flamboyant, viennent d'ailleurs de l'ouest, c'est-à-dire de l'occident, autre image de mort qui combine les verbes *occidere* et *cadere*.

Dans la nouvelle « Carmilla » (1872), la scène décrivant l'arrivée du vampire Carmilla dans le parc du château de Laura Karnstein, sa future victime, présente des points communs avec la visite des fées aux enfants Ryan. Tous ces êtres venus d'ailleurs se déplacent en carrosse et font leur apparition à la tombée du jour pour les fées, une nuit de pleine lune pour Carmilla.

Les moments particulièrement propices à ces passages entre deux dimensions ne pourraient l'être sans certains éléments du paysage qui constituent des lieux rituels, des seuils, des frontières. Les forêts et les arbres font partie de cette catégorie. Ainsi, la chaumière des Ryan est entourée de six sorbiers censés écarter les influences maléfiques. Et justement, le soir d'octobre où le petit Billy est enlevé, il était en train de jouer avec son frère et sa sœur sous les grands arbres qui perdaient leurs dernières feuilles, image de la protection qui n'est plus assurée. Les fées poussent des cris qui font quitter aux trois enfants ce semblant d'abri et les éloignent du cercle bienfaisant formé par les arbres pour les entraîner vers les collines.

L'invasion du château de Laura dans « Carmilla » semble de même être effectuée en fonction d'un itinéraire magique qui ne laisse aucune

place au hasard. Le *schloss* Karnstein est situé bien en vue sur un promontoire et cerné par une forêt ; une route vieille et étroite permet de l'atteindre d'autant plus facilement que le pont-levis reste baissé en permanence et n'assure plus aucune protection. En outre, la route s'enfonce dans la pénombre de la forêt et enjambe une rivière qui traverse ces profondeurs sylvestres. L'eau, qui coule dans l'obscurité, apparaît comme un symbole de l'inconscient et la forêt, lieu primitif, représente à la fois une frontière et un lieu de passage entre le *schloss* et le village-cimetière en ruines envahi par la végétation, d'où vient Carmilla et qui se trouve du côté occidental. Le soir de l'arrivée du vampire, la rivière reflète la couleur du ciel embrasé par le soleil couchant, notation visuelle à caractère proleptique qui introduit le thème du sang qui coule, donc du vampirisme⁽⁴⁾. Le paysage permet cet effet optique de miroir sur une surface réfléchissante en mouvement, ce qui renforce le sentiment de confusion et d'incertitude créé par l'écriture fantastique qui montre un monde aux limites instables et fluctuantes. Une fois la nuit tombée et la lune levée, le carrosse de Carmilla surgit de la forêt et descend de la hauteur qui surplombe le pont, mouvement vers le bas qui correspond à la future descente psychologique de Laura.

La topographie joue un rôle tout aussi important dans « Green Tea » (1872), histoire difficile à classer que l'on peut interpréter sous l'angle clinique comme un récit de schizophrénie (le singe noir qui persécute le révérend Jennings, personnage principal, n'étant alors dans cette optique qu'une hallucination née de sa frustration et de sa culpabilité) ou sous l'angle surnaturel. Dans ce cas, le singe serait véritablement une créature venue d'ailleurs, un esprit infernal ou une de ces « formes bestiales » évoquées par Swedenborg dans ses *Arcana Caelestia* (1749-56). Quelle que soit sa nature, cet animal noir se manifeste à des moments spécifiques et surtout selon un code spatial précis. Ainsi, sa première apparition (racontée par le révérend Jennings au chapitre VI) a lieu au crépuscule après que l'omnibus dans lequel voyage l'ecclésiastique a dépassé *une vieille maison avec quatre peupliers de chaque côté de la porte*. L'une des apparitions suivantes a également lieu le soir au cours d'un déplacement de Jennings vers sa paroisse (Kenlis) où il espère, se croyant enfin libéré du singe, être en mesure d'officier :

I travelled in a chaise. I was (...) happy and grateful. I was returning, as I thought, delivered from a dreadful hallucination, to the scene of duties which I longed to enter upon. It was a beautiful sunny evening, everything looked serene and cheerful, and I was delighted. I remember looking out of the window to see the spire of my church at Kenlis among the trees (...) It is exactly where the little stream that

bounds the parish (...) emerges at the road-side, a stone with an old inscription is placed. As we passed this point, I drew my head in and sat down, and in a corner of the chaise was the monkey⁽⁵⁾.

Ce passage montre, comme bien souvent chez Le Fanu, le pouvoir conducteur de l'eau qui semble être un vecteur essentiel du surnaturel. La pierre placée au bord de la route fait figure de point-frontière dont le dépassement entraîne apparemment un réveil de forces occultes.

Les paysages réels sont quasiment absents de « The Familiar » et surtout de « Mr Justice Harbottle », histoires qui toutes deux se déroulent en milieu urbain au XVIII^e siècle, respectivement à Dublin et à Londres. Dans ces deux nouvelles, le terme revêt un sens différent, c'est-à-dire celui de paysage mental doté d'une dimension spirituelle et/ou onirique. Dans « The Familiar », le capitaine Barton, poursuivi et persécuté par son passé, finit par trouver le repos à la suite d'une vision qu'il présente à son interlocuteur comme une expérience réelle et non comme un rêve. Il s'agit d'un voyage dans une autre dimension, une terre brumeuse semblable au paradis, qui existe parallèlement au réel et rappelle les visions de Swedenborg. La douceur éthérée du paysage symbolise donc pour le personnage le pardon et l'apaisement :

« (...) I was lying by the margin of a broad lake, with misty hills all around, and a soft, melancholy, rose-coloured light illuminated it all. It was unusually sad and lonely, and yet more beautiful than any earthly scene. My head was leaning on the lap of a girl, and she was singing a song, that told, I know not how--whether by words or harmonies--of all my life, all that is past, and all that is still to come ; and with the song the old feelings that I thought had perished within me came back, and tears flowed from my eyes (...) and I was spellbound as I listened and looked at the solitary scene (...) And so, slowly, the song and scene grew fainter and fainter to my senses, till all was dark and still again. And then I awoke to this world (...) comforted, for I knew that I was forgiven much »⁽⁶⁾.

Ce que voit le cruel juge Harbottle au cours de son troublant voyage vers le tribunal suprême est d'une toute autre nature, totalement cauchemardesque. C'est au cours des chapitres VI et VII, pendant lesquels le juge est transporté dans son carrosse vers la Haute Cour d'Appel du « Royaume de la Vie et de la Mort » que s'installe le doute, jamais dissipé, pour le lecteur. De quoi s'agit-il au juste ? Est-ce un cauchemar de

Harbottle, inconsciemment troublé d'avoir fait condamner à mort Lewis Pyneweck ? Sommes-nous en présence d'une hallucination due à une crise de goutte ? Et de fait, les geôliers du juge lui passent autour de la cheville un anneau métallique chauffé à blanc qui fait cloquer sa chair ; c'est à ce moment exact qu'il revient à la réalité, éprouvant dans le pied une douleur lancinante, toujours assis dans son carrosse. S'agit-il d'un voyage réel dans une autre dimension, celle du monde des esprits, cette zone intermédiaire double entre le monde des vivants et, en hauteur, le paradis, ou, vers le bas, l'enfer ? La cosmologie de Swedenborg fait justement de ce monde des esprits le lieu où les morts sont jugés et où se décide donc leur appartenance future au paradis ou à l'enfer. Toujours est-il que c'est par le paysage, sorte de sas entre les deux dimensions, que s'effectue le passage vers cet ailleurs onirique ou surnaturel, en l'occurrence un lieu macabre, sorte de lande sinistre dans laquelle Harbottle peut apercevoir ses anciennes victimes, pendues ou dans d'autres cas ressuscitées. Il s'opère un échange d'attributs surprenant par lequel les arbres ont l'air humain, et les hommes pendus au gibet évoquent une composition géométrique :

The judge clutched at the check-string. The coach pulled up. He stared about him. They were not among houses ; but through the windows, under a broad moonlight, he saw a black moor stretching lifelessly from right to left, with rotting trees, pointing fantastic branches in the air, standing here and there in groups, as if they held up their arms and twigs like fingers, in horrible glee at the Judge's coming. (...) the prisoner saw an ominous sight from the window. It was a gigantic gallows beside the road ; it stood three-sided, and from each of its three broad beams at the top depended in chains some eight or ten bodies. (...) A tall ladder reached to the summit of the structure, and on the peat beneath lay bones⁽⁷⁾.

C'est dans *Uncle Silas* (1864) que le traitement du paysage est le plus fouillé, et permet des lectures plurielles, à la fois autobiographiques, symboliques et religieuses. L'histoire personnelle de l'écrivain est un facteur important pour la compréhension de certains thèmes récurrents de sa fiction, tel celui de la maison isolée et menacée par les intrusions de l'extérieur. C'est notamment le cas pour le schloss habité par Laura Karnstein dans « Carmilla ». C'est ce qui s'était effectivement passé pour la famille Le Fanu à l'époque où Thomas Le Fanu, le père de l'écrivain, avait été nommé dans la paroisse d'Abington en qualité de doyen à partir de 1826, dans le comté catholique de Limerick, alors que lui-même était protestant. Les troubles croissants entre 1826 et 1832 affectèrent les Le Fanu

qui occupaient la Glebe House, semblable à un îlot ou à un refuge en terre ennemie. La famille fut victime d'insultes et reçut des menaces, ce qui devait marquer à jamais Joseph Sheridan, alors adolescent. On retrouve un écho angoissé de cette insécurité dans *Uncle Silas*, lors de deux chapitres (VII et XVII) au cours desquels le domaine familial de Knowl reçoit la visite d'intrus qui terrorisent Maud Ruthyn, héroïne et narratrice. La première de ces visites a lieu à Church Scarsdale, lieu pastoral mais totalement isolé et associé à la mort ; on peut en effet y voir les ruines d'une petite abbaye ainsi qu'un cimetière dans lequel Madame de la Rougierre, la gouvernante à la solde de l'ennemi (l'oncle Silas), cherche symboliquement (mais en vain) à faire entrer Maud. On y accède en passant sur deux pierres qui permettent de franchir un petit cours d'eau. On peut d'ailleurs lire dans cette scène la configuration de la fin du roman ; Madame pénètre seule « comme une sorcière une nuit de Walpurgis » dans ce cimetière où elle gambade parmi les tombes et où elle annonce que Maud va la voir mourir pendant une demi-heure, et c'est effectivement elle qui trouve la mort à la place de Maud au chapitre 64. La notion de profondeur, le fait que Church Scarsdale se trouve en contrebas et forme un cercle renforce l'idée d'enfermement et de danger et préfigure d'ailleurs la réclusion de l'héroïne chez son oncle, à Bartram-Haugh :

Church Scarsdale is a very pretty and odd scene. The slightly undulating sheep-walk dips suddenly into a wide glen, in the lap of which (...) rise from the sward the ruins of a small abbey, with a few solemn trees scattered round. The crows' nests hung untenanted in the trees ; the birds were foraging far away from their roosts. The very cattle had forsaken the place. It was solitude itself. (...) As we descended the slope which shut out the surrounding world, and the scene grew more sad and lonely, Madame's spirits seemed to rise⁽⁶⁾.

La deuxième visite importune se produit un soir d'automne au crépuscule, dans un coin reculé du parc de Knowl, au chapitre XVII, au moment où le « soleil rouge » atteint la ligne d'horizon. Ici encore, Maud et Madame opèrent un mouvement descendant : « A narrow carriage-road traverses this wild region of the park, to which a distant gate gives entrance. On descending into this unfrequented road I was uprised to see a carriage standing there » (84 ; mes italiques). Les occupants de la voiture (dont Dudley, fils de l'oncle Silas et déjà vu au chapitre VII) deviennent menaçants et encerclent Maud, sauvée par l'arrivée de deux garde-chasse.

La descente est aussi ce qui caractérise le voyage de la jeune fille qui se voit contrainte, à la mort de son père, Austin Ruthyn, de quitter Knowl, la maison de son enfance, pour aller vivre chez son oncle Silas à Bartram-Haugh. La description de l'itinéraire est intéressante à plus d'un titre : le paysage est décrit sur le mode gothique, évoquant la fiction de Mrs Radcliffe et l'arrivée d'Emily à Udolpho, par exemple ; le motif de la descente, écho des scènes de terreur vécues à Knowl, préfigure les dangers que va rencontrer Maud. Enfin, l'omniprésence de l'obscurité et de la brume, au-delà de l'effet gothique, a pour but de suggérer le thème de l'identité floue. En effet, la demeure ne se laisse pas appréhender depuis la route et de la même façon, le maître de céans se révélera tout aussi insondable et insaisissable que cette maison plongée dans la nuit et noyée dans la brume.

We had just reached the summit when the sun went down. The low grounds at the other side were already lying in cold gray shadow, and I got the man who sat behind to point out as well as he could the site of Bartram-Haugh. But mist was gathering over all by this time. The filmy disk of the moon which was to light us on, so soon as twilight faded into night, hung high in air. I tried to see the sable mass of wood which he described. But it was vain, and to acquire a clear idea of the place, as of its master, I must only wait that nearer view which an hour or two would afford me (XXX, 178).

Le paysage exprime aussi l'enfermement dont est victime Maud. L'entrée de Bartram est gardée jalousement par une immense grille de fer portant les armes de la famille Ruthyn soutenues par des statues, « sentinelles géantes » barrant l'accès au domaine. Derrière ce portail, l'allée conduisant à la demeure semble être elle-même protégée ; la rangée d'arbres a tout d'une haie de gardes, tant il est vrai qu'il y a fréquemment dans *Uncle Silas* ce type de transfert d'attributs entre l'humain et le végétal : « (...) Our courier got down and shoved the great gate open, and we entered between sombre files of magnificent forest trees, one of those very broad straight avenues (...) » (XXXI, 182). Mais il paraît clair aussi qu'une fois entrée, Maud restera prisonnière de Bartram-Haugh comme en témoigne le chapitre intitulé « The Windmill Wood » dans lequel elle découvre l'existence d'une clôture et de barrières gardées séparant le domaine du monde extérieur :

Just where the glen which we had been traversing expanded into this broad, but wooded valley, it was traversed by a high and close paling, which although it looked decayed,

was still very strong.

In this there was a wooden gate, rudely but strongly constructed, and at the side we were approaching stood a girl, who was leaning against the post (...) (XXXIII, 198).

Cette palissade, dont l'aspect vermoulu n'est qu'illusoire, est à l'image de l'oncle Silas, certes valétudinaire et opiomane, mais d'une énergie et d'une détermination farouches en contraste saisissant avec son apparence physique si fragile et sa réclusion. L'immobilisme qui règne à Bartram est le pendant de la première section de *Uncle Silas* dans laquelle Knowl et ses habitants sont décrits d'une façon très picturale, comme s'il s'agissait de compositions artistiques et non de paysages naturels ou d'êtres vivants. Les bois du domaine de Knowl, que Maud voit dans le lointain, sont décrits comme « l'arrière-plan du tableau » (III, 11), terme repris au moment du départ pour Bartram-Haugh : « I gazed at the receding vision, and the tears came at last, and I wept in silence long after the fair picture was hidden from view (...) » (XXX, 177). Ce qui domine finalement dans le roman est la correspondance étroite entre les humains et les lieux, figés dans la même « hyperstasie », pour reprendre les termes de W. J. McCormack dans son *Sheridan Le Fanu and Victorian England*⁹⁹. Paradoxalement, le seul réel voyage qu'il est possible d'accomplir est celui qui consiste à franchir les portes de la mort pour pénétrer dans le monde des esprits. Ainsi, le chapitre au cours duquel Austin Silas meurt subitement est intitulé « Austin Ruthyn sets out on his Journey ». L'emploi parallèle du terme d'*habitation* à propos de l'homme et du monde permet de mieux comprendre l'immobilité du monde sensible ; Monica Knollys, la tante de Maud, décrit la mort comme un déplacement ou une sorte de changement de domicile : « '(...) and the poor mortal body is only the cold ruin of a habitation which they have forsaken before we do » (XXVI, 145). Selon Maud, à la fin du roman, le monde est « une parabole - l'habitation de symboles - où les fantômes des réalités spirituelles immortelles apparaissent sous une forme matérielle » (424). C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles les paysages ont un rôle si central dans *Uncle Silas* en vertu de la doctrine des correspondances. Ils sont présents, tels des reflets (imparfaits), pour rappeler l'existence de cet autre niveau d'existence, supérieur et désirable, évoqué pour Maud des années auparavant par un disciple de Swedenborg, à la mort de la mère de la fillette :

He leaned his elbow on his knee, and his forehead on his hand, which shaded his downcast eyes, and in that attitude described to me a beautiful landscape, radiant with a wondrous light, in which, rejoicing, my mother moved along an airy path, ascending among mountains of fantastic

*height, and peaks, melting in celestial colouring into the air,
and peopled with human beings translated into the same
image, beauty, and splendour* (III, 14).

Même si le paysage ne constitue pas toujours un aspect principal de la fiction de Le Fanu, souvent située en ville, le traitement intéressant qu'il en fait doit être mis à son actif, particulièrement l'utilisation de la nature pour créer un effet fantastique et pour métaphoriser la dimension psychologique, notamment les fluctuations de l'identité et des frontières du réel.

Peut-être peut-on penser que son enfance à Phoenix Park, près de Dublin, puis son adolescence passée dans le comté de Limerick, malgré les problèmes rencontrés par sa famille, ont donné à Sheridan Le Fanu la conscience du rôle joué par les lieux et les paysages. Il est inévitable que la culture gaélique, même si la famille Le Fanu était d'origine continentale et protestante, ait laissé son empreinte dans l'imaginaire de l'écrivain. Du fait de cet ancrage irlandais, on retrouve dans ses œuvres un fonds de culture populaire qui plonge ses racines dans une vision animiste du monde, faite de magie, de superstitions et de foi en des forces naturelles occultes.

Françoise DUPEYRON-LAFAY
Université de Lille III

NOTES

- (1) Recueil *Madam Crowl's Ghost* (1923), Wordsworth Classics, 1994, 15.
- (2) On voit par exemple que la nouvelle « Passage in the Secret History of an Irish Countess », publiée en 1838 dans le Dublin University Magazine, est à l'origine du roman *Uncle Silas*, mais alors que la version initiale de 1838 se situe dans les comtés de Galway et de Cork, le roman de 1864 se déroule dans le Derbyshire.
- (3) *Madam Crowl's Ghost*, op. cit., 50.
- (4) « (...) reflecting in its current the fading crimson of the sky », *In a Glass Darkly*, Wordsworth Classics, 1995, II, 238.
- (5) Ibid., VIII, 24.
- (6) Ibid., VIII, 68-69.
- (7) Ibid., VI, 98.
- (8) *Uncle Silas*, Oxford UP/World's Classics, 1981, VII, 32.
- (9) Oxford : Clarendon Press, 1980.

LA PREMIÈRE PAGE DE
THE PICTURE OF DORIAN GRAY
(LANDSCAPE, INSCAPE, ESCAPE)

Si on la considère sous un angle strictement technique, la première page de *The Picture of Dorian Gray* joue le rôle de toute ouverture romanesque dite « réaliste », ce qui est paradoxal dans une œuvre qui, tant s'en faut, ne ressortit pas à cette esthétique : d'une part, elle lance le récit (la centralité et la nature mystérieuse du tableau, la disparition étrange du peintre) ; d'autre part, elle organise le texte par rapport au hors-texte, c'est-à-dire à ce que le lecteur sait et / ou attend de ce qu'il va lire en « confirmant » le titre de l'œuvre. En effet, dès le premier mot (« the studio »⁽¹⁾), le roman annonce et assure que c'est bien de peinture qu'il va être question. Ce mot est choisi également pour l'effet de chiasme sonore qu'il suscite (« studio » / « odour of roses ») : est ici signifié un univers clos et auto-suffisant où tous les sens sont tour à tour sollicités. La certitude d'entrer dans un univers pictural est confirmée plus loin par l'évocation des peintres japonais qui, selon Wilde, « tentent de traduire le mouvement et la vitesse par l'intermédiaire d'un art nécessairement immobile ». Ce commentaire a par ailleurs l'avantage d'amorcer une réflexion, centrale dans l'économie générale du roman, sur les liens entre le récit et l'image : si le premier est une organisation de signifiants porteurs d'un contenu (une histoire) censé se dérouler dans le temps, il a lui-même une durée propre, puisqu'il se déploie dans le temps de la narration. La question est toutefois de savoir comment le récit, en tant qu'il entretient une relation essentielle à la durée, peut s'inscrire dans l'image puisque celle-ci fige l'instant. Ce sera, bien sûr, la problématique générale du roman (un tableau plus « vivant » que son modèle). C'est aussi, selon Wilde, tout l'art des peintres japonais que de résoudre cette énigme en jouant de surcroît sur une autre difficulté non moins oxymorique : la figuration immobile de la vitesse. Non seulement la représentation de la nature et des paysages composés est parfaitement étrangère à la mimésis, mais encore ce qu'elle vise à désigner, même brièvement, est ce qui, dans l'œuvre d'art, matérialise l'éternité par le biais de la réunion des contraires.

La première page définit également le cadre spatio-temporel du récit : la scène se passe en été, saison symbolique de l'accomplissement ; quant à l'espace, il se répartit entre le dedans et le dehors. Deux mondes différents et complémentaires se juxtaposent tout en s'interpénétrant, le monde intérieur de l'atelier et le monde extérieur de la nature, dont l'évo-

cation artistique permet à Wilde de brouiller la frontière entre littérature et peinture : la nature est un tableau, sans doute non moins séduisant que celui qui est placé au centre de la pièce. On ajoutera que deux autres mondes percent plus ou moins discrètement : premièrement, celui de l'expérience, de l'ancrage dans le réel (« London »), qui met à l'épreuve la capacité du lecteur à identifier le référent désigné et décrit. Si la ville est évidemment connue, l'« atelier » ne l'est pas moins, puisque, si l'on en croit Donald L. Lawler, celui-ci serait celui de Charles Ricketts (1866-1931), ami de Wilde pour qui il conçut la page de titre et la reliure de *Dorian Gray* (édition de 1891)⁽²⁾, et on peut supposer que le lecteur cultivé, ou initié, est censé le reconnaître ; deuxièmement, le monde intérieur ou la capacité à abstraire propres à l'artiste (« inscape »), qui cherche « à emprisonner dans son cerveau un rêve curieux dont il [redoute] de s'éveiller », précision qui permet à Wilde de souligner la complexité de la relation qui se noue entre l'artiste en tant que sujet percevant, le monde naturel perçu (« landscape ») et l'œuvre d'art, à sauvegarder et à protéger du monde réel qui, lui, est à fuir ou du moins à intérioriser. C'est ce qui est signifié par les yeux clos de Basil, par le désir qu'il a de retenir des pensées qui risquent de lui échapper : tout se passe en cet instant comme si le peintre visait à la fusion du sujet et de l'objet, fusion qui est sans doute celle du fantasme ou de la rencontre avec la transcendance (« Jouir d'une belle chose, c'est le moment de l'infini », écrit Van Gogh). Ce que vise Basil, semble-t-il est ce moment idéal et impossible où, comme le note le psychanalyste Gérard Mendel, « le sujet incorpore totalement l'œuvre et devient le corps entier non castré »⁽³⁾, ce moment où l'œuvre d'art se mue en « bon objet » introjectable et où le sujet, lui, se sent confirmé - fantasmatiquement - dans son éternité.

La première page introduit en outre les personnages principaux de *Dorian Gray*, personnages dont Wilde, dans une lettre du 12 février 1894 adressée à Ralph Payne, observe qu'ils sont autant de facettes de lui-même⁽⁴⁾. L'affirmation serait banale ou citationnelle (sur le modèle de « Madame Bovary, c'est moi ») si la mise en place d'une nouvelle trinité, figure signifiante dans la structure psychique de l'auteur⁽⁵⁾, ne perçait sous elle. Si cette trinité se construit hors de toute référence à la transcendance chrétienne, dans le champ du roman elle désigne la totale autonomie du texte, sa nature autarcique indépendante de la désignation du réel ; en d'autres termes, je suis mon texte, seul espace reconnu, et mon texte est moi-même ; ainsi se suspend le temps qui n'est plus qu'une affaire d'intériorité, d'une part, et d'éternité, de l'autre.

Par ailleurs, la problématique de l'autonomie de l'œuvre d'art trouve, dans le choix des personnages ou des types, des échos riches de sens : le premier est un dandy, l'incarnation d'une manière d'être dont Wilde affirme la valeur absolue : « Dandyism, which, in its own way, is an attempt to assert the absolute modernity of beauty »⁽⁶⁾. Quant à l'accessoire qui,

semble-t-il, ne le quitte pas, la cigarette (« smoking, as was his custom, innumerable cigarettes »), elle est à la fois un objet esthétique (« the thin blue wreaths of smoke that curled up in such fanciful whirls from his heavy opium-tainted cigarette ») et un objet symbolique, puisque, un peu plus loin dans le roman, elle métaphorise la complexité du désir, c'est-à-dire le va-et-vient entre l'attente, la satisfaction et la frustration⁽⁷⁾.

L'autre personnage est le peintre, vecteur exemplaire de l'intériorisation et de la représentation du réel. Toutefois, dans « The Critic as Artist », Wilde souligne la supériorité du poète sur lui : « [to the poet] belongs life in its full and absolute entirety ; not merely the beauty that men look at, but the beauty that men listen to also ; not merely the momentary grace of form or the transient gladness of colour, but the whole sphere of feeling, the perfect cycle of thought »⁽⁸⁾. Basil Hallward est simplement « the artist », présenté en retrait par rapport au tableau ; l'inversion du sujet dans la phrase qui l'introduit (« in front of it ... was sitting the artist himself, Basil Hallward ») met en place une hiérarchie (d'abord le tableau, puis l'auteur) visant à signifier l'effacement du personnage (qui anticipe sur sa disparition) devant l'œuvre. Est-ce aussi une manière pour Wilde de régler une fois de plus ses comptes avec Whistler, avec qui il s'était brouillé ? Quant à Dorian, il n'apparaît pas en personne, mais seulement (surtout) sous la forme de son portrait. Si la « description » qui en est faite est à la fois vide (« extraordinary » ne contient guère d'information) et verbeuse (« personal », qui ne veut pas dire ici « original » ou « particulier » mais simplement « bien à lui », est un mot inutile, puisqu'on a bien compris que c'est de lui et de sa beauté qu'il est question), c'est que le tableau est une page à écrire et que nous n'en sommes qu'au quatrième paragraphe du roman. Dans tous les cas, avec le dandy, le peintre, le modèle, ce que Wilde propose n'est pas une simple scène de genre (le peintre en son atelier, en compagnie d'un ami), mais une mise en relation de trois termes dont l'enjeu principal est celui du rapport entre la surface et la profondeur, et l'intérieur et l'extérieur.

Cet incipit, enfin, introduit un point de vue complexe, essentiel dans un texte où le regard joue un rôle primordial. Le lecteur note, mais pas avant le troisième paragraphe, la présence d'une instance énonciative qui vient marquer l'énoncé du sceau de la vérité⁽⁹⁾ : la disparition du peintre est un fait authentifié par cette instance dont la ruse narrative a, en outre, deux avantages ; elle permet de susciter la curiosité en soulignant l'existence d'un mystère. Elle permet aussi de mettre en place une séquence temporelle : la notation « some years ago » relie temps de l'énoncé et temps de l'énonciation. Si le temps de la narration est bien sûr postérieur aux événements narrés, il s'intercale, entre le moment où les deux personnages sont décrits dans l'atelier et le présent de la narration, un événement dont on sait que, du point de vue du narrateur, il date de quelques années. Rien n'est dit en revanche sur le temps quantifiable qui

sépare cette disparition du moment où Basil met la dernière touche à son tableau : trop en dire risquerait d'émousser l'intérêt. J'ajouterai ici deux remarques : d'une part, le va-et-vient analeptique et proleptique est le pendant narratif de cet autre va-et-vient qui est celui du regard sur le tableau (regard externe de Lord Henry, regard interne de Basil) et sur le jardin (point de vue de Lord Henry), pour ne rien dire de la fusion du dedans et du dehors signifiée par l'esthétisation de la nature. D'autre part, la représentation du temps est à la fois celle d'un moment *hic et nunc* (une saison - l'été, « summer winds » -, un épisode dans la vie des deux personnages - la contemplation d'un tableau exécuté par l'un et admiré par l'autre et, à l'inverse, celle de l'éternité (le beau immuable) dont l'une des modalités est la réunion rêvée des pôles opposés (la rencontre du mobile et de l'immobile, du bruit et du silence - « the silent murmur of the bees » - ou encore celle de l'art immortel et de la nature périssable).

Qu'est-ce que la première page de *Dorian Gray* ? La mise en relation de deux lieux : un atelier et un jardin, et la création d'un jeu subtil de correspondances entre les deux. La grande question est bien entendu celle de la perception et par conséquent celle du point de vue subjectif, puisque ce que construit Wilde est un monde par essence égocentrique dont l'un des enjeux esthétiques est en partie celui du Symbolisme. Dans ce système, en effet, comme le fait observer Bertrand Marchal, « si le monde est ma représentation, l'univers extérieur ne fait que renvoyer au moi son image, l'objet n'est que le double du sujet, et le poète se reconnaît au miroir de Narcisse »⁽¹⁰⁾.

Deux lieux sont ici mis en place par Wilde : le premier espace scénique est celui de l'atelier, réceptacle des sensations qui viennent du jardin (« was filled »). Ces impressions sont à la fois olfactives (trois mots désignent les parfums, « odour », « scent », « perfume ») et visuelles (le reflet des oiseaux sur les rideaux, par exemple). Dans le monde intérieur de l'atelier, tout est figé comme dans un tableau (« oppressive stillness »). Au centre de la pièce, comme au centre du roman, se trouve un portrait, dont presque rien n'est dit, pas seulement parce qu'il est déjà hors-monde, et plus tard immonde, mais parce que Wilde se conforme ici à un *topos* pictural, celui de la représentation de l'atelier d'artiste, type de tableau qui ne montre ordinairement pas les toiles du peintre célébré mais qui vise à donner de son lieu de travail une image exemplaire.

Il existe, ne serait-ce que dans l'art du XIX^e siècle, de nombreux exemples d'« ateliers d'artistes », qui, pour beaucoup d'entre eux, s'interrogent sur le rapport entre le dedans (surchargé de signes) et le dehors, c'est-à-dire la nature (obliérée ou très succinctement évoquée). *L'Atelier de Bazille* (1870), de Frédéric Bazille, met en scène de nombreux personnages dans une vaste pièce représentée en perspective ; certains bavardent, l'un joue du piano⁽¹¹⁾ ; le peintre, placé près de son tableau vu

de trois-quarts (rien de la toile n'est visible si ce n'est de la couleur bleue), est en train de le montrer à deux autres personnages. Par la fenêtre à demi-dissimulée par un rideau bleu vert, le hors-champ de la ville (un grand ciel blanc, un immeuble parisien à peine esquissé, dans des teintes qui rappellent celles du tableau, mais en plus pâles). *Les Amateurs de peinture*, d'Ernest Meissonier (1860) montre également un peintre au travail ; là encore le tableau dont celui-ci s'occupe est de trois-quarts, et un personnage, qui n'est pas l'artiste, se penche pour le regarder, et par conséquent le dissimule aux regards du spectateur. En arrière-fond, se trouve un vaste paravent décoré de personnages (eux visibles) dans des teintes qui sont les mêmes que celles de la toile. Le même souci de dissimuler la toile (là encore de trois-quarts, mais cette fois-ci c'est le peintre qui est placé devant), se retrouve dans *À L'Académie Julian*, dessin à la plume de John Cameron (1895) ; le modèle est visible (une jeune femme nue) et les élèves de l'artiste sont au travail, assis sur un petit tabouret devant leur propre toile, dont là encore on ne voit quasiment rien. *L'Atelier* d'Eugène Delacroix, gravure sur bois de E. Renard (1852) montre un vaste studio en perspective (rien n'est perceptible par la vaste fenêtre qui se trouve au fond) ; les toiles achevées ne se perçoivent que sommairement, puisqu'elles sont représentées de côté (elles suivent la ligne de fuite de la perspective) ; quant à l'œuvre sur laquelle travaille l'artiste, elle est placée au milieu de la pièce, de trois-quarts, face tournée vers le fond de la pièce ; là encore, rien ne peut en être distingué. Cette même remarque vaut pour *Un atelier aux Batignolles* de Henri Fantin-Latour (l'artiste et ses amis sont très clairement identifiables, mais pas la toile sur laquelle travaille le peintre, tournée vers lui qui nous fait face), et pour *Coin d'atelier* de Manet (1861) : cette fois-ci, on ne voit qu'une table couverte de livres et d'une boîte de peintures, avec quelques pinceaux et un tissu ; la table est poussée contre un mur, entièrement recouvert d'une tapisserie représentant ... un paysage, par conséquent réduit à une surface sans profondeur. Sont fixés au mur une épée et une arme à feu, un tableau représentant lui aussi un paysage assez flou, dans des teintes qui rappellent, en plus sombres, celles de la tapisserie murale. Dans *L'Atelier de Schuffenecker*, de Paul Gauguin (1889), l'artiste montre en premier plan une femme et deux petites filles ; le peintre se trouve à gauche à côté d'une toile de profil ; on remarque un poêle sur la droite et, occupant la plus grande partie de la partie supérieure de la toile, une verrière dont seule la partie centrale est transparente et laisse apparaître une maison dans un jardin avec une végétation abondante. L'artiste dans l'atelier était un thème (voir aussi *L'Atelier du peintre* de Courbet, 1855⁽¹²⁾), et Degas y eut souvent recours pour représenter ses amis artistes. Ceux-ci posent généralement de façon détendue devant leur travail, comme dans le portrait de James Tissot, ou dans celui de Henri Michel-Lévy. Dans le premier cas, comme dans le second, on ne

voit pas grand chose de leurs œuvres, si ce n'est quelques fragments, qui ne laissent apparaître que quelques formes floues et quelques couleurs.

De même, il existe également, à la fin du XIX^{ème} siècle des clichés d'artistes photographiés chez eux, ainsi Bartholdi, Henri Harpignies, au violoncelle devant ses toiles, Carolus-Duran, Bouguereau ou Fantin-Latour, et, bien sûr, Whistler dans ses studios de Fulham Road, de Tite Street ou de la rue Notre-Dame-des-Champs ; à chaque fois, les pièces sont encombrées de tableaux, de meubles, de plâtres, mais, dans la plupart des cas, elles ne s'ouvrent pas sur le monde, pas plus que ne le font les représentations picturales d'ateliers d'artistes. Il est toutefois des exceptions ; ainsi, la photographie de Pissarro dans son atelier à Eragny sur Epte (1890) le montre de profil, le visage tourné vers le photographe mais posant devant une fenêtre ouverte donnant sur un paysage dont la végétation (floue dans l'arrière-fond) paraît abondante ; celle-ci ne sert toutefois que faire-valoir : on l'aura compris, le vrai monde est ailleurs. Ce sont ainsi généralement des intérieurs symboliques de l'intériorité du peintre placé, ou des demeures d'esthète qu'on nous donne à voir, ce que la littérature fin-de-siècle illustre abondamment (voir Huysmans ou Jean Lorrain) sous une forme parfois caricaturale en faisant de l'amateur d'art en personne un objet esthétique⁽¹³⁾. C'est à ce modèle que se conforme ici Wilde en faisant prendre la pose à Lord Henry et en insistant sur la finesse de ses perceptions. Celles-ci, toutefois, contrairement à ce qui se passe dans la tradition picturale évoquée *supra*, dépendent de l'existence d'un autre espace situé dans son voisinage : le paysage composé du jardin qui va finir par se fondre dans l'atelier, voire par le signifier.

Dans la première page de *Dorian Gray*, on accède au jardin par une porte, et la nature est perçue à travers le filtre du rideau. La raison en est que, dans son rapport à la nature, la littérature dite décadente préfère au soleil des sources de lumière plus indirectes : « Et l'ombre fut », écrit Huysmans. La lumière devient l'objet d'une recherche délicate et construite puisque communier immédiatement avec la nature, si tant est que cela ait un sens dans l'imaginaire décadent, reviendrait à régresser vers l'animalité originelle, crainte que, paradoxalement, les Décadents partageaient avec les Victoriens. Aussi les relations de l'esthète avec le monde doivent-elles passer par le filtre d'un code complexe qui lui permet de manifester sa singularité et, partant, d'être reconnu : comme le dit Wilde dans « The Decay of Lying », il faut remettre la nature, essentiellement défectueuse, dans la bonne voie (« When I look at a landscape I cannot help seeing all its defects »⁽¹⁴⁾), et, à l'instar de Huysmans, ne trouver la nature intéressante « que débile et navrée ». C'est ce que montre ici Wilde en soulignant la faiblesse du cytise et la difficulté des abeilles à se mou-

voir. Il y a en outre quelque chose de keatsien dans le choix lexical (« honey-sweet », « honey-coloured », « murmur of the bees »), comme pour signifier que le paysage n'a de valeur que littéraire ; la musicalité du texte est d'ailleurs très évidemment perceptible ; les allitérations et assonances sont nombreuses et composent un véritable tissage phonique : *odour / roses ; blossoms / laburnum / branches / able / bear / burden ; flame-like / fantastic / flight / flitted ; pallid / painters* etc. La musicalité est d'ailleurs programmée puisque, pour Wilde, c'est par le truchement de la musique que l'artiste vise à la constitution d'une totalité esthétique : « From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician », écrit-il, à la suite de Pater et Mallarmé dans la Préface de son roman. Enfin, la surcharge descriptive et la longueur des phrases trouvent un écho thématique dans l'évocation du fardeau des branches de cytise : la beauté est la seule réalité acceptable, mais elle est lourde à porter matériellement et métaphoriquement, ce dont Dorian va bientôt faire l'expérience.

Par ailleurs, dans ce paysage composé et dépeint comme un tableau (dans « The Critic as Artist » Wilde observe que « (m)ême le sens de la couleur est plus important, pour la formation de l'individu, que celui du bien et du mal ») un élément occupe une place privilégiée : les fleurs, avec les roses liées à la beauté et à la jeunesse éternelle (« your rose-red youth and your rose-white boyhood » dit Lord Henry à Dorian au chapitre II, p.20) ; le lilas, fleur d'origine exotique, est en accord avec le décor orientaliste de l'atelier (« Persian saddle-bags ») ; le nom de l'épine rose (« thorn ») rappelle la couronne du Christ, figure identificatoire de Wilde qui voit en lui un prince des mots au moins autant qu'une victime expiatoire ; quant à sa couleur, « pink », elle est celle de Vénus, et, en tant que telle, elle est associée à la jeunesse et à la beauté, évidemment éternelles ; le cytise (« laburnum ») est choisi pour ses consonnes, ses grappes abondantes comme des pampres grecs et sa couleur (« honey-coloured »), le mot « honey » assurant le lien thématique par contiguïté avec les abeilles mentionnées plus loin et contribuant à broser le tableau d'une nature généreuse et fortement marquée symboliquement (l'abeille était pour les Anciens la messagère des dieux, et le miel un don du ciel) ; enfin, le chèvrefeuille (« woodbine ») est apprécié à la fois pour ses circonvolutions et ses connotations littéraires : le mot apparaît dans la célèbre description du lit de Titania dans *A Midsummer Night's Dream* (II, i, 249), non loin d'un adjectif, « wild », qui permet à l'auteur de *Dorian Gray* de jouer sur son patronyme en l'associant ici sans le dire à un souvenir littéraire⁽¹⁵⁾. Par ailleurs, les circonvolutions des tiges de chèvrefeuille sont annoncées par le mouvement circulaire des abeilles qui butinent (« circling with monotonous insistence ») et prolongées par les volutes de fumée dont la qualité à la fois artistique et délétère (« opium-tainted ») est soulignée plus loin. Si l'espace s'organise

selon des lignes horizontales (le divan sur lequel Lord Henry est allongé) et verticales (les hautes fenêtres, le cheval « upright »), il est également recouvert de courbes qui parachèvent l'analogie picturale. Les motifs du cercle ou de l'« arabesque » (cette dernière étant particulièrement pertinente dans ce contexte orientaliste, avec la Perse et le Japon) se lisent comme autant de coups de pinceau sur le tableau ou comme la métaphore probable du travail d'écriture : la volute et la courbe font partie de la stratégie narrative elle-même, avec la prolepse/analepse qu'est l'évocation de la disparition de Basil, et les « cigarettes » du début trouvent leur justification dans la description finale des cercles de fumée qui, stricto sensu, bouclent la boucle du texte en train de se composer. La circonvolution et la circonlocution se rejoignent pour désigner et effacer la contradiction théorique sur laquelle se fonde le rapport de l'écrivain à la peinture : s'il dit en effet dans sa préface que l'art reproduit non pas le réel, mais le monde intérieur du spectateur, il affirme, une page plus loin, que le tableau reproduit la belle forme du modèle : la contradiction n'est rien d'autre que l'équivalent langagier de la spirale, et cette dernière est sa métaphore.

De même, les fleurs ne valent pas que pour leurs connotations puisqu'elles sont aussi des métaphores de l'art (dans « *The Decay of Lying* », l'art est comparé à une « merveilleuse rose aux multiples pétales ») ; quant aux parfums, ils remplissent une fonction similaire dans la mesure où ils n'existent qu'en lien avec la subtilité des sensations et des passions qu'ils procurent (on se reportera au chapitre XI du roman qui leur consacre un long développement). On l'aura compris, la nature imite l'art, qui féconde la vie de ses images ; c'est par le moyen de cette inversion que Wilde s'en prend à la conception de l'art comme mimésis : évidée du vivant, la vie abandonne à l'art « les secrets de la création vive dont elle serait réduite à ne produire que la copie », ce qui explique l'importance fondamentale accordée par l'écrivain à l'évocation de l'atelier, non seulement comme lieu scénique mais aussi, on l'a vu, comme *topos*⁽¹⁶⁾. En fait, dit Wilde dans *The Decay of Lying*, c'est la vie le miroir et l'art la réalité, puisque les toiles de Corot, du moins l'affirme-t-il, ont créé les brumes qu'elles prétendent représenter.

Wilde, toutefois, procède de façon informée dans son approche descriptive et ne se contente pas de mêler indissociablement le monde du peintre et le paysage domestique du jardin sans autre précision. Il compose, avec l'évocation du jardin et de l'effet qu'il produit, un tableau ancré dans deux courants esthétiques : l'impressionnisme d'une part, l'art japonais de l'autre. Dans « *The Critic as Artist* », Wilde reconnaît les mérites des Impressionnistes dans leur traitement des couleurs - dont il reprend ici un élément précis, le lilas (« *Their white keynote, with its variations in lilac, was an era in colour* »). Il loue également leur capacité à

voir le monde autrement (« If they have not opened the eyes of the blind, they have at least given great encouragement to the short-sighted »), même s'il leur reproche « leur moi oiseux » (« their unnecessary selves ») et les accuse de « gâcher par un excès d'emphase vulgaire cet admirable mépris de la nature » (« spoiling by a vulgar over-emphasis that fine contempt of nature which is the best and only modest thing about them »)⁽¹⁷⁾.

L'autre référence est l'art japonais (que commente Wilde dans « The Decay of Lying »⁽¹⁸⁾) dont on sait l'influence qu'il avait exercée sur Whistler et sur les Impressionnistes, et qu'il mentionne explicitement dans la première page du roman (le vol des oiseaux qui produisent « a momentary Japanese effect » ; l'évocation des artistes en personne devenus à leur tour œuvres d'art et statuettes de jade, « those pallid jade-faced painters of Tokio »). La peinture de fleurs et d'oiseaux (kachô-ga) constitue l'un des trois genres principaux de l'art japonais, avec la peinture de figures bouddhiques et la peinture de paysage (sansui-ga) ; par ailleurs, de plus en plus, à partir du IX^{ème} siècle, la poésie japonaise célébra les fleurs, les oiseaux, la lune ou le vent pour leur seule valeur esthétique. De plus, dans leur art comme dans cette page, la sensibilité au passage du temps est perceptible au travers des floraisons et du chant des oiseaux. On ajoutera que la maîtrise du nom des plantes et des oiseaux fait également partie de l'initiation poétique et que les peintres, à leur tour, se sont attachés à suggérer les saisons et à évoquer les sentiments qui leur sont associés au moyen de quelques éléments floraux plutôt que par la description réaliste d'un lieu. Dans cette esthétique, séduisante pour Wilde, le réalisme pictural n'est évidemment pas de mise, seul compte le désir d'appréhender la beauté et de rendre la quintessence d'une fleur ou d'un oiseau pour tenter de recréer leur valeur émotionnelle. C'est ainsi que dans les estampes, et en particulier chez Hokusai (1760-1849), bien connu de Wilde et célèbre pour ses *Images d'oiseaux et de fleurs*, la fleur prend une importance symbolique considérable, Hokusai dont les œuvres sont rythmées par une dynamique, avec ses pavots poussés par le vent, ses pivoines et ses papillons emportés par une rafale ou voletant autour de chrysanthèmes⁽¹⁹⁾. Les couleurs, enfin, en nombre limitée, n'interviennent chez lui que pour souligner les contrastes et les harmonies, pour créer les rythmes et intensifier la valeur poétique des paysages. Dans le texte de Wilde, toutefois, il n'y a pas de perspective, la surface est plane, les vols d'oiseau adhèrent au rideau : ils fixent le mouvement tout en le suggérant, et il semble que leur incorporation dans le drapé soit signifiée par la juxtaposition de la préposition « across » (la dynamique du vol des oiseaux) et du substantif « tussor » (étouffe de soie sauvage indienne à l'aspect scintillant) dont sont faits les rideaux sur lesquels ils se reflètent. Les dernières lettres de ce mot (s-s-o-r) sont les mêmes que celles de « across », mais retournées, comme dans un miroir (r-o-s-s) ; un effet de chiasme est ici ménagé, là encore très significatif

de la nature tautologique de l'objet d'art, avec l'idée que le paysage japonais n'a pas d'autre réalité que sa transmutation esthétique. Enfin, le hors-champ (le paysage urbain) est suggéré non pas visuellement mais par le biais de perceptions auditives, et si l'on voit ce que retient l'écrivain de l'esthétique japonaise (la symbolique des motifs et des couleurs, le mouvement de la brise, ce que l'on pourrait appeler la poétisation de la nature), on comprend aussi ce qui l'en sépare, c'est-à-dire son attachement à l'effet esthétique de surface au détriment de la métaphysique. Cela dit, Wilde n'en maintient pas moins sa position critique habituelle vis-à-vis du réel, selon laquelle, comme il le fait observer dans « *The Critic as Artist* », le but de l'artiste est de voir l'objet tel qu'il n'est pas en réalité : son désir est alors de montrer non seulement la signification de la beauté mais aussi son mystère. En transformant tous les arts en littérature, affirme-t-il, l'artiste critique (comme l'amateur) résout une fois pour toutes le problème de l'unité de l'Art.

Si celle-ci est recherchée et affirmée en tant que principe théorique, elle prend également place dans le corps du texte grâce à un procédé précieux : le recours à la mise en abyme de l'œuvre. Lord Henry, pourtant spectateur du tableau que lui offre le paysage du jardin (il a un point de vue, « *From the corner of the divan...* »), est décrit à son tour comme un tableau (il prend la pose à la façon non pas d'un modèle masculin mais plutôt d'une odalisque⁽²⁰⁾) dans cet autre cadre pictural qu'est l'atelier, plus demeure d'esthète fin-de-siècle que studio de peinture à proprement parler. L'effet créé est alors vertigineux en ce qu'il brouille le rapport entre le dedans et le dehors, entre le sujet et l'objet (ce que signifie l'évocation des peintres japonais transmués en œuvres d'art). On observera de plus que non seulement la description du portrait de Dorian est à peine esquissée parce que tout le « tableau » est en quelque sorte transmué dans l'atelier et dans la nature, mais encore que Wilde va plus loin encore, comme l'indique l'intrusion discrète du narrateur (« *such fantastic whirls* »). Celle-ci le met en situation de contemplateur d'une scène, ou d'une toile, celle que compose son propre texte, avec son premier plan (le portrait en pied), ses divers points de vue (celui du dandy, celui du peintre), et l'effet de profondeur donné par l'adjectif « distant » qui caractérise l'arrière-fond, c'est-à-dire la ville de Londres.

On sait que la première page d'un roman se lit ordinairement en lien avec la dernière : *The Picture of Dorian Gray* se termine sur un monde clos, la pièce où se trouve Dorian, lui-même prisonnier du tableau dans lequel il est entré. Le monde extérieur n'existe plus, il ne subsiste plus que le cercle de soi-même, signifié par les bagues (« *rings* »), qui ensèrent les doigts du cadavre. Si le roman est une variation sur le beau, il s'interroge aussi sur l'ennui (la « *monotonous insistence* » des abeilles), sur l'angoisse (« *seemed to make the stillness more oppressive* ») et, en

fin de compte sur le battement entre l'or et la boue qu'évoque Baudelaire : d'un côté les fleurs melliflues du cytise (« honey-sweet ») et les corolles dorées du chèvrefeuille (« gilt horns »), de l'autre un cadavre desséché et hideux (« withered, wrinkled, and loathsome of visage ») qui n'est que le revers de la médaille brillante. Certes, le roman de Wilde pousse à s'interroger sur le rapport entre le sujet et l'image ; il n'en est toutefois pas moins une réflexion sur ce qui se passe lorsque se déchire la toile peinte des constructions esthétiques, celles dont on s'entoure (la mise en scène d'un paysage idéal dans les premiers paragraphes de l'œuvre) ou celles qui ont soi-même pour objet. Que subsiste-t-il donc ? Diverses choses, parmi lesquelles des jeux d'écriture dont Wilde se sert, bien au-delà de ses afféteries descriptives, pour montrer que des mots (beau, extraordinaire etc.) en cachent d'autres (horrible, ridé etc.) qui n'en sont pas moins vrais et attendent simplement leur heure. Un autre point est l'importance accordée par Wilde à ce qu'il désigne comme la dynamique des mots : « La concentration sur soi évoque un monde merveilleux et nouveau que nous présentons grâce à la couleur et la cadence de mots en mouvement », affirme-t-il⁽²¹⁾. Ce qui est ici désigné est l'intériorisation du réel (« la concentration sur soi ») et sa restitution langagière sous une forme non point figée mais dynamique (« la cadence »), non pas monochrome (ce que serait le noir de l'encre sur le blanc de la page) mais colorée, comme peut l'être la nature, ou le jardin de Basil traversé d'oiseaux et d'insectes poussés par le vent. Celui-ci prend alors toute sa valeur métaphorique : ce n'est pas seulement de peinture qu'il s'agit, c'est de cette alchimie du verbe qui consiste à mettre le monde en mots et, conjointement, à faire du texte l'une des formes possibles du monde, voire du vivant.

Pascal AQUIEN
Université de Paris IV - Sorbonne

NOTES

(1) Wilde joue également sur la mise en abyme de la critique dans le roman, puisque *The Studio* était le nom d'une revue d'art londonienne connue.

(2) *The Picture of Dorian Gray*, New York : Norton, 1988, p. 7 note 1 et p. 8 note 8. C'est à cette édition que l'on se référera ici.

(3) Gérard Mendel, « Du fantasme au tableau », *Art et Psychanalyse*, Paris : Mouton, 1968, p. 317.

(4) « Basil Hallward is what I think I am ; Lord Henry what the world thinks me ; Dorian what I would like to be - in other ages, perhaps ».

(5) Voir P. Aquien, « Introduction » aux *Oeuvres* d'Oscar Wilde, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. xlvii-viii.

(6) *The Picture of Dorian Gray*, p.100. « Faire de soi une île », disait Elisabeth d'Autriche pour définir le programme existentiel et esthétique de son cousin Louis II de Bavière. Citée par Marie-Christine Natta, *La Grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme*, Paris : Éditions du Félin, 1991, p. 134. On comparera cette « intention » avec l'affirmation suivante de Barbey d'Aurevilly : « Le Dandysme, écrit-il, introduit le calme antique au sein des agitations modernes ; mais le calme des Anciens venait de l'harmonie de leurs facultés et de la plénitude d'une vie librement développée, tandis que le calme du dandysme est la pose d'un esprit qui doit avoir fait le tour de beaucoup d'idées et qui est trop dégoûté pour s'animer » (*ibid.*).

(7) « A cigarette is the perfect type of a perfect pleasure. It is exquisite, and it leaves one unsatisfied » (chap. VI, p. 65).

(8) « The Critic as Artist », *Complete Works of Oscar Wilde*, London : Collins Classics, 1994, p. 1128.

(9) « Basil Hallward, whose sudden disappearance some years ago, caused, at the time, such public excitement ... ».

(10) Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Paris : Dunod, 1993, p.107.

(11) Lieu de travail, l'atelier était aussi, en particulier pour les peintres à succès comme Carolus-Duran, un lieu de rendez-vous mondains.

(12) John Milner, *Ateliers d'artistes*, Paris : éd. Du May, 1990, p.40 : « C'est l'activité du peintre, son geste comme son inspiration, qui constituent le pivot du tableau. Le modèle qui regarde par dessus l'épaule du peintre n'est plus un sujet d'observation pour l'artiste, elle a abandonné la pose (Courbet, après tout, travaille à un paysage, un tableau dans le tableau). Encore nu, le modèle est en marge des autres personnages vêtus. Trait d'union entre eux et le peintre, elle observe une activité à laquelle elle contribue sans y participer vraiment ».

(13) cf. Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris : Hermann, 1996, p. 93 : « La maison fin de siècle est une scène, une pièce impossible, com-

posée de trois murs et ouverte sur un espace blanc - celui du spectateur. L'esthète solitaire, personnage d'art, jouit spirituellement de la matérialité du décor - inutile et luxueux - qui masque un arrière-plan de néant : celui de la vie contemporaine. Il organise son spectacle intérieur pour lui tout seul. Ayant conquis le territoire des apparences, l'âme décadente contemple ses propres émotions dans le miroir du décor, trompe-l'œil psychologique autant qu'artistique. [...] Le livre s'ouvre. Devant le spectateur imaginaire se lève le rideau. Au fond de la scène se déploie une toile peinte ».

(14) « The Decay of Lying », *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 1071.

(15)

I know a bank whereon the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses, and with eglantine :
There sleeps Titania some time of the night,
Lull'd in these flowers with dances and delight.

(16) Sylvette Gendre Dusuzeau, *Oscar Wilde. Père, j'ai mal à l'oreille*. Lyon : Césura Lyon Édition, 1995, p. 151.

(17) Toutes ces citations sont tirées de « The Critic as Artist », *Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 1147-8.

(18) « The Decay of Lying », *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 1088. Son idée est simple : le Japon n'existe pas, il n'est qu'une création des artistes, puisque l'art est tout et que la réalité n'est rien : « The Japanese people are the deliberate self conscious creation of certain individual artists » ; et il ajoute : « And so, if you desire to see a Japanese effect, you will not behave like a tourist and go to Tokio. On the contrary, you will stay at home and steep yourself in the work of certain Japanese artists and then, when you have absorbed the spirit of their style, and caught their imaginative manner of vision, you will go some afternoon and sit in the Park or stroll down Piccadilly, and if you cannot see an absolutely Japanese effect there, you will not find it anywhere ».

(19) Je dois ces remarques sur Hokusai aux commentaires de J.P. Bouillon, Chr. Shimizu, Ph. Thiébaut, *Art, industrie et japonisme : le service « Rousseau »*, les dossiers du musée d'Orsay n° 20, Paris : Éditions de la réunion des musées nationaux, 1988.

(20) On rapprochera cette féminisation du personnage de celle de Dorian (« gracious and comely form ») ; on peut y voir un indice de la relation privilégiée et peut-être amoureuse qui va se nouer entre eux.

(21) « Entretien sur *Un mari idéal* » (*The Sketch*, London : January 1895), in Oscar Wilde, *Aristote à l'heure du thé et autres essais*, Charles Dantzig, éd., Paris : Les Belles Lettres, 1994, p. 281.

PAYSAGES D'ORIENT
DANS LES ROMANS MALAIS
DE JOSEPH CONRAD

On a souvent dit de Joseph Conrad qu'il était un écrivain des tropiques ou des mers du sud, dont les paysages de lumière et de couleur ensorcellent et fascinent, et semblent promettre au lecteur/voyageur, comme à Jim perché en haut de son mât, l'accomplissement de son désir d'ailleurs. Ce n'est pas, pourtant, un paysage oriental unique qui s'offre au lecteur dans les romans malais de Conrad, mais de multiples paysages qui ont tous cependant le même pouvoir révélateur et visuel. Ils sont l'objet d'une quête esthétique que l'auteur a définie dans la préface du *Nigger of the Narcissus* et qui est essentiellement de donner à voir au lecteur dont il attend une participation cénesthésique : « My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel - it is before all to make you see »⁽¹⁾. Ce but, il le redéfinit dans une lettre à William Blackwood : « I aim at stimulating vision in the reader »⁽²⁾. L'art de Joseph Conrad, et c'est l'aspect visuel de ses paysages qui nous intéresse ici, n'est pas imitation, mimesis ; davantage qu'une description exhaustive des charmes de l'Orient, il est évocation. Trois passages extrêmement brefs suffisent en effet à évoquer Patusan dans *Lord Jim* ; Samburan, en revanche, fait l'objet de descriptions plus nombreuses dans *Victory*.

L'art est illusion, à la fois vision et recreation imaginaire ; et cette vision qui interprète artialise nécessairement la nature pour transformer le pays en paysage comme l'explique Alain Roger dans son *Court traité du paysage*⁽³⁾. Elle implique également un double regard, celui de l'écrivain et du lecteur, tous deux spectateurs devant la toile. Ce regard est subjectif, mais correspond également à un savoir préétabli. E.H.Gombrich explique ainsi que devant un tableau, un paysage, « l'attitude mentale est faite d'un acquis mémorisé et de tout ce que nous nous attendons à percevoir, ce qui fait que nous sommes disponibles pour entendre ou voir telles ou telles choses de préférence à d'autres choses différentes »⁽⁴⁾. Notre regard, nos critères esthétiques sont donc culturels, comme le souligne Pierre Sansot, la notion de paysage se situant « à l'entrecroisement de la nature et de la culture »⁽⁵⁾. Les théoriciens du paysage semblent ainsi corroborer ce qu'écrit Roland Barthes, pour qui le réel, déjà écrit, est « un code prospectif, le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue, qu'une enfilade de copies »⁽⁶⁾. Le paysage oriental de Conrad ne serait ainsi qu'un hypertexte influencé par des hypotextes et des repré-

sentations antérieures et n'aurait pas d'originalité en soi. Conrad n'aurait-il donc qu'une copie à nous donner à voir ? Edward Said va plus loin puisque, pour lui, l'Orient est quasiment une invention de l'Occident, une représentation unique et figée depuis deux millénaires, associée à un discours colonialiste et orientaliste⁽⁷⁾. L'Orient de Conrad serait-il alors un paysage unique qui correspondrait à l'attente des lecteurs en cette fin de dix-neuvième siècle, en mal d'exotisme et approuvant les visées hégémoniques de la Grande Bretagne ? C'est le regard de Conrad que nous tenterons de discerner, celui d'un artiste dont l'esthétique reflète à la fois un univers imaginaire et une métaphysique, et non celui d'un peintre des tropiques dont l'Orient ne serait qu'un paysage exotique et colorié de carte postale, réduit et mutilé. Au-delà de la rêverie pittoresque, celle que Gaston Bachelard nomme « rêverie peinte »⁽⁸⁾, il convient donc de discerner un au-delà pur de l'imaginaire, transmis par les constellations d'images, et de voir comment les paysages orientaux de Joseph Conrad nous permettent de « retourner jusqu'au noyau onirique de la création littéraire »⁽⁹⁾. Au-delà des paysages paradisiaque, héroïque, romantique et impressionniste, c'est le degré zéro de l'Orient que nous tenterons de retrouver.

Conrad oppose tout d'abord la splendeur de l'Orient à la représentation d'un Occident laid, sordide et sans âme, comme par exemple dans cette vision du port, à Londres, où accoste le Narcissus et dont la noirceur est à la mesure du fracas assourdissant qui y retentit. Le bruit, la fumée, la grisaille et la saleté font de cette ville de briques, de pierres et d'acier un monde sans vie et monstrueux, dont la verticalité des murs et les lignes horizontales forment les deux dimensions d'un univers carcéral enfermant l'humanité (NN122). A la laideur sombre de l'Occident, à la finitude de l'espace, Conrad oppose la clarté des paysages ouverts, immobiles, silencieux de l'archipel malais. Les îles éparpillées sur la surface lisse et brillante de la mer offrent à la fois une harmonie sensorielle que transmettent métaphores et hypallages - « One sees them lying about, clothed in their dark garments of leaves, in a great hush of silver and azure »⁽¹⁰⁾ - et une harmonie chromatique. Les îles sont des gemmes qui cristallisent en elles la couleur, l'éclat et la transparence - « the landscape of brown golds and brilliant emeralds under the dome of hot sapphire »⁽¹¹⁾, « green islets . . . lie upon the level of a polished sea like a handful of emeralds on a buckler of steel »⁽¹²⁾. Conrad dépeint les îles de l'archipel malais comme des lieux préadamiques vierges, primitifs et sauvages, coupés du monde et oubliés de la civilisation, où le temps semble s'être arrêté, telles Carimata, Samburan, Sambir ou Patusan dont le caractère insulaire est incontestable. La lumière, comme la forêt, semble y être éternelle - « everlasting sunlit haze », « immovable forests . . . everlasting in the shadowy might of their tradition »⁽¹³⁾. La quiétude qui règne dans

ce paysage intact que Marlow traverse pour rejoindre la côte de Patusan, la végétation luxuriante, l'eau, la lumière, la fraîcheur (LJ 287), les parfums lourds de la végétation et de la terre (OI 168) en font un espace édénique, jardin et refuge à la fois clos et ouvert sur la mer. Il faut ainsi opposer dans les romans malais de Conrad les grands espaces maritimes ouverts, posés à plat sur la toile, mais dont la profondeur est suggérée par la ligne d'horizon, au paysage que compose le jardin paradisiaque clos à l'intérieur de l'île.

Ce paysage édénique, en deux dimensions, est la toile de fond, le décor sur lequel l'intrigue se déroule. Lorsque Marlow quitte Patusan, il semble en effet laisser derrière lui un paysage pictural plus qu'un pays : « all this dropped out of my sight bodily, with its colour, its design, and its meaning, like a picture created by fancy on a canvas . . . It remains in the memory motionless, unfaded, with its life arrested, in an unchanging light » (LJ 286). Carimata revêt ce même aspect pour Mrs Travers dans *The Rescue* - « a painting on a curtain » (282)⁽¹⁴⁾. L'espace insulaire, dans *Lord Jim* notamment, devient un paysage héroïque, dont la fonction, avant que les peintres flamands ne donnent vraiment naissance au paysage à la fin du 15^{ème} siècle, était d'embellir la figuration de personnages mythiques, religieux, héroïques ou quasi divins. Ainsi le paysage qui représente Jim sur un piédestal, dominant la forêt (LJ 238), ou durant la scène de bataille l'opposant à Sherif Ali, met en valeur le héros. Les personnages orientaux qui l'entourent sont autant de figures mythiques servant à éclairer son personnage (LJ 287). Doramin recevant le corps de son fils Dain Waris est une autre scène héroïque (LJ 347). Dans « Karain » la lumière, la couleur, la richesse des vêtements, des bijoux et des armes font même de la représentation du héros entouré de ses compagnons un paysage orientaliste, « a painted scene » (K 17), rappelant « La mort de Sardanapale » de Delacroix : « ornamented and barbarous crowd, with the variegated colours of checkered sarongs, red turbans, white jackets, embroideries ; with the gleam of scabbards, gold rings, charms, armlets, lance blades, and jewelled handles of their weapons » (K 13).

Le jardin isolé, clos, protégé de toutes parts, au centre de l'île offre l'harmonie apparente d'une pastorale et d'un paradis retrouvé pour un voyageur en quête d'ailleurs. A la fois espace de quête et de conquête, d'infinie liberté et refuge, l'Orient semble être le lieu de tous les possibles, l'espace de la projection des désirs. Jim, Lingard dans *The Rescue* croient pouvoir y régner en maîtres ; Axel Heyst dans *Victory* et Renouard dans « The Planter of Malata »⁽¹⁵⁾ imaginent pouvoir y vivre détachés du monde. Lorsqu'il domine l'espace du haut de sa montagne et croit maîtriser le temps, le héros conradien associe la quête d'héroïsme à celle du repli sur soi, le schème ascensionnel et les images d'élévation reflétant son

désir de transcendance spacio-temporelle et de dépassement de soi. La bipolarité de l'Orient conradien, qui s'exprime par les paysages édeniques, d'une part, les paysages héroïques, d'autre part, associe le recroquevillement à la quête d'élévation, l'introversion à la quête de transcendance et allie de manière paradoxale les images de quiétude et de conquête, l'impuissance ou le manque de volonté du héros à la virilité, la régression à l'invincibilité, autant de thèmes qui renvoient aux structures mystiques et héroïques de l'imaginaire, selon la classification établie par Gilbert Durand⁽¹⁶⁾. Le paysage héroïque, représentation picturale d'un territoire vierge à conquérir, semblerait également s'inscrire dans un discours idéologique colonialiste. En opposant le domaine des possibles à celui du réel et de ses limites, le beau au laid, le mythique au rationnel, Conrad fait bien de l'Orient l'Autre de l'Occident. L'échec du héros ne laisse néanmoins aucune ambiguïté quant au discours de Conrad. Jim se livre à la vengeance de Doramin, Renouard périt noyé, Heyst par les flammes et Lingard, s'il ne meurt pas à la fin de *The Rescue*, a cependant perdu son âme.

L'horizon, dans le paysage conradien, reflète parfaitement cet échec de la quête héroïque pour Jim et Lingard, ou de détachement pour Heyst et Renouard, l'infini du désir et la finitude de leur existence. En effet tout paysage, écrit Michel Collot, implique un horizon qui « l'illimite - tout en le limitant - ouvre en lui une profondeur, à la jointure du visible et de l'invisible »⁽¹⁷⁾. Cette ambivalence est déjà soulignée par l'évolution de sens du mot horizon, dont l'étymologie renvoie à l'idée de limite - *ὁρίζων*, « ce qui délimite » - et qui est associé dès le dix-huitième siècle à l'idée d'infini, comme nous le montre M. Collot dans son ouvrage (30). Le paysage conradien associe cette double ambivalence entre infini et finitude, entre représentation picturale et sémantique. Le regard que Marlow porte sur l'horizon depuis le rivage (LJ 288), ou celui que portent Jim, Lingard et Heyst depuis le navire ou le sommet de l'île, place les personnages au centre de la toile, c'est-à-dire dans un espace délimité, la clôture du paysage étant la représentation symbolique de la finitude de leur existence. L'horizon délimite le paysage davantage qu'il ne l'ouvre dans les romans malais. Le ciel et la mer semblent souvent se fondre dans la courbure de la ligne d'horizon et forment un univers circulaire et circonscrit - « the half transparent dome covering the flat disc of an opaque sea » (LJ 59), « where the sea . . . meets the sky in a ring of magic stillness » (V 68) -, l'île se trouvant elle-même au centre d'un cercle. Avant de parvenir à Patusan et Samburan, Jim et Heyst vont d'île en île au centre d'un espace géométrique circulaire défini par leur diamètre et leurs rayons : « The circle of his wanderings (which had a diameter of, say, three thousand miles) » (LJ 187), « a circle with a radius of eight hundred miles drawn around a point in North Borneo » (v 22).

L'horizon sépare également le monde perçu d'un au-delà invisible - « the eternity beyond the sky seemed to come down nearer to the earth » (LJ 59) - et au jeu de l'infini et de la finitude, s'ajoute la « dialectique du visible et de l'invisible qui se vérifie à la périphérie du paysage »⁽¹⁸⁾. L'horizon s'efface parfois dans la brume, et c'est par l'utilisation des écrans, c'est à dire la superposition ou l'oscillation entre plans clairs et plans sombres formant ainsi un contraste, comme l'explique André Lhote⁽¹⁹⁾, que Conrad suggère la profondeur de ses paysages, ainsi cet exemple pris dans *Victory* : « the sea, lonely, its colour effaced by sunshine, its horizon a heat mist, a mere unsubstantial shimmer in the pale and blinding infinity overhung by the darker blaze of the sky » (V 162). La perspective est ici remplacée par une vision spatiale englobante, qui s'appuie à la fois sur le flou et le contraste. Il me semble intéressant de comparer le rôle des écrans dans le paysage à celui des voix narratives qui, dans *Lord Jim*, se superposent et apportent à chaque fois un éclairage différent sur le héros.

Plus que le beau, c'est le sublime qui caractérise les paysages orientaux dans les romans malais et leur confère une dimension romantique. A la fois catégorie morale et esthétique, le sublime du paysage conradien est à la mesure des aspirations du héros et reflète l'infini de ses désirs. Enzo Carli oppose ainsi le beau et le sublime dans la représentation du paysage : « à la contemplation détachée du beau et au plaisir qu'elle suscite, (se substitue) le transport de l'âme, la stupéfaction, la méditation provoquée par les dimensions infinies, le spectacle grandiose, parfois sauvage et terrible, et le déchaînement des forces de la nature »⁽²⁰⁾. N'est-ce pas ce transport de l'âme qu'éprouve Jim contemplant Patusan du sommet de son île ? Le paysage perçu du sommet de Samburan favorise la méditation de Heyst, dont l'humeur contemplative naît du spectacle de la vacuité de la mer. Le paysage se fait état d'âme et reflète également la solitude de Renouard dans « A Planter of Malata », sa lassitude et sa mélancolie. « La monotonie marine invite au sommeil », nous dit Alain Corbin, « se fait tentation de l'engloutissement »⁽²¹⁾.

L'abîme inspire en revanche à Lena un sentiment de terreur. Le sublime, pour Edmund Burke, naît de ce sentiment de terreur : « Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime »⁽²²⁾. Ce qui suscite le sublime dans le paysage est surtout visuel et pour Burke, il s'agit de l'obscurité ou de la lumière violente, de l'immensité, de l'infini. La mer déchaînée, la montagne, qui ont longtemps inspiré des sentiments d'horreur et de répulsion, sont des éléments du sublime chez Conrad.

Les bruits terrifiants et soudains ajoutent au visuel une dimension supplémentaire. La tempête dans *Lord Jim* (62), l'orage qui menace dans *Victory* ou qui gronde au loin dans *Almayer's Folly*, transmis par la récurrence des termes « distant rumble of thunder » ou « constant rumble of distant thunder »⁽²³⁾, puis qui s'approche et éclate dans une violence assourdissante et incontrôlée, sont des éléments du sublime. Les mêmes forces de la nature se déchaînent dans *An Outcast*, et plongent la forêt, la rivière, le ciel dans les ténèbres. Lorsque les pluies torrentielles s'abattent sur le toit de la maison où Marlow et Jim s'entretiennent, le sublime naît du bruit, de la violence et de la puissance cataclysmique des éléments, transmis par les termes hyperboliques - « sweeping flood », « colossal and headlong stream » - et par le fort pouvoir d'évocation visuelle du récit de Marlow - « unchecked overwhelming fury that called to one's mind images of collapsing bridges, of uprooted trees, of undermined mountains » (LJ 176) - Conrad faisant ici clairement appel à l'imagination du lecteur.

Le précipice, le gouffre sont des éléments du paysage conradien, et rappellent les tableaux de Caspar David Friedrich, le peintre romantique du sublime. Dans ses tableaux, les personnages sont vus de dos, « au sommet de pics montagneux, au bord de précipices, sur des rivages déserts, dunes ou falaises, où ils contemplent et semblent interroger »⁽²⁴⁾. Heyst au sommet de Samburan, Jim dominant la forêt rappellent les personnages de Friedrich. Le précipice qui s'ouvre aux pieds de Lena est un gouffre dévorant : « the flaming abyss of emptiness, the liquid undulating glare » (V 182). Les flancs abrupts des montagnes aperçues de la côte de Patusan - « jagged blue peaks beyond the vast forests » (LJ 221) - ou qui enserrant le village - « circumscribed by lofty impassable mountains » (LJ 311) -, les chemins comparables à des cascades dévalant le flanc des falaises qui forment le rivage de Patusan - « red trails are seen like cataracts of rust » (LJ 221), et le chemin escarpé, à flanc de montagne qui mène Heyst vers les Alfuros - « precipitous, rugged path clinging to the side of the hill » (V 277) - ajoutent au sublime du paysage.

La lune qui se lève au dessus d'un gouffre - « we had watched the moon float above the chasm between the hills like an ascending spirit out of a grave » (LJ 224) - a la même fonction dans le paysage. Les nombreux paysages nocturnes, éclairés par la clarté jaune pâle de la lune, notamment lorsque Marlow marche parmi les tombes à Patusan - « moon glittering », « coal black », « eclipse like light », « black crack », « heavy shadow » (LJ 280-281) - donnent de l'importance au modelé qui souligne des formes étranges, fantomatiques et l'enchevêtrement de la végétation - « the bare contorted limb of some tree » (LJ 280) -, créant ainsi un univers gothique. Conrad est bien un peintre du sublime et le

lecteur retrouve dans cette définition de Kant les thèmes conradiens et les éléments de ses paysages : « Ceux qui possèdent le sentiment du sublime sont portés aux sentiments élevés de l'amitié, de l'éternité, du mépris du monde, par le silence d'une nuit d'été lorsque les tremblantes lueurs des étoiles traversent la nuit brune et que la lune solitaire paraît à l'horizon »⁽²⁵⁾.

Il me semble intéressant d'opérer un rapprochement entre les paysages de Conrad et les tableaux de Turner, également peintre du sublime. Dans ce coucher de soleil décrit dans *The Rescue* - « a track of light . . . a path of gold and crimson and purple, a path that seemed to lead dazzling and terrible from the earth straight into heaven through the portals of a glorious death » (R 23) -, la violence des couleurs rouge et or, l'expression de la terreur devant le cosmos, les contrastes violents et la luminosité intense du paysage font songer aux tableaux de Turner dont « toutes les formes tendent à se dissoudre dans l'atmosphère, perdant leur consistance pour devenir de pures apparences lumineuses que traversent des flammes de couleurs . . . la perspective est remplacée par la vision spatiale tenant à la densité variable de la matière chromatique, qui passe des tons les plus vifs aux transparences éthérées. Ciel, terre, mer se fondent en une sorte de chaos primordial, traversé par des tourbillons de lumière et de ténèbres », écrit Enzo Carli⁽²⁶⁾ qui cite « Le matin après le déluge » et « Tempête en mer ». Le lecteur retrouve les flammes colorées et lumineuses des tableaux de Turner dans le ciel tragique de *Lord Jim*, dont la couleur rouge sang annonce la mort du héros et lui donne une dimension cosmique et apocalyptique : « The sky over Patusan was blood-red, immense, streaming like an open vein. An enormous sun nestled crimson amongst the tree tops » (LJ 349). Les nuages qui s'amoncellent sur la ligne d'horizon à la fin de *Victory* prennent cette même couleur de sang et offrent la vision annonciatrice de la némésis et du chaos : « Beyond the headland of Diamond Bay, lying black on a purple sea, great masses of clouds stood piled up and bathed in a mist of blood. A crimson crack like an open wound zigzagged between them, with a piece of dark red sun showing at the bottom. Heyst cast an indifferent glance at the ill-omened chaos of the sky » (V 286). Conrad mêle dans ses couchants la transparence et l'opacité, la lumière et les taches de couleurs, par exemple dans cet extrait de *Victory* : « The stretch of Diamond Bay was like a piece of purple shadow, lustrous and empty . . . the open sea lay blue and opaque under the sun . . . in the glowing transparency of the evening » (V 189).

La transparence de l'air, la luminosité, les reflets transfigurent la réalité et créent un paysage qui fait également songer à ceux des peintres impressionnistes, dont les tableaux avaient pour but de rendre l'impres-

sion directe, grâce à une vision globale, et une technique toute entière tournée vers « l'expression de l'espace et l'interaction des phénomènes lumineux »⁽²⁷⁾. C'est tout d'abord le flou des contours, l'omniprésence de la brume qui noie et dissout l'horizon - « misty ocean », « the everlasting sunlit haze » (LJ 221) - qui font songer aux tableaux impressionnistes. Les îles de Conrad ont un aspect diaphane et vaporeux, telle Pearl, l'île qu'aperçoit le narrateur de « A Smile of Fortune » - « this blue pinnacled apparition, almost transparent against the light of the sky, a mere emanation, the astral body of an island risen to greet me from far »⁽²⁸⁾. La réalité des contours s'estompe ; l'île semble flotter sur l'horizon et la lumière diffuse, « belle synthèse de rond et de diaphane, de l'albâtre dilué qu'éclairerait un soleil » rappelle la lumière imaginaire « qui enrobe peu à peu et dissout les objets . . . fait perdre aux contours leurs lignes précises, . . . efface le pittoresque au profit de la splendeur » décrite par Bachelard dans *L'air et les songes* (154). La lumière confère ainsi à Pearl un caractère céleste et une dimension cosmique que la métaphore astrale vient souligner. Les termes récurrents utilisés dans la description du paysage de *The Rescue* soulignent également le flou des contours - « blurred outlines » (61), « blurred hammocks of islet » (62) - ou la dissolution des formes - « dissolving shore » (61), « the veiled face of the sea » (62). Les personnages eux-mêmes semblent évanescents : Jim, « blurred by crowds of men » (LJ 202), Felicia dans « A Planter of Malata », « a misty creature » (PM 41), et bien sûr Wang, dans *Victory*, dont les disparitions soudaines paraissent dues à un étrange phénomène d'évaporation et de dissolution. Métaphore diégétique, la brume reflète également la confusion d'esprit de Jim - « the mist of his feelings » (LJ 137) - et le signe de son évanescence - « that mist in which he loomed . . . with floating outlines » (LJ 140). La fluidité atmosphérique, qui dissout personnages, formes et contours, transforme ainsi les paysages orientaux de Conrad en tableaux impressionnistes.

Le passage des couleurs et des valeurs qui caractérise le paysage conradien est également une technique utilisée par les Impressionnistes. Ce passage, explique André Lhote, « consiste à répandre en quelque sorte à côté de l'objet une valeur qui lui est empruntée, claire ou sombre » et des « teintes empruntées à l'objet et qui, dans la symbolique chromatique, expriment le sombre et le clair »⁽²⁹⁾. La description du rivage de Patusan, face à un océan brumeux, repose sur un passage de la couleur vert sombre de la forêt au vert brun foncé de la boue ou des marais et sur une juxtaposition de valeurs telles que « dark green foliage - swampy plains » (LJ 221) ; le rouge des chemins est d'une teinte rouille, donc mêlée de marron, et se perd dans la végétation - « streaming under the dark green foliage ». La juxtaposition du vert foncé et du brun foncé dans la représentation de la jungle malaise est récurrente : couleur de la

végétation, de l'eau noire des marais, des villages ou des maisons abandonnées, c'est la couleur de la décomposition, de la pourriture, de la mort.

Si dans les marines, les couleurs sont intenses, elles laissent place au contraste entre ombre et lumière dans la description du paysage insulaire. Davantage qu'un coloriste, Conrad semble être un peintre du clair-obscur, lorsque la luminosité du soleil et du ciel, dans les tons jaunes, rejoint la teinte brune des sous-bois en passant par un ton froid, le vert foncé de la végétation. C'est en effet à l'aide d'un ton froid que chez les peintres du clair obscur, « le passage d'une ombre chaude à une lumière chaude s'opère »⁽³⁰⁾. Le violet, longtemps banni et réintroduit par les Impressionnistes, peut servir de passage entre deux couleurs et est omniprésent dans les paysages de Conrad : « a dark sleeping sea of sombre green undulating as far as the violet and purple range of mountains » (LJ 234), « purple gleams lingered on the water » (V196).

Si les Impressionnistes, nous dit Lhote, « promènent sur la nature le même regard niveleur, qui perçoit le même frisson dans les ciels, les terres et les eaux, la même diaprure universelle », et « rendent hommage à la fraîcheur naissante du monde » (51), cette harmonie, cette fraîcheur et ce calme ne sont qu'apparents dans les paysages de Conrad. Ses paysages reflètent avant tout une angoisse et sont la représentation symbolique d'un imaginaire et d'une métaphysique. L'art, nous dit E.H. Gombrich, « procède de l'esprit de l'homme, de ses réactions face à l'univers, plutôt que de la perception du monde des choses visibles »⁽³¹⁾.

La ligne sinueuse et argentée du fleuve qui coupe la forêt - « the straight avenue of the forests cut by the intense glitter of the river »⁽³²⁾ - invite au voyage imaginaire, à une aventure d'une autre nature, dans les profondeurs de l'âme. Lorsque le héros pénètre au cœur de l'île, le temps et le mouvement semblent suspendus - « the portals of a land from which the very memory of motion had forever departed » (L 171) - et le silence, l'immobilité et les ténèbres qui règnent dans ce paysage insulaire deviennent les signes annonciateurs de la mort du héros ; les lianes enchevêtrées qui renvoient au complexe d'Ophélie, l'eau noire des marais, la lune qui composent ce paysage sont des épiphanies du temps. Conrad inverse alors les images de naissance et d'immortalité associées généralement à l'Orient, et qui s'exprimaient dans les paysages édenique, héroïque et par le sublime, et remplace les images liées au schéma ascensionnel par celles de la descente, pour faire de ce que le héros croyait être un refuge, une descente aux enfers et dans le malheur du temps.

La fracture devient alors la caractéristique d'un paysage nettement schizomorphe, reflet d'un personnage dont l'âme est plus grande que le

monde et dont l'idéalisme s'oppose au réel. Le paysage de Patusan où Jim tente de reconquérir un honneur perdu, est coupé en deux - « the summits of two steep hills very close together, and separated by what looks like a deep fissure, the cleavage of some mighty stroke » (LJ 205) - déchiré par un gouffre béant qui est à la fois un élément du sublime et l'expression métonymique d'un moi divisé. Dans *The Secret Sharer*, le narrateur perçoit l'embouchure de la rivière comme une faille, d'où surgira Leggatt, son double - « two small clumps of trees, on each side of the fault in the impeccable joint, marked the mouth of the river Meinam »⁽³³⁾. Le rivage, dans *Lord Jim et Victory*, devient la limite infranchissable qui sépare le mythe et le rêve de la réalité, le moi et le monde, « the wharf and the great world beyond » (V 153). Seuls Marlow et Davidson peuvent aller et venir. Les personnages semblent ainsi déchirés entre un « ici du paysage et un ailleurs de l'horizon »⁽³⁴⁾, entre le monde clos du refuge et la réalité où ils n'ont plus leur place. L'île sombre, obscure n'est plus que le royaume des ombres, où vivent des personnages désincarnés, fantômatiques : Jim par exemple, « a mere gliding shadow among men » (LJ 174), « a disembodied soul » (LJ 224), ou encore « a disembodied spirit astray among the passions of this earth ready to surrender to his own world of shades » (LJ 351). A l'antithèse lumière - ténèbres, Conrad ajoute celle bi-dimensionnelle de l'espace qui oppose le dehors et le dedans, la surface et la profondeur pour faire du paysage insulaire un paysage double, schizomorphe, reflétant les structures schizoïdes des protagonistes.

Si le lien entre esthétique et imaginaire est évident dans les romans de Conrad, le paysage reflète également une métaphysique. Imiter, nous dit Alain Roger, est « contenir l'exubérance et les désordres de la nature, sa tendance entropique »⁽³⁵⁾. Conrad, au contraire, ne tente pas de circonscrire et de limiter le chaos, mais lui donne libre cours. En proclamant l'échec de l'île paradisiaque, en peignant non pas le beau mais le sublime, Conrad se fait le peintre d'une nature désordonnée, entropique, terrifiante, prête à engloutir l'homme. C'est par un contraste entre l'immobilité apparente du paysage et le mouvement des formes que Conrad transmet l'idée de nature entropique. Et c'est le modelé, le volume, la lumière monochrome, c'est-à-dire les altérations de valeurs, qui donnent vie au tableau. Il n'y a effectivement pas de couleur dans ce paysage de *Lord Jim*, mais un mouvement des formes, suggéré par le modelé et l'utilisation du clair-obscur, qui s'appuie sur les sèmes de la lumière et de la mer : « the great expanse of the forests, **sombre** under the sunshine, *rolling* like a sea, with **glints** of *winding* rivers, the **grey** spots of villages, and here and there a clearing, like an islet of **light** amongst the **dark** waves of continuous tree tops » (LJ 238).

Dans ses paysages, Conrad nous donne la vision d'un univers en mouvement perpétuel, chaotique, par exemple lorsqu'il compare le bateau à un astre, « a crowded planet speeding through the dark spaces of ether behind the swarm of suns » (LJ 59). L'homme et le monde sont pris dans le même tourbillon cosmique : « we are as celestial as the other bodies - only we are obscure. At least some of us are. But we all have our illusion of being wayfarers . . . The appointed course must be run. Round to the left or round to the right what matters if it is a circle »⁽³⁶⁾. A l'unicité et à la fixité d'un refuge insulaire précaire, Conrad oppose la multiplicité de mondes infinis dont les astres roulent les uns à côté des autres dans un chaos cosmique représenté par la mise en abyme du paysage. En effet la vision de la course du bateau de Jasper à l'horizon - « a tiny dazzling white speck flying across the brooding purple masses of thunderclouds piled up on the horizon »⁽³⁷⁾ -, celle du navire dans *The Shadow Line* - « a planet flying vertiginously on its appointed path in a space of infinite silence »⁽³⁸⁾ - ou celle du Patna - « as though she had been a crowded planet speeding through the dark spaces of ether behind the swarm of suns » (LJ 59) - s'inscrit dans une vision cosmique et métaphysique plus vaste : « The world however seems to be rolling on without a check » écrit Conrad à William Blackwood le 6 septembre 1897⁽³⁹⁾. Dans ses lettres à Edward Garnett, Conrad parle en effet d'un cosmos formé d'ondes horizontales et verticales, et d'un nombre infini d'univers⁽⁴⁰⁾.

La vision de Conrad est proche de celle de Pascal, lorsqu'il oppose l'infiniment grand à l'infiniment petit qu'est l'être humain. A l'image du récif Walpole, « a speck in the dark void » (LJ 170), l'homme pour Conrad n'est qu'un point insignifiant sur un rivage - « four dwarfs isolated on a strip of glistening sand » (LJ 289) - qui devient, comme le gouffre, la représentation d'une angoisse métaphysique. Si l'horizon, le rivage et l'abîme ouvrent chez les romantiques, notamment le peintre Caspar Friedrich, sur le divin, ils donnent sur le néant dans les romans de Conrad : « the depth of a crystalline void » (LJ 201), « the abysmal night of the wilderness » (L175).

L'angoisse du néant est si forte que Conrad reprend la même image pour exprimer ses doutes à propos de l'écriture : « Et les mots s'envolent ; et il ne reste rien, entendez-vous ? ... qu'une goutte de boue, de boue froide, de boue morte lancée dans l'espace noir, tournoyant autour d'un soleil éteint. Rien. Ni pensée, ni son, ni âme. Rien »⁽⁴¹⁾. Conrad souligne la précarité, le caractère éphémère de la vie et des prétentions humaines et c'est à nouveau par l'image de la brume qu'il exprime son désespoir : « beliefs shift like mists on the shore ; thoughts vanish ; words, once pronounced, die »⁽⁴²⁾ ; « Everything under heaven is impalpable to the touch like shapes of mist . . . all is illusion - the words written, the

mind at which they are aimed, the truth they are intended to express, the hands that will hold the paper, the eyes that will glance at the lines. Every image floats vaguely in a sea of doubt - and the doubt itself is lost in an unexplored universe of incertitudes »⁽⁴³⁾.

L'art de Joseph Conrad est bien vision, création imaginaire et les paysages qu'il donne à voir implique la participation active du spectateur dans l'élaboration du tableau tout comme elle implique la participation active du lecteur dans l'élaboration du sens de l'œuvre. Le but de Conrad n'est pas de recréer l'orientalité des lieux en quelques coups de pinceau, de figer un paysage unique, coloré, exotique. Si les paysages orientaux sont multiples, ils sont l'expression d'un imaginaire et d'une métaphysique et non d'un discours colonialiste. C'est la richesse et la multiplicité des paysages, à la fois romantique, impressionniste et moderne, qui font de Conrad un écrivain, un visionnaire et un peintre unique.

Catherine DELMAS
Université de Savoie

NOTES

- (1) Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus* (1897. Londres : Penguin Books, 1987) xlix - Ab NN.
- (2) Lettre du 6 septembre 1897, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, ed. Frederick Karl et Laurence Davies, 3 vol. (Cambridge, Londres, New York : Cambridge University Press, 1983) 381.
- (3) Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris : NRF Gallimard, 1997) 11.
- (4) E.H.Gombrich, *L'art et l'illusion*, trad. Guy Durant (1959. Paris : NRF Gallimard, 1971) 238.
- (5) Pierre Sansot, *Variations paysagères. Invitation au paysage* (Paris : Klincksieck, 1983) 13.
- (6) Roland Barthes, *S/Z* (Paris : Seuil, 1970) 173.
- (7) Edward W. Said, *Orientalism* (New York : Vintage Books, 1979) 1.
- (8) Gaston Bachelard, *L'air et les songes* (Paris : José Corti, 1943 ; Le livre de poche, 1992) 218.
- (9) G. Bachelard, *L'eau et les rêves* (Paris : José Corti, 1942 ; 1980) 1.
- (10) Joseph Conrad, *Victory* (Londres : Doubleday, Page and C°, 1915 ; Penguin Books, 1978) 68 -- Ab V.
- (11) *An Outcast of the Islands* (Londres : Fischer and Unwin, 1896 ; Penguin Books, 1975) 168 -- Ab OI
- (12) « Karain », *Tales of Unrest* (1898 ; Londres : Penguin Books, 1977) 13 -- Ab K
- (13) *Lord Jim* (Londres : William Blackwood and Sons, 1900 ; Penguin Books, 1989) 221-221 -- Ab LJ.
- (14) *The Rescue* (Londres : J.M.Dent and Sons, 1920 ; Penguin Books, 1950) -- Ab R
- (15) « The Planter of Malata », *Within the Tides* (Londres : J.M.Dent and Sons, 1915 ; Penguin Books, 1978) -- Ab PM
- (16) Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : PUF, 1960 ; 1963).
- (17) Michel Collot, *L'horizon fabuleux* (Paris : José Corti, 1988) vol 1, 11.
- (18) Collot, *L'horizon fabuleux*, 15.
- (19) André Lhote, *Traité du paysage et de la figure* (Paris : Grasset, 1958) 19, 29.
- (20) Enzo Carli, *Le paysage dans l'art*, trad. Michel Orcel (1979 ; Paris : F.Nathan, 1980) 202.
- (21) Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage* (Paris : Flammarion, 1988) 191.
- (22) Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Oxford UP : The World's Classics, 1990) 36.
- (23) J.Conrad, *Almayer's Folly* (Londres : Fischer and Unwin, 1895 ;

Penguin Books, 1976) 19, 71, 141.

(24) E.Carli, *op. cit.* 217.

(25) Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Roger Kempf (Paris : J.Vrin, 1953) 19.

(26) E. Carli, *op. cit.* 202.

(27) A. Lhote, *op. cit.* 50.

(28) J.Conrad, « A Smile of Fortune », *Twixt Land and Sea* (Londres : J.M.Dent and Sons, 1912 ; Penguin Books, 1978) 15.

(29) A.Lhote, *op. cit.*, 34.

(30) *ibid.* 18.

(31) E.H.Gombrich, *op. cit.* 119.

(32) Conrad, « The Lagoon », *Tales of Unrest*, 171 -- Ab L

(33) Conrad, « The Secret Sharer », *Twixt Land and Sea*, 19.

(34) M. Collot, *op. cit.* 20.

(35) A. Roger, *op. cit.* 13.

(36) Conrad, Lettre à Cunninghame Graham, *The Collected Letters of J. Conrad*, 88.

(37) Conrad, « Freya of the Seven Isles », *Twixt Land and Sea*, 152.

(38) Conrad, *The Shadow Line* (1916 ; Oxford : Oxford University Press, 1989) 74.

(39) *The Collected Letters of J.Conrad*, 381.

(40) *Letters from Joseph Conrad*, ed.Edward Garnett (New York : Bobbs-Merrill, 1928) 143.

(41) *Joseph Conrad's Letters to R.B. Cunninghame Graham*, ed. C.T. Watts (Cambridge : Cambridge University Press, 1969) 89.

(42) *ibid.* 65.

(43) *Letters from Joseph Conrad*, ed.E. Garnett, 16-9-99,158.

PAYSAGE ET SYMÉTRIE :

L'OUVERTURE DE MONDES CLOS

DANS QUELQUES POÈMES DE BRENDAN KENNELLY

Quand on associe symétrie et paysage, on pense plus volontiers aux jardins à la française qu'à la poésie de Brendan Kennelly, poète contemporain irlandais et professeur de littérature de langue anglaise à Trinity College, Dublin. Si l'art des jardins constitue ce qu'Alain Roger nomme artialisation *in situ*, la poésie, elle, représente une artialisation *in visu*. Elle forme la vue, le regard que l'on a sur le pays, comme sur le paysage.

Faut-il le rappeler ? Le paysage naît en Hollande. Il fait sa première apparition dans le moyen néerlandais *landschap*. Ce terme, non esthétique, renvoie à une délimitation territoriale. Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger nous dit encore que ce mot est « 'réinventé' à la fin du XV^e pour désigner un tableau⁽¹⁾ » contenant ce bout de pays auquel le terme faisait jusqu'alors allusion. Le *landschap*, notre paysage, apparaît à ce moment-là comme représentation artistique. Cette notion de représentation est d'une importance capitale car elle indique immédiatement tout ce qui sépare le pays - ou terrain physique - du paysage, façon dont on voit ce terrain physique, exprimée à travers une œuvre d'art. Le concept de représentation donne une place fondamentale à l'artiste. Il me permet d'affirmer que le paysage a bien plus à voir avec l'homme qu'avec la nature.

En l'associant à la symétrie, on insiste plus fortement encore sur ce caractère artistique, et donc humain. En effet, qu'elle soit perçue ou construite, la symétrie nécessite une opération de l'esprit. Un travail mental est attesté par elle.

Nous explorerons ici différents aspects de la symétrie tels qu'ils apparaissent mis en œuvre dans quelques poèmes de Brendan Kennelly. De la façon dont la symétrie est rendue dans tel ou tel paysage, on dégagera simultanément une conception du paysage et l'expression d'une fonction du créateur. Il semble bien, en effet, que l'organisation symétrique soit une forme exacerbée du travail d'agencement de l'environnement dont dépend tout paysage.

Le premier aspect de la symétrie qui sera abordé consiste, suivant la définition qu'en donne le dictionnaire *Trésor de la Langue Française*, en

des rapports de « correspondance de forme, de grandeur, de position que des éléments entretiennent entre eux »⁽²⁾. L'étude de ces correspondances révèle un travail d'organisation du monde sensible qui produit un paysage et qui est exprimé par lui. Le désir de symétrie de différents personnages poétiques de Brendan Kennelly conduit à l'établissement d'un certain ordre. On y trouve exprimé beaucoup plus qu'un paysage particulier : un pan de l'histoire de l'Irlande, quelques caractères-types, des conceptions du travail d'aménagement de l'espace à accomplir.

Si la symétrie détermine un paysage spécifique, par l'ordre qu'elle impose, on verra aussi qu'elle ouvre l'espace dans lequel il s'inscrit. Cet aspect d'une symétrie produite par la répétition de formes, abstraites ou concrètes, est développé dans l'ouvrage de Roland Fivaz, *L'ordre et la volupté*⁽³⁾. Cette symétrie de répétition peut être vue comme la base du paysage. En effet, que l'on considère le paysage comme le premier pan d'une réalité qu'il rend visible ou comme le reflet de ce que l'on est, c'est toujours une symétrie miroir qu'il constitue. Les paysages de Kennelly recomposent et expriment ces mondes de reflets qui, simultanément, s'ouvrent et se referment devant-sur nous.

La symétrie joue un rôle déterminant dans la constitution des paysages de Brendan Kennelly car ceux-ci sont une mise en espace du travail de création artistique. Le troisième aspect de la symétrie qui sera abordé est celui que Werner Szambien, dans *Symétrie, goût, caractère*, nomme « symétrie antique » et définit comme : l'« identité des proportions dans deux ou plusieurs objets de dimension différente »⁽⁴⁾. Cet aspect-ci de la symétrie, tout particulièrement, permet à Kennelly de témoigner de sa perception d'une réalité qui n'est, pour lui, pas tant fragmentée que kaléidoscopique. Là où la définition du *Trésor de la Langue Française* insiste sur les liens d'analogie entre deux ou plusieurs objets, cette symétrie dite « antique » nous permet de dégager les liens qui existent entre ces objets grâce à leurs différences.

Werner Szambien fait remarquer que « La symétrie est l'un des rares termes d'architecture et peut-être le seul, qui entre en tant que tel dans la langue française en 1529 »⁽⁵⁾. Choisir d'introduire le terme symétrie lorsqu'il est question de paysage trahit donc une volonté de créer une analogie entre paysage et architecture. Mais un paysage, n'est-ce pas aussi de l'architecture, en tant que création humaine à partir d'un espace donné, et le modifiant ? N'est-il pas possible de voir certains jardins comme des monuments et certaines constructions comme parties intégrantes d'un

environnement naturel ? (On pense là, par exemple, aux murets du Connemara, ou aux fontaines érigées en pleine montagne.) Pour ma part, à l'instar de Pierre Sansot, je considère que « si l'architecture recouvre tout ce que l'homme a pu faire de notre terre, elle redouble la notion de paysage »⁽⁶⁾.

C'est l'une des deux raisons pour lesquelles ce terme a été choisi pour présenter quelques paysages de Brendan Kennelly. La seconde provient des textes eux-mêmes. Si l'on ne peut pas dire que la fréquence du mot « symmetry » y est incroyablement élevée, son exploitation poétique est remarquable. Dans le recueil de 1982, par exemple, *The House That Jack Didn't Build*, la symétrie renvoie à Jack, l'architecte paysagiste qui dépossède l'Ancien Occupant, s'approprie son lieu d'habitation et le transforme :

*I tamed it, gave it the sort of symmetry
Which is a perfect expression
Of the civilised mind.
Eden is what I build, not what I find.
It cost me the honest sweat of my brow.
There's not a weed there now.
I changed all the rooms.
This took me quite a while.
Visitors comment on their style.
It's simple. I do everything well,
Not exactly, to be fair, in a spirit of love
But with a genuine desire to improve
Others, particularly.
'The House That Jack Didn't Build', *The House That Jack
Didn't Build*, 1982, 11 : 35-47.*

A leur tour, Jack et sa symétrie ouvrent sur le XVIII^e siècle anglais, à la grande époque des *landscape improvers* ; et, de là, à la colonisation de l'Irlande par les Anglais, puis à toutes les entreprises de colonisation. Dans la note liminaire de ce recueil, on peut lire : « It could be said that these are poems of conquest and its consequences on a private and political level ». On retrouve cette symétrie plus furieusement en action encore dans le recueil suivant, *Cromwell*, où elle n'est plus incarnée par Jack, mais par les différents personnages de ce recueil. De cette façon, Kennelly nous donne à comprendre la symétrie comme cette abstraction qui prend des formes bien concrètes et tisse des réseaux de correspondances d'un poème ou d'un recueil à un autre. Dans le même temps, elle est présentée comme un agent paysager.

Jack, the Hand, ou « symmetry », ce n'est pas tant sa dénomination qui nous permet de la reconnaître que son action. Dans la strophe de *The House That Jack Didn't Build* dont il a déjà été question, on la voit satisfaite de pouvoir constater : « There's not a weed there now ». De façon similaire, dans le sonnet 'Connoisseur', de *Cromwell*, elle affirme fièrement : « I planted trees, got rid of weeds and stones ». D'un recueil à l'autre, l'action de la symétrie sur le paysage - et donc sur le poème qui l'exprime - est la même : elle ordonne. Le paysage tiré au cordeau auquel elle donne forme transparaît dans l'agencement des vers. Dans les deux textes mis en parallèle, à une ou deux exceptions près, l'unité de la phrase est contenue dans celle du vers. Ce rangement méticuleux est renforcé dans le sonnet par la symétrie immédiatement évidente des deux quatrains et des deux tercets ici clairement séparés, ce qui est loin d'être le cas dans l'ensemble du recueil.

*The hand said, 'I'm a connoisseur of moments
And have been gifted with different skills.
I planted trees, got rid of weeds and stones.
When the time was ripe I picked apples.
Hedges, according to law, had to be kept
To a certain height. I was dutiful here.
I spancelled the barbarous summer, swept
Away the autumn. Land improved all over.
At home, I made electric cups of tea
Pushed a brush along the dependable floor
Watered chrysanthemums on the window-sill.
I coaxed milk from tired teats, I bundled hay,
I did accounts for a crippled auctioneer,
I changed nappies, I was in at the kill.'
'Connoisseur', Cromwell, 1983, 74.*

Le choix des adjectifs, dans le premier texte, et l'insistance vantarde des « I » et de leurs verbes d'action dans les deux textes, révèlent la symétrie incarnée sûre de son bon droit, sûre de l'ordre qu'elle établit. Et pourquoi ne le serait-elle pas ? Elle a derrière elle, à l'époque où l'auteur la met en scène, de nombreux siècles de prééminence esthétique. Ses lettres de noblesse proviennent sans doute de la croyance qu'elle était d'origine naturelle. Puisque les proportions du corps humain, des animaux et des plantes répondent à une symétrie évidente, il est aisé de conclure que la symétrie est ce vers quoi tout tend naturellement⁽⁷⁾. Cette façon de voir et de penser la symétrie, commune depuis le début du XVI^e siècle, trouve un écho surprenant chez certains physiciens amateurs d'art de la fin du XX^e. Ainsi, Roland Fivaz, dans son essai sur la dynamique esthétique dans les arts et dans les sciences, voit de l'ordre

et de la symétrie partout. Il suit sa trace des atomes aux cathédrales, en passant par les flocons de neige et les choux-fleurs. Il affirme, en outre, que la recherche de l'ordre - dont la symétrie est la plus parfaite expression - occupe scientifiques et artistes de la même façon :

« La thèse de cet ouvrage sera que l'émotion qui accompagne l'expérience de la symétrie est une satisfaction sûre et immédiate : donc l'homme se met délibérément à sa recherche. Sa meilleure stratégie sera de traquer l'ordre partout où il se trouve, pour mieux le réarranger ensuite dans sa perspective personnelle, qu'elle mène à l'œuvre d'art ou à l'œuvre scientifique »⁽⁸⁾.

Cette satisfaction, on l'a bien trouvée exprimée par Jack et par the Hand. Quant à la recherche de l'ordre, c'est effectivement ce qui justifie leurs actions (ou leurs exactions, suivant le point de vue que l'on adopte). Mais elle motive surtout Cromwell, le personnage dont il ne sont qu'un faible reflet. Dans le sonnet 'There Will Be Dreams', par exemple, on constate que lui aussi a, dans les mots de Fivaz, « traqué » et trouvé cet ordre. Il a vu « the land's beauty ». Il est alors tout à fait prêt à « le réarranger (...) dans sa perspective personnelle » : c'est la raison pour laquelle une paronomase soude « will » et « kill ». Le seul avenir désormais envisageable, pour Cromwell, réside dans l'imposition de cet ordre pour lequel il faut tuer.

*' (...) I saw the boats heading out
And I knew why my life is a long war.
Any man will kill who has known the land's beauty
And though his heart suffers stab of doubt
This land is a dream to be damned and saved for.'
'There Will Be Dreams', Cromwell, 1983, 119 : 10-14.*

On peut considérer tous ces personnages comme des figures du poète. Et pourtant, assurément, ils ne le contiennent pas. Peut-être faut-il voir, alors, à travers la symétrie accomplie qu'ils mettent en œuvre, l'ironie comme une autre forme de symétrie, par contraste. Lorsqu'on rencontre un « je » poétique qui ressemble beaucoup plus à Kennelly, la symétrie qu'il établit n'a ni la même assurance, ni la même apparence de solidité justifiée que celle de Jack, de the Hand ou de Cromwell. Dans 'Killybegs', qui trace un paysage en voyage, le seul moment de pause de ce poème en trois mouvements, est l'arrêt obligé au pub de ce village du nord ouest irlandais. Encore faut-il noter que cette pause permet au poète de mieux relever tous les mouvements des mouettes et des bateaux, qu'il observe à travers le regard de quatre habitués installés au

bar. Ces mouvements continuels influent nécessairement sur la perception du paysage, et donc sur sa représentation. Ils rendent ici sa symétrie aléatoire, basée sur la fragilité. L'arrêt au pub marque l'axe de cette symétrie paysagère. Soleil et pluie sont mis en contraste de part et d'autre de cet axe. Mais ils laissent entrevoir, puis aussitôt effacent, les éléments du paysage de façon similaire. Le paysage détrempé du retour défile, ou plutôt s'efface, en sens inverse du paysage ensoleillé de l'arrivée. Au retour, c'est la rivière dont on note l'absence en premier. Puis vient, ou plutôt ne vient pas, le lac glaciaire. La symétrie de ce paysage met en avant l'évanescence, la perte, même. Aux vers

*« Most of the time, sunlight is a wraith
In that land, always vanishing. (...) »*

de la première partie répond le « This is a land of loss » de la troisième. Si le champ sémantique de la perte - que l'on peut suivre dans les mots « wraith », « vanishing » et « loss » - affirme un ordre, c'est celui de la précarité. Car seule cette précarité, par le vide qu'elle garantit, semble pouvoir être gage de renouvellement, de re-création.

Cependant, il ne semble pas qu'il faille comprendre l'absence d'ordre comme étant l'accomplissement du voyage du « je » poétique. La représentation que ce dernier ramène de son cheminement est celle d'un ordre non absolu. S'il dérange, il ne le fait pas en bousculant tout sur son passage. Il le fait par son incertitude, par son caractère particulier. Il n'est revendiqué par personne d'autre que par le poète au moment où il l'instaure et ne se justifie que par sa présence ici-et-maintenant. Il y a symétrie, alors, parce que ce monde-là est installé parallèlement à notre monde ordinaire. Kennelly place son personnage Judas dans cette station extérieure et créatrice de liens.

Dans un essai intitulé 'Irish Poetry Since Yeats', Brendan Kennelly écrit :

« Irish life shivers and burns with little hells. There are little heavens too. And countless, tacky little purgatories. They should all be explored »⁽⁹⁾.

Il formule et justifie là la tâche qu'il a confiée à cet autre représentant poétique, Judas. Explorer et distinguer clairement chaque coin de cette réalité qu'on n'appréhende souvent qu'en masse compacte et indifférenciée, quasi abstraite (« Irish life ») : voilà le rôle du poète. C'est un travail de symétrie paysagère. De symétrie, car il s'agit, pour que le poète voie clairement ce monde-ci, de s'installer dans un monde qui semble

parallèle. De là, il peut établir toutes sortes de correspondances avec notre monde, et dénouer celles qui le composent.

*As I sniffed my way through the midnight smoggy
I saw children sleeping
In doorways of the rubbishy city -
Almost enough to set me weeping.
I approached a cardboard child and asked
'Why are you not at home in bed ?'
'No home,' she said 'No home', again and again.
She lay like a litterbag
Near the river thickening to the sea.
No champion of justice I, yet I swear
Rare rage boiled up. I was wild.
'The wrong people,' I said 'own all the silver,
All the silver.' She looked at me. She didn't care.
What do I care for the cardboard child ?
'Cardboard Child', *The Book of Judas*, 1991, 35.*

L'altérité de Judas suffirait à elle seule à le placer immédiatement dans un monde forcément différent du nôtre. Elle est renforcée dans ce sonnet par la façon qu'il a de se déplacer, mi junky-mi bête furtive : « I sniffed my way through the midnight smoggy ». Ce premier vers du sonnet réalise le tour de force de créer simultanément une impression de pénétration dans un intérieur où peu entrent et une impression d'extériorité absolue. En même temps, la perception est aiguïlée et il est impossible de percevoir quoi que ce soit à cause de cette nuit profonde capitonnée de smog. Tout, dès cette ouverture, nous sépare de cet être et de sa façon de voir. La symétrie de contraste créée, tout est prêt pour que l'on voie avec une acuité nouvelle. Ainsi, dès le deuxième vers, c'est l'acte de voir qui est nommé, et donc instauré : « I saw ». On voit ce qu'il fait trop sombre, ce qu'il est trop tard, ce qui est trop petit, trop enfoui, aussi, pour voir d'habitude : des enfants enroulés dans du carton qui dorment au coin des portes. Des enfants comme des sacs poubelles dans une ville pleine d'ordures, « rubbishy city », cela se remarque difficilement. Il faut avoir l'œil, mais aussi une étrange disposition pour aller jusqu'à adresser la parole à ces choses inertes et indistinctes, sans nom, et presque sans paroles. Tout ce que la petite peut dire, c'est « No home », phrase elliptique comme la réalité faite de manque qu'elle traduit. Au beau milieu du sonnet, la symétrie du vide apparaît : « 'No home,' she said 'No home', again and again ». Lui répond, plus bas, celle des richesses, d'après Judas le traître, mal distribuées. Cette constatation fait naître en lui une indignation également exprimée par une symétrie poétique, ou paronomase. Cette correspondance sonore que l'on entend au vers 11 - « Rare

rage » - nous fait frissonner tant elle rend cette rage perceptible. Une autre double symétrie lui fait écho, de contraste et de miroir simultanément : à cette rage répond l'indifférence de l'enfant concernée, « *she didn't care* ». Cette indifférence, brusquement, s'empare de Judas, ce qui correspondrait plus à l'idée que l'on se fait de lui d'ordinaire que cette compassion aussi soudaine que féroce : « *What do I care for the cardboard child ?* ». Mais si ce « I » indifférent ne renvoyait pas à Judas, mais bien plutôt à nous, les non-voyants, non-sentants ? Un autre aspect de cette symétrie de correspondance serait alors évoqué ici.

Dans son essai, Roland Fivaz soutient encore que la volupté naît du plaisir que l'on a à reconnaître, dans une œuvre, telle ou telle expérience vécue dans le monde extérieur. Ce sonnet du *Book of Judas* suffirait à lui seul à montrer que si l'émotion est bien portée par une certaine symétrie, il ne s'agit ni de volupté, ni de re-connaissance. Loin s'en faut. Lorsque Kennelly maintient que le moindre recoin de notre expérience devrait être exploré, ce n'est certainement pas dans un désir de préserver ce qui est déjà mort. Si son « je » poétique se promène dans Dublin, les yeux grand ouverts, et va à la rencontre de tous ceux qu'il croise sur son chemin, c'est parce que le poète a foi dans le pouvoir d'anticipation de l'art. Il s'agit de ne rien laisser à l'oubli car l'art n'est pas le deuxième temps de cette symétrie miroir dont parle Fivaz, mais le premier. Pour reprendre la terminologie d'Alain Roger, l'artiste nous fournit des schèmes transcendants qui nous permettent de voir le monde qui nous entoure. Si les voyageurs anglais du XVIII^e siècle n'avaient pas découvert la montagne, peut-être ne la verrions-nous toujours pas plus que Montesquieu qui, obligé de traverser le Tyrol, ne voit « *rien* (...) que des montagnes »⁽¹⁰⁾ et s'en plaint fort. Il en va ainsi de tout ce qui constitue le monde sensible : la mer, sous son aspect de grand large n'est inventée que vers le milieu du XVIII^e siècle, et les déserts sont des créations beaucoup plus récentes encore. Lorsque l'art crée des paysages, il nous donne le premier pan d'une symétrie qui nous permettra d'agrandir notre monde.

Dans les arts visuels (peinture et jardins en particulier), la symétrie a bouleversé la perspective, obligeant à passer d'une perspective centrale à une perspective parallèle. Car pour bien saisir tout l'effet de cette symétrie, il faut s'éloigner à l'infini, jusqu'à un point théorique. De là, on contemple un paysage sans horizon⁽¹¹⁾. Mais comment savoir si ce que le regard cerne alors est un espace déjà grand ouvert par effet de miroir ou si, au contraire, on n'a là qu'un pan de ce qu'une rotation permettrait d'ouvrir ? Les répétitions symétriques peuvent susciter vertige et confusion.

Dans le sonnet 'Pits', Kennelly met ces sensations en scène et leur donne l'aspect du gouffre⁽¹²⁾. L'imaginaire du gouffre paraît mettre en valeur

l'impression que donne la symétrie par reflets et répétitions qui lui donne forme. On remarque tout d'abord que le pluriel du titre est composé de tous les singuliers du texte. L'unique, éparpillé dans ses reflets, finit par faire beaucoup. Absolument non mathématique, ce pluriel inspire la perplexité, voire la crainte, inspirées elles-mêmes par une symétrie exacerbée. Le caractère inquiétant de la spatialité de ce paysage provient de cette symétrie qui le fait continuellement se propager à la verticale, mais également à l'horizontale.

*'I came out of a pit, I went down into a pit,
I am a pit' the giant said, rubbing his eyes.
'It's all blood in the pit, blood groans and sighs
And throws up out of itself a spate
To cover the world and create me.
I listen to the battles going on inside
Me. There are no words yet for conquest or pride,
I'm a rough draft for what screams in eternity.
And the most ferocious thing in me is
This longing for a sleep I can't imagine,
A sleep so deep it could swallow the pit,
A sleep so long I could go countless ways
Through it, never ending, always just begun.
Here, in my blood-pit, I'm preparing for that'.
'Pits', Cromwell, 1983, 94.*

Le gouffre se propage au rythme des mots « pit » sur l'espace du texte. Par ailleurs, le géant, par sa présence physique verticale, est un gouffre à l'envers. Agent du gouffre et produit par lui, il est encore une incarnation de cette symétrie qu'il met en œuvre et qu'il répercute en sa propre figure. Il est, ensemble, axe et symétrie.

Le paysage avide qui s'ouvre en profondeur de l'autre côté du géant, par le récit de ce qu'il a vu et de ce qu'il est, est un paysage apocalyptique. Et pourtant, il est qualifié, au vers 8, d'« esquisse grossière ». Ce qui nous semble, d'ici, un paysage au comble de l'horreur ne serait en fait qu'une pâle ébauche de ce que l'horreur pourrait être ? Cela fait froid dans le dos. Ce gouffre, l'ombre creusée du géant, est un gouffre de sang. Les grognements et les mouvements qui en proviennent ajoutent à l'horreur qu'il inspire. Il faut dire qu'un sang qui possède une vie propre, c'est déjà monstrueux. Mais lorsqu'en plus on présume que ces « groans and sighs » peuvent être, par symétrie sonore, ceux des femmes enceintes enterrées vives dans le poème 'A Holy War' (Cromwell, p. 62), l'horreur s'ajoute à l'horreur et creuse un peu plus cet abîme exécrationnel.

Si l'on en juge par la détermination et l'intense recherche d'efficacité maximale qu'on lit dans l'expression du rêve de ce poète consommé, ce gouffre avide sera féroce et tenace. Les diverses formes de répétitions (anaphore et parallélisme métrique des vers 11 et 12, antanaclose, enfin, jouant sur l'attente et la longueur avec les mots « longing » / « long ») garantissent la présence difficile à éviter ou à fuir de ce paysage symétrique.

La représentation du gouffre permet à Kennelly d'explorer simultanément le travail de construction de l'espace par symétrie et de pousser à l'extrême l'effet qu'elle produit. Chez ce poète, la symétrie n'a fréquemment rien de rassurant. Souvent à son comble dans ses textes, expérimentant un ordre brutal et en témoignant, elle semble pourtant bien être tout ce dont nous sommes capables. Deux passages de la préface du *Book of Judas* devraient éclairer ce que Kennelly met ainsi en scène et dénonce. Il écrit, d'une part : « We have made ourselves into half people. Half-heartedness is a slow banal killer »⁽¹³⁾. D'autre part, on lit aussi : « Where we are is who we are. What we create is merely the symmetry of our dreams »⁽¹⁴⁾. Bien loin de suggérer l'infini, la symétrie nous renvoie alors à nos univers étriés. Ces mondes qu'elle semble ouvrir, on s'aperçoit, au bout du compte, qu'elle les ferme. Ouverture et fermeture sont liées dans ces constructions dont on forme l'axe. Notre symétrie ne nous permet d'ouvrir que des mondes clos. « We grow traps like potatoes here », s'exclame la *Judasvoice* dans le poème 'Traps'⁽¹⁵⁾. Croissance et confinement vont de paire dans cette formule. Chacun y est accentué par la nature du mot qui les affirme. L'imaginaire de la croissance est soutenu par le choix d'un verbe d'action ; tandis que l'état de confinement est évoqué par un substantif dont le pluriel garantit l'efficacité. Chez Kennelly, la symétrie finit souvent par renvoyer au martial. Mais cela ne lui est pas particulier : cette perspective parallèle, qu'elle a forcée à instaurer, est également appelée perspective militaire. Philippe Comar nous fait remarquer qu'au XVII^e siècle, elle était « réservée aux gens de guerre »⁽¹⁶⁾.

Pour résister aux effets funestes de la symétrie, Brendan Kennelly ne s'y attaque pas de face. Typiquement, il la détourne. Il l'exploite à des fins autres, de la même façon qu'il sait laisser la parole à Judas. Le poème 'Kings that Stare' montre l'exploration d'une troisième forme de symétrie : celle qui réside dans l'appréhension d'une identité de proportions entre éléments de dimension différente. Puisque ce poème provient d'un recueil bien antérieur - *Good Souls to Survive* date, en effet, de 1967 -, on pourrait penser qu'il s'agit là d'un antidote préparé avant une expérimentation de la symétrie à des doses beaucoup plus concentrées. Mais ce poème n'est pas unique en son genre car ce qui y est exprimé corres-

pond à une sorte d'art du paysage, *ars topia*. Grâce à l'exploitation poétique de cette troisième forme de symétrie, on peut y trouver exprimés les conditions qui permettent de transformer un pays en paysage ; ce qui est mis en jeu à ce moment-là ; et les raisons pour lesquelles on choisit de s'adonner à une telle activité.

*From Portobello Bridge the Dublin hills,
Darkly heaped against the evening sky,
Ponder like sages. The devils
Of the Hell-fire Club retire into the stars
Or idle with what angels they can find.
Infernal and celestial powers
Conspire and merge while homing souls
Surrender tense identities,
Assuming a collective mindlessness
In this hour of bland transfiguration,
Of pure uncertainty, of water changed
To forms that fancy has designed
When the established world is deranged
And there remain the changing light,
Shadows loping near the dark canal,
Half-fallen houses, writhing streets that lead
To calm horizons, while high above the city,
Conspiratorial, unchanging and alone,
The Dublin hills brood silently
Like kings that stare upon a fallen throne.
'Kings that Stare', *Good Souls to Survive*, 1967, 33.*

Dans ce poème, chaque élément a son double qui consiste en une sorte de reflet contrasté : diables / anges, masse / immatérialité, fixité / instabilité ... Ce double ne serait en fait qu'une partie du même, un reflet qui grossit ou qui réduit telle ou telle caractéristique essentielle. Cette symétrie trouve son accomplissement dans le paysage de 'Kings that Stare' auquel elle donne forme. Mais au-delà, à travers ce paysage, c'est un mode d'appréhension du monde qui est révélé. Kennelly sait que ni les choses ni les hommes ne sont tout d'une masse. C'est la raison pour laquelle il prend toujours soin de rechercher et de mettre en œuvre le reflet - que l'on peut choisir d'appeler double ou ombre -. La symétrie est alors la figure qu'il exploite le plus volontiers dans sa poésie car elle lui permet de rendre compte de cette réalité qu'il sait plurielle.

Ici, les monts de Dublin semblent inspirer cette symétrie. Leur présence se détache sur tout objet du regard. Au sein de la stabilité qu'ils marquent, les mouvements de « transfiguration » esthétique prennent

place. On remarquera, par exemple, l'imprécision de ces « ombres qui rôdent près du canal sombre » ; ou encore des maisons pas complètement en ruine, mais pas complètement debout non plus, au vers suivant. Les participes présents « loping » et « writhing » qui servent à écrire ces mouvements, les placent également dans l'imprécision grammaticale. Entre l'adjectif et le verbe, ils sont encore entre accomplissement et achèvement. Le paysage est alors le théâtre des transformations dont il procède. La symétrie n'est pas utilisée ici pour établir un ordre fixe et constant, mais pour instaurer un dés-ordre, une condition de bouleversement incessant. Les monts de Dublin de ce poème représentent la masse brute contre laquelle le paysage prend forme. Ils constituent la limite spatiale que l'imaginaire poétique sans cesse remet en cause, explore et dépasse. Ils sont la représentation spatiale de la limite qui engendre le déploiement.

La symétrie qui, on l'a vu, peut renforcer l'impression de limitation au moyen de ses répétitions, de ces réseaux qu'elle instaure comme les mailles d'un filet qu'on tendrait, peut également, bien exploitée, être inspiratrice d'infini. Voilà qui, de nouveau, oblige Judas à ne pas mentir lorsqu'il maintient :

« and limits, properly used, beget the infinite »⁽¹⁷⁾.

Tout est dans ce « properly used ». Il ne suffit pas que les limites soient, encore faut-il qu'on en fasse bon usage, c'est-à-dire usage poétique, créateur. Ces limites, forcément, ce sont les nôtres. Ce sont celles qu'on ne peut que projeter sur toutes nos créations. Produites par nous et allant jusqu'à prendre l'aspect d'une symétrie rigoureuse, ces limites nous renvoient notre propre image de « moitiés d'humains », et même de quarts d'humains, parfois. Et malgré tout, elles nous confèrent un rôle d'instigateurs d'infini lorsqu'elles permettent de créer une œuvre d'art dont l'imaginaire, toujours, est déploiement. Un paysage, qui réside dans la limitation et le cadrage, donne l'exemple d'une « bonne utilisation » des limites. Son écriture, sous forme de poème, dont la forme resserrée vient redoubler ces limites, les met encore en abyme.

Pascale GUIBERT
Université de Caen

NOTES

- (1) Alain ROGER *Court traité du paysage*, Paris : NRF Gallimard, 1997, p. 20.
- (2) Dictionnaire *Trésor de la Langue Française*, « Symétrie » II.
- (3) Roland FIVAZ, *L'ordre et la Volupté. Essai sur la dynamique esthétique dans les arts et dans les sciences*, Lausanne : Presses polytechniques romandes, 1989.
- (4) Werner SZAMBIEN, *Symétrie, goût et caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris : Picard, 1986, p. 65.
- (5) Ibid., p. 61.
- (6) Pierre SANSOT, *Variations paysagères*, Paris : Klincksieck, 1983, p. 34.
- (7) Voir, à ce sujet, l'article de Georges CHARBONNIER, « Art et mathématique », dans l'*Encyclopaedia Universalis*, 1984, p. 795 ; ainsi que Werner SZAMBIEN, *Opus cit.*, pp. 69 sqq.
- (8) Roland FIVAZ, *L'ordre et la Volupté. Essai sur la dynamique esthétique dans les arts et dans les sciences*, Lausanne : Presses polytechniques romandes, 1989, p. 2.
- (9) Brendan KENNELLY, « Irish Poetry Since Yeats », *Journey into Joy*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1994, p. 69.
- (10) Alain ROGER, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris : Aubier, 1978, p. 124.
- (11) La symétrie accentue et bouscule simultanément les principes fondamentaux de l'art du paysage. En effet, cet éloignement qu'elle impose accentue l'éloignement premier de l'homme vis-à-vis de la nature, qui a permis qu'il y ait paysage, pays distinct du moi qui y pose un regard esthétique. En revanche, cet espace privé d'horizon qu'installe la symétrie parallèle bouleverse ce que d'aucuns considèrent comme l'un des éléments fondateurs du paysage. Pour Augustin Berque, parmi ceux-là, l'horizon et le premier plan sont les deux motifs essentiels au paysage « parce qu'ils y instaurent la présence d'un regard - l'un qui le commence et l'autre qui le termine ». (Augustin BERQUE, *Les raisons du paysage, De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, 1995, p. 19). La symétrie, qui instaure de nouveaux paysages, dérange le regard, l'oblige à trouver d'autres marques et d'autres formes d'expression que ces horizon et premier plan. C'est la raison pour laquelle, sous son aspect de réitération de formes, elle semble susciter un vertige qui n'est peut-être que l'expression poétique de ce moment de trouble pendant lequel la vue s'adapte.
- (12) On pourrait rapprocher les gouffres de Kennelly à ces autres gouffres que sont les tourbières de Seamus Heaney, très semblables par leur imaginaire et par leur construction en symétrie avide et fuyante.

(13) Brendan KENNELLY, Preface, *The Book of Judas*, Opus cit., 106 : 4.

(16) Philippe COMAR, *La perspective en jeu*, Paris : Découvertes Gallimard, (1992) 1997, p. 58.

(17) Brendan KENNELLY, « Limits », *The Book of Judas*, Opus cit., 188 : 16.

Recueils de Brendan KENNELLY cités :

- *Good Souls to Survive*, Dublin : Allen Figgis, 1967.
- *The Boats Are Home*, Loughcrew : Gallery Press, (1980) 1989.
- *The House that Jack Didn't Build*, Dublin : Beaver Row Press, 1982.
- *Cromwell*, Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, (1983) 1987.
- *The Book of Judas*, Newcastle upon tyne : Bloodaxe Books, 1991.

TIM ROBINSON AND THE ARAN LANDSCAPE :

VIEWS OF THE MIND

I. RÉFLEXIONS SUR LE PAYSAGE

1. Définitions

Définition de l'*Universalis* : (Paysages et géographie) :
...on peut dire que le paysage est la réalité de l'espace terrestre perçue et déformée par les sens et que son évolution repose entièrement entre les mains des hommes qui en sont ses héritiers, ses auteurs, ses responsables.

Armand Frémont dans *Les profondeurs des paysages géographiques* déclare :

« ...les philosophes l'affirment maintenant comme les géographes le confirment depuis longtemps, la nature n'existe pas. S'il faut la concevoir, c'est comme dans le produit d'une civilisation perpétué par une culture »⁽¹⁾.

Alain Roger dans son *Court traité du paysage* va plus loin et affirme que le paysage est

« d'origine artistique, et relevant comme telle, d'une analyse essentiellement esthétique »⁽²⁾.

2. Artialisations

Par le mot « artialisation » Alain Roger désigne l'opération mentale spontanée qui consiste à percevoir la nature à la lumière de l'art. Pour lui, les représentations viennent d'abord, nourrissent l'imagination, et précèdent l'appréciation de tel ou tel paysage. Pour appuyer sa théorie, il cite Maurice Denis, Oscar Wilde et Marcel Proust, un choix dont on peut dire qu'il est orienté puisque le premier est le théoricien du groupe Nabis et les deux derniers sont des esthètes confirmés et des contemptateurs de la réalité crue.

« A-t-on remarqué que cette indéfinissable « nature » se modifie perpétuellement, qu'elle n'est pas la même au salon de 1890 qu'aux salons d'il y a trente ans, et qu'il y a une « nature » à la mode - fantaisie changeante comme robes et chapeaux ? »⁽³⁾.

« La vie imite l'art plus que l'art imite la vie. [...] A qui donc, sinon aux impressionnistes, devons nous ces brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? [...] Qu'est-ce, en effet, que la nature ? Ce n'est pas une mère féconde qui nous a enfantés, mais bien une création de notre cerveau ; c'est notre intelligence qui lui donne vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et la receptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés »⁽⁴⁾.

« Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir... Les voitures sont aussi des Renoir, et l'eau et le ciel... Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux »⁽⁵⁾.

« ...élitisme esthétique, supposant une culture réservée à quelques amateurs ? » Non, dit Alain Roger. « Notre regard est saturé d'une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc... qui œuvrent en silence pour, à chaque instant, « modeler » notre expérience, perceptive ou non. [...] Il en va ainsi du paysage, l'un des lieux privilégiés où l'on peut mesurer cette puissance esthétique »⁽⁶⁾.

Le génie du lieu, selon Alain Roger, n'est ni naturel, ni surnaturel, il est culturel. Ce génie ne hante le lieu, précise-t-il, que parce qu'il habite d'abord notre regard⁽⁷⁾.

A tel point que la montagne Sainte-Victoire finit par ne plus être qu'un Cézanne. A l'époque du peintre, c'était une montagne sans signification particulière qui ne suscitait aucun sentiment esthétique chez les habitants du coin. Cézanne écrit :

« Il [un fermier qu'il accompagne au marché] n'avait jamais vu, ce que nous appelons vu, avec le cerveau, dans un ensemble, il n'avait jamais vu la Sainte-Victoire »⁽⁸⁾.

Le paradoxe que ne manque pas de souligner A. Roger c'est que la notion de paysage, avec tout ce qu'elle suppose de travail mental, échappe aux paysans, pourtant en contact permanent avec l'espace naturel. Les « paysans » seraient, en fait, les enfants du « pays », réalité qui précède le « paysage ». Elle est plus brute, plus immédiate, plus instinctuelle, pourrait-on dire, transformée par le travail manuel et mais non transfigurée par la vision. Le pays sustente le corps (produits agricoles) ; le paysage nourrit l'âme.

Cette théorie, aussi séduisante soit-elle, nous semble aller trop loin parce qu'elle présente l'art comme exerçant une sorte de conditionnement sur l'esprit et qu'elle véhicule d'une manière à peine voilée une forme d'élitisme social. En d'autres termes : pas de culture, pas de sentiment du Beau. Bien sûr, Il ne fait pas de doute que le regard que l'individu porte sur la réalité est orienté par tout ce que son cerveau contient déjà, mais ne faut-il pas tout simplement parler du pouvoir de l'imagination, nourrie au creuset des arts et de la littérature, certes, mais aussi à celui de l'expérience vécue et du contact avec la nature. Ce pouvoir d'imaginer, de voir, de « visionner », chacun l'exerce de façon singulière et personnelle. Wilde et Cézanne citent d'ailleurs le « cerveau », et non l'art ou la culture, comme de l'instrument de la vision.

Qui dit vision singulière et originale dit vision subjective : « C'est le Romantisme qui, avec sa théorie du paysage comme « état de l'âme » mettra l'accent sur l'aspect subjectif, partial, égocentrique, de notre expérience de l'espace »⁽⁹⁾.

« C'est pourquoi la vision d'un paysage n'est pas seulement esthétique, mais aussi lyrique, car l'homme investit dans sa relation à l'espace les grandes directions significatives de son existence. La recherche ou l'élection des paysages privilégiés est une forme de quête de soi »⁽¹⁰⁾.

Et Nietzsche de conclure :

« Dans bien des sites naturels, nous nous redécouvrons nous-mêmes, avec un agréable frisson ; c'est le plus beau cas de double qui soit »⁽¹¹⁾.

II. L'ŒIL DE L'ESPRIT

On ne peut être que d'accord avec l'idée que c'est l'œil de l'esprit, l'œil de l'intérieur, qui voit les plus belles choses, et que cet œil de l'esprit est détaché des contingences matérielles. Décrivant longuement les chan-

gements de couleurs qui caractérisent le séchage de l'algue *carraigín*, et les ravissements que ce phénomène procure, Tim Robinson précise que cette vision n'est pas celle des hommes de la côte qui s'occupent de ramasser et d'entasser l'algue en question :

« Of course for those few men who want to or have to augment their income by gathering carraigín, it involves more labour and less aesthetics... »⁽¹²⁾.

Ainsi l'appréciation du paysage et de ses composantes esthétiques suppose qu'on soit dégagé de la nécessité beaucoup plus fondamentale d'assurer sa survie. Cela ne semble pas illogique ni scandaleux. Robinson Crusoe s'abîme-t-il dans la contemplation des paysages qui l'entourent ?

Tim Robinson, quant à lui, voit le paysage avec le cerveau, cela ne fait aucun doute. Une attitude qui correspond bien à son passé de mathématicien et de peintre abstrait qui exerçait à Londres dans les années 70-80. Ce qui domine chez lui, c'est la pensée du 20^{ème} siècle, fortement intellectualisée, qui produit des œuvres sophistiquées, difficiles et souvent auto-référentielles.

Il faut dire que le paysage d'Aran invite un tel regard. C'est un paysage géométrique traversé de lignes - abstrait dans son principe. En effet, par nature la roche calcaire se fissure dans les deux sens, horizontal et vertical - donnant lieu à des lignes qui se croisent perpendiculairement et forment un quadrillage. Autre quadrillage, celui qui existe à l'intérieur même de la roche, dans son volume, et qui apparaît en coupe sur la paroi des falaises où affleurent les strates horizontales de « chert » (strates noires) et les coulées verticales de calcite (rayures blanches). Le leit-motif géométrique ne s'arrête pas là. Robinson le voit répercuté dans le ciel au-dessus d'Aran puisque les vols transatlantiques laissent derrière eux des traînées qui se croisent⁽¹³⁾. Ainsi, tout dans cet univers s'agence selon des lignes et des angles ; la géométrie domine. Sans oublier les innombrables murs de pierres construits par l'homme et dont le maillage ajoute un niveau d'abstraction supplémentaire aux données géologiques : « a great rectangularity underlies all the oddities and complexities of the landscape and even the network of field-walls »⁽¹⁴⁾.

Ainsi dans la vision originale de Robinson (qui n'est pas celle des folkloristes du 19^{ème} siècle, ni celle, puissante à leur manière, de Synge ou de O'Flaherty) Aran est d'abord déterminée par le comportement de son substrat géologique, la roche calcaire. C'est en cela que le paysage de l'île sort de l'ordinaire par rapport à l'idée qu'on se fait généralement de

la nature. En effet, la nature, dans sa représentation conventionnelle, est dominée par des courbes et des sinuosités toutes organiques. Or, ici, elle obéit à la droite. Le paysage, dans sa quintessence, est rectiligne.

Or, le rectiligne, c'est d'abord la marque de l'homme. C'est la marque d'une mise en forme, d'un cadrage, d'une construction mentale. Ainsi la nature sur Aran semble inviter à la pensée abstraite, intellectuelle voire philosophique ou mathématique.

C'est pourquoi l'emblème de l'île, selon Robinson, est Poll na Bpeist, immense piscine rectangulaire aux pieds des falaises du sud :

A block, then, would best embody the essence of Aran's landforms - or, since I am dealing in abstractions and have undergone the metamorphoses of contemporary art, the absence of a block, a rectangular void to stand for all blocks. And since the sea is the most decisive sculptor among the various erosive agents that disengage Aran's form from its substance, let this void be filled by water, reversing the relationship of sea and island. Site it on one of the great stages of rock below the cliffs ; do it on a prodigious scale, a spectacle rather than a gallery-piece, let the ocean dance in it, and cliffs above step back in wide balconies to accommodate the thousands who will come to marvel at this kinetic-conceptualist, megalominimalist, unrepeatable and ever-repeated, sublime and absurd show of the Atlantic's extraction of Aran's square root !

What I have imagined, exists. An exactly rectangular block over a hundred feet long has somehow been excerpted from the floor of a bay in the cliffs, a few hundred yards west of Port Bhéal an Duin, and the sea fills the void from below. This is Poll na bPéist...⁽¹⁶⁾.

Il serait faux de croire que Robinson est un minimaliste. La citation précédente l'illustre bien : la prose est foisonnante, quasiment baroque par endroits. L'auteur adore les descriptions fournies, les métaphores et les analogies qui font partir l'esprit dans tous les sens. Le vocabulaire, cependant, composé en majorité de mots d'origine latine, et les imbrications de sa syntaxe, confèrent au texte un sérieux et une complexité toutes scientifiques. Ainsi, c'est dans cette double appartenance - à l'imagination subjective, foisonnante et lyrique d'une part et à la rigueur scientifique, d'autre part - que se situe l'œuvre de Robinson.

III. LES PLIS INFINIS DE LA RÉALITÉ

Tel un chimiste cherchant à décomposer la matière en corps simples, Robinson s'attaque dans *Stones of Aran* aux composantes physiques, mais aussi culturelles, sociales et historiques de l'île. Ayant déjà établi deux cartes des lieux (la première publiée en 1975 et la deuxième - une version revue et corrigée de la première - en 1980) il avait déjà mis l'espace à plat. Il avait déjà commencé à « classer, simplifier et dégager [l]es organisations »⁽¹⁶⁾ du paysage visible. Avec le passage à l'écriture, il compte aller plus loin dans son portrait et creuser les détails du terrain, c'est-à-dire découvrir la partie immergée de l'iceberg, faire justice à l'invisible. L'aventure peut sembler faisable vu que Aran, de l'aveu de l'auteur, est « a tiny patch of land » (première page du livre). Mais, évidemment, cette réalité microscopique à l'échelle du globe devient macrocosmique lorsqu'on s'y intéresse. Ainsi Aran est-elle un monde à elle seule. « Our first wide-eyed appropriation of this little world... »⁽¹⁷⁾ se souvient l'auteur à mi-chemin du livre. Petit au début, lorsqu'on est ignorant, ce monde devient gigantesque quand on commence à se pencher dessus.

La tâche consiste à produire un portrait aussi exhaustif que possible d'Aran, d'observer minutieusement chacun des plis et replis de cet univers, en partant du substrat physique, cernable et quantifiable, et d'en faire la description. L'entreprise est encyclopédique et transforme Robinson en homme-orchestre traitant de tous les aspects de la réalité avec une égale maîtrise. Géologie, paléontologie, océanographie, botanique, ornithologie, chimie, architecture, sociologie, philologie, folklore, ethnographie, littérature... Toutes les sciences sont représentées, tous les aspects de la réalité sont couverts.

Du moins, c'est ce que souhaiterait l'auteur. Mais la tâche est impossible car les complications et les raffinements de la matière sont prodigieuses. Plus le regard perce la réalité et approfondit le réel, plus les choses se dérobent et se compliquent. L'infini des ramifications apparaît vite, et il n'est pas matériellement possible de les approcher toutes, ni de les rendre dans un livre - qui est un univers fini. Robinson parle alors de la vanité d'une œuvre dont le projet serait de devenir « coextensive with reality »⁽¹⁸⁾. On pense ici, entre autre, à *La vie mode d'emploi* de G. Perec, cette description du réel qui essaie d'être exhaustive à l'intérieur du périmètre circonscrit d'un immeuble parisien. Dans cette œuvre l'approfondissement paradigmatique a lieu au détriment de la progression syntagmatique. En d'autres termes, l'histoire n'avance pas. Ainsi pour Robinson, le risque est de s'enfoncer dans chaque centimètre carré du paysage comme dans un gouffre et de perdre sa narration en route.

Mais la tentation lewiscarrollienne est repoussée car Robinson se doit d'avancer. Il y a, en effet, dans son entreprise un impératif déambulatoire dont il fait état au début du livre - parcourir le pourtour de l'île dans le sens des aiguilles d'une montre et décrire chaque mètre du terrain parcouru. Robinson explique qu'il conçoit l'action de ses jambes comme un pendant à celle de sa pensée. Ainsi son investissement est-il autant corporel que mental, aussi physique qu'intellectuel - organique pourrait-on dire. Cette obligation le sauve même si elle est encore l'occasion de poser la question de la nature et du rapport que l'homme entretient avec elle. En effet, il évoque l'adéquation qui existe entre les courbes des dauphins et celles des vagues - spectacle saisissant qui l'a frappé un jour qu'il regardait la mer - sorte d'accord idéal, mimétique, parfait entre le milieu marin et l'action de sa créature. C'est vers une pareille adéquation qu'il souhaite tendre. Mais peut-il épouser son terrain comme les dauphins épousent la vague. Et plus crucial encore : l'esprit humain peut-il, à la manière dont un pas enjambe une distance, produire quelque chose qui soit la somme, sous la forme intellectuelle, de cette distance :

Let the problem be symbolized by that of taking a single step as adequate to the ground it clears as is the dolphin's arc to its wave. Is it possible to think towards a human conception of this 'good step' ? ⁽¹⁹⁾.

La réponse à cette question est tout l'objet du livre.

Ainsi le projet initial de Robinson est de se faire le réceptacle, puis le transcripteur, du monde qu'il parcourt. Épouser le monde par le pied, puis par la plume, comme le dauphin épouse la vague par sa courbe - produire quelque chose qui soit un écho de la réalité naturelle.

IV - LES DÉROBADES DU MONDE

Nous l'avons dit, la dimension encyclopédique du projet est la source de frustrations évidentes et d'obstacles matériels (le monde est incommensurable ; il offre une profusion vertigineuse d'aspects ; le temps de l'homme est fini ; un livre a des limites) mais plus grave peut-être, la réalité n'est pas fiable : elle bouge et se défile, déjouant les projets taxinomiques de l'homme et devenant irréaliste. Ainsi, Robinson cite la cas d'une plante et d'un oiseau rares rencontrés sur le rivage et dont il a rapporté la présence aux autorités concernées. Depuis la plante a disparu et la présence de l'oiseau, paraissant tellement incongrue dans ces parages, n'a pas été officiellement retenue par les autorités ornithologiques. Quand à D. Webb, ancien professeur à Trinity College, il a découvert une plante sur Inisheer, île voisine de celle qu'étudie Robinson, que personne n'a

jamais pu retrouver. A propos de ces découvertes uniques, Robinson parle de « certitude morale », conviction sincère et profonde, existant en dehors (au-delà ?) des preuves tangibles, scientifiques : « ...a 'moral certainty' which seems to be inferior to the factual one »⁽²⁰⁾. Notons l'emploi de « qui semble ». Cette certitude morale, en fait, est peut-être supérieure à la certitude factuelle.

Ces aventures sont autant de paraboles qui illustrent le rapport que l'individu entretient avec la réalité, paysagère ou pas - à moitié perçue, à moitié imaginée. Celle-ci nous joue des tours. Il arrive au monde physique, tangible de se dérober nous laissant avec un souvenir de la réalité qui fut. Mais fut-elle vraiment ? L'imagination n'aurait-elle pas dépassé l'entendement ?

*Was it a vision, or a waking dream ? / Fled is that music -
Do I wake or sleep ?*

pourrait se demander Robinson. Parler de « certitude morale » échappant à la vérification scientifique, n'est-ce pas dire que la perception du monde dépend de la foi, voire du désir de création, qu'on y met.

Aran est le lieu où les choses se déplacent subrepticement. Nous sommes prévenus dès le début : l'île bouge, moins que San Francisco ou Los Angeles, mais elle bouge, à la vitesse quasi immobile du temps géologique. Ce mouvement, aussi ténu soit-il, symbolise l'éphémère auquel nous sommes soumis en permanence, à tous les niveaux de l'expérience. Rien n'est fixe, pas même la terre sur laquelle nous posons les pieds.

*So the geographies over which we are so suicidally passionate,
on this scale of events, fleeting expressions of
the earth's face*⁽²¹⁾.

Ainsi sur Aran, les choses disparaissent, s'évaporent : les falaises tombent dans la mer :

*... the coast is shedding great rectangular blocks and
slabs*⁽²²⁾,

les champs et les chemins sont oblitérés par la végétation, et les noms de lieux s'évanouissent :

*as if a word or two disappears every day, the name of a
field becomes unintelligible overnight...*

La faune et la flore des petites flaques salées usent de stratagèmes pour se défilier :

Some of the living things waiting there evade the eye by stillness, some by swiftness and others by transparency, while every now and then one goes wavering by wrapped in incredibility rather than invisibility ; I remember in particular a sea hare, a few inches of deep red, slowly rippling worm-stuff shaped like a hare, or rather the reflection of one in uneasy water⁽²³⁾.

Mais plus fondamentalement, Aran, elle-même est vouée à la disparition à cause de la pierre calcaire qui la constitue :

Rainwater swilling across the surface has washed an inch or two off its thickness even in the comparatively brief span of man's presence here. Unless vaster earth-processes intervene Aran will ultimately dwindle to a little reef and disappear⁽²⁴⁾.

Ainsi, dès la première page du livre, Robinson substitue habilement au mot « landscape » celui de « timescape » pour signifier d'emblée que toute réalité paysagère est conditionnée par le temps.

Cette mouvance perpétuelle des éléments du paysage, cette place occupée par l'éphémère au sein même de ce qui nous semble le plus permanent, est l'objet même des artistes du « Land Art ». Ainsi il n'est pas étonnant que Richard Long, un des artistes les plus connus de cette école, soit venu s'exprimer sur l'île. Il y a construit un cercle de pierres qu'il savait obligatoirement voué à la disparition. Situé en surplomb de la mer, au bord de la falaise, ce cercle s'est fait balayer par les brisants qui passent régulièrement par dessus bord et il a rejoint le talus de rochers qui festone le rivage à 50 mètres environ du bord de la falaise :

It was an elegant work, a circle about twenty paces across of small limestone blocks from the storm beach, that skimmed the brink of the cliff with an aesthetic, almost dandified, poise. It did not withstand the criticism of the winter storms, however, and on a later visit we found that every bit of it had been tidied back into the storm beach again⁽²⁵⁾.

Devant le refus de la réalité de demeurer en place, Robinson songe à son entreprise et en mesure de nouveau l'impossibilité :

A muddled draft of it perhaps, or more usefully a demonstration of its impossibility ; for the multitudinous, encyclopaedic inscription of all passing reality upon a yard of ground is ultimately self-effacing⁽²⁶⁾.

V. L'ANCRAGE DANS LE VERBE

Ainsi, le paysage est une page blanche sur laquelle se succèdent des écritures, vouées tour à tour à l'effacement et remplacées par d'autres. Dès le début Robinson multiplie les analogies dans ce sens. Les dernières glaciations nettoient l'ardoise d'Aran qui s'offre à des alphabets nouveaux :

large areas of the islands had been stripped of soil and all other debris of previous ages of erosion and left blank for the inscription of subsequent time⁽²⁷⁾.

La valse des signatures sur le rivage est un autre exemple du même processus. Elle se termine par l'apposition d'une estampille particulière, celle de l'auteur :

Each fallen wave, for instance, rushes up the strand with a million urgently typing fingers, and then at the moment between writing and erasing subscribes itself in a negligent cursive across the whole breadth of the page. Signatures and counter-signatures accumulate, confuse, obliterate. Seabirds put down their names in cuneiform, lugworms excrete their humble marks. And then come my boots to add the stamp of authenticity, not of the endless process of the beach which needs no authentication from anybody, but of my witnessing of it⁽²⁸⁾.

Nous évoquons pour commencer la dimension auto-référentielle des œuvres d'art au 20^{ème} siècle. Nous en avons ici un exemple clair. Mais ces quelques lignes vertigineuses, borgesiennes, témoignent également de la puissance d'imagination de l'auteur et de sa capacité à produire des métaphores frappantes et poétiques. Robinson dans ***Stones of Aran*** fait plus que décrire le paysage. Il le crée. Ainsi, il fait là œuvre littéraire à part entière. C'est d'ailleurs une dimension qui lui tient à cœur et par laquelle il justifie son refus d'intégrer des photographies à son livre. Celles-ci, explique-t-il, perturberaient le flot du texte, l'écriture - la création d'images par le verbe - étant le principe fondateur de son entreprise⁽²⁹⁾. Il en profite pour souligner qu'il ne fait pas œuvre documentaire mais œuvre esthétique et littéraire, qu'il est le fabricant de la réalité qu'il décrit.

Elle porte son estampille. L'expression *this described shore of mine*⁽³⁰⁾ illustre bien ce dernier point - l'appropriation du monde par l'intermédiaire du mot. Robinson nous rappelle, si nous ne le savions pas, que la « réalité » n'est pas unique, mais plastique. Elle se prête à la vision de chacun et se transforme au gré des mots qu'on met dessus.

We ourselves are the source of meaning, at least on this little beach of the Universe. These inscriptions that we insist on finding on every stone, every sand-grain, are in our hand⁽³¹⁾.

Dès le début Robinson savait qu'il serait un demiurge à la manière de Victor Frankenstein :

I have gone hunting for these rare places and times, the nodes at which the layers of experience touch and may be fused together... But I find that in a map such points and the energy that accomplishes such fusions (which is that of poetry, not some vague 'interdisciplinary' fervour) can, at the most, be invisible guides, benevolent ghosts, through the tangles of the explicit; they cannot themselves be shown or named. So chastened in my expectations of them, I now regard the Aran maps as preliminary storings and sortings of material for another art, the world-hungry art of words⁽³²⁾.

Ainsi *Stones of Aran* permet d'établir plusieurs choses : d'abord la profondeur insondable du monde qui défie l'exploration, puis l'instabilité intrinsèque des choses qui se défilent, se dérobent, s'évanouissent inéluctablement... Mais en même temps qu'elle énonce cela, l'œuvre réussit également à **poser** le paysage d'Aran dans une richesse, une épaisseur, un luxe de détails, inégalés jusque là - grâce au travail du mot et de l'imagination créatrice. Œuvre poétique au sens où elle fait jaillir un monde, mais aussi œuvre autobiographique, *Stones of Aran* est, si l'on se réfère à la formule de Nietzsche précédemment citée, autant le portrait d'un lieu que d'un homme qui trouve dans le paysage un terrain pour son corps, un lieu de réflexion pour son intellect et un miroir pour son âme.

Véronique ALEXANDRE
Université de Caen

NOTES

- (1) Armand Frémont : *Les profondeurs des paysages géographiques* dans *La théorie du paysage en France* (1974-1994), sous la direction d'Alain Roger, Seyssel : Champ Vallon, 1995, p. 30.
- (2) Alain Roger : *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 126.
- (3) Maurice Denis : *Théories*, Paris, Herman, 1964, p. 35. Cité par Alain Roger : op. cit. p. 13.
- (4) Oscar Wilde, *Le déclin du mensonge*, in *Œuvres* : Paris, Stock, 1977, vol. I, pp. 307-8. Cité par Alain Roger : op. cit., p. 14.
- (5) Marcel Proust : *Le côté de Guermantes*, Paris : Gallimard, 1953, p. 327. Cité par Alain Roger : op. cit., p. 15.
- (6) Alain Roger : op. cit., pp. 15-6.
- (7) Alain Roger : op. cit., p. 21.
- (8) Cité par Alain Roger : op. cit., p. 22.
- (9) Micehl Collot : *Points de vue sur la perception des paysages* in *La théorie du paysage en France 1974-1994*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 210.
- (10) Michel Collot : *Points de vue sur la perception des paysages* in *La théorie...*, op. cit., p. 218.
- (11) Nietzsche : *La nature notre double* in *Humain, trop humain* t. II, Gallimard, 1968, p. 291. Cité par Françoise Chenet-Faugeras : *Le paysage comme parti pris* in *La théorie*, op. cit., p. 282.
- (12) Tim Robinson : *Stones of Aran - Pilgrimage* (1986), Penguin, 1990, p. 132 (abrégé SOA/P par la suite).
- (13) SOA/P, p. 46-7.
- (14) SOA/P, p. 44.
- (15) SOA/P, p. 62.
- (16) Jean-Claude Wieber : *Le paysage visible, un concept nécessaire* in *La théorie...*, op. cit., p. 182.
- (17) SOA/P, p. 161.
- (18) SOA/P, p. 178.
- (19) SOA/P, p. 12.
- (20) SOA/P, p. 177.
- (21) SOA/P, p. 2.
- (22) SOA/P, p. 21.
- (23) SOA/P, p. 131.
- (24) SOA/P, p. 19.
- (25) SOA/P, p. 32.
- (26) SOA/P, p. 176.
- (27) SOA/P, p. 4.
- (28) SOA/P, p. 176.
- (29) SOA/P, p. 160.
- (30) SOA/P, p. 178.

(31) SOAP/P, p. 178.

(32) SOAP/P, p. 11.

PAYSAGES DE L'ENTRE-DEUX

OU LA LANGUE EN EXIL

Mallarmé voyait dans l'anglais une langue « à la fois autre et même ». Salman Rushdie, quant à lui, a toujours jonglé avec elle, en lui jouant des tours, en se laissant chavirer par elle, pour ensuite laisser l'étrangeté s'y installer. *The Moor's Last Sigh* (New York, Pantheon Books, 1995) est un roman de l'entre-deux qui met en lumière l'étranger dans la langue, puis la transforme en un palimpseste de langues mutilées pour aboutir à des béances identitaires, entre orient et occident.

Lorsqu'un Maure devient narrateur, lorsque ce même Maure est le fils de catholiques portugais et de juifs espagnols eux-mêmes descendants de l'empereur Boabdil qui, exilé et inconsolable, s'est laissé séduire par une courtisane, et lorsque enfin de ce patchwork une langue anglaise naît dans un récit indien, les paysages de l'étranger se superposent et s'emboîtent comme des poupées russes dans un arbre généalogique sur quatre générations. *The Moor's Last Sigh* est un roman de l'entre-deux par la prégnance de ce non-lieu où prennent forme des pensées hybrides, des métamorphoses physiques et surtout langagières. Un espace interstitiel se crée et devient espace de vie : espace liminaire du seuil où le fragmenté, le sporadique et l'éclaté dominant.

Salman Rushdie manipule l'anglais, le mutilé, le viole, le bouscule et aboutit à ce que Perec appellerait «une espèce d'espace ». Dans cette zone de démarcation, dans cette zone d'intersection, de mélange de l'entre-deux, l'étranger s'inscrit dans la langue pour un lecteur dont l'œil et l'oreille sont sollicités.

Le texte de Salman Rushdie est fait de langues qui vivent ensemble, à l'image d'une composition picturale, les couleurs se superposent, se mélangent parfois mais jamais de façon uniforme. De sorte que les restes de la couleur de base sont visibles. En traduction, on parlerait d'anglicisme ou d'indianisme mais dans le tissu que forme le texte de Salman Rushdie, ce sont d'étranges ombres qui apparaissent sur une surface elle-même faite d'ombres.

Par toute une série de jeux phonétiques, polyphoniques, polymorphiques, par des collages, des emprunts ou des calques, la langue anglaise intègre l'étranger sans la naturaliser. L'entre-deux sons fait alors sens, l'étrangeté et l'étrangèreté inséminent la langue. L'anglais est métissé par un choc des langues et des discours. Des mots-écho sont créés par

le redoublement d'un terme en modifiant la première consonne (caractéristique des langues indiennes) : art-shart⁽¹⁾, pudding-shudding⁽²⁾, bofin-shoffin⁽³⁾. Des dérivations sont obtenues par affixe hindi-urdu du féminin (-i) ou masculin (a) sur base anglaise : ladies ladhals⁽⁴⁾, sir sirrees⁽⁵⁾. Une pléthore de bruits éclatent sur la page : Ker-rick ! Ker-rack ! went the nutshells in her mouth⁽⁶⁾, a pebble bounced down a hill : plink, plonk, plank⁽⁷⁾, After it we were Chrisian Jews. Plank, plonk, plink⁽⁸⁾, boom-yacka-yacka-yacka -boom⁽⁹⁾. Les termes affectueux sont transcrits : please babujis⁽¹⁰⁾, Daddyji⁽¹¹⁾, Mummyji⁽¹²⁾. Les expressions hindi sont accolées à des termes anglais : your art-wallahs⁽¹³⁾. La phonétique fait exploser l'orthographe : heero⁽¹⁴⁾, my mor⁽¹⁵⁾, How charmingly she mispronounced the name : Murs'deez⁽¹⁶⁾, Polis⁽¹⁷⁾. Le urdu fait irruption dans la langue :

She would taunt them with nonsensical, terrifying incantations, 'making like a witch' :
Obeah, jadoo, fo, fum
Chicken entrails, kingdom come.
Ju-ju, voodoo, fee, fi,
Piddle cocktails, time to die ⁽¹⁸⁾.

Du mot urdu signifiant sorcellerie (jadoo), au terme utilisé par les enfants pour exprimer tout petit oiseau (ju-ju), jusqu'au terme anglais qui a des résonances venues d'ailleurs (voodoo), un espace se crée à la lisière de plusieurs cultures, plusieurs imaginations. Les mots deviennent des épices qui sont la base du passé, du présent et de l'avenir :

'Joy' he cackled, wisely. 'Baba sahib, sit only and we will cook up the happy future. We will mash its spices and peel its garlic cloves, we will count out its cardamoms and chop its ginger, we will heat up the ghee of the future and fry its masala to release its flavour. Joy! Success in his enterprises for the Sahib, genius in her pictures of the Madam, and a beautiful bride for you! We will cook the past and present also, and from it tomorrow will come' ⁽¹⁹⁾.

The Moor's Last Sigh est une mise en abyme de l'étrangeté d'un texte : texte déplacé, décalé par rapport aux traditions tant indiennes qu'anglaises, texte poivré, épicé sur la surface des mots qui présente une entre-deux-langues. Comme l'entre-deux-langues hébreu arabe, comme les deux bords d'un poème fissuré, l'expérience de Rushdie a lieu dans un passage, un écart où des blocs de langues refluent d'une mémoire lointaine et subissent des mutations poétiques. Des remontées de la mémoire, le narrateur fait une torsion et fait subir des modulations aux racines. C'est dans cet espace entre-deux que les spécificités plurielles indiennes,

et le genre occidental du roman se frôlent. Grâce au roman, le dépaysement et le double exil s'effectuent, l'hybridité prend naissance et les brèches de l'homme désorienté s'ouvrent, marqué par les différences culturelles qui le font tenir un instant, le temps d'une vie. Le roman se situe dans l'inachèvement, dans un présent insaisissable en proie aux fantômes du passé et de l'avenir. Les paysages qui en découlent jouent sur les entrelacs du texte :

I was both, and nothing: a jewholic-anonymous, a cathjew nut, a stewpot, a mongrel cur. I was – what's the word these days ? - atomised. Yessir: a real Bombay mix. Bastard: I like the sound of the word. Baas, a smell, a stinky-poo. Turd, no translation required. Ergo, Bastard, a smelly shit; like, for example, me ⁽²⁰⁾.

Bastard est décomposé comme une charade entre le hindi et l'anglais suivie d'un calembour sur le mot-valise « cathjew nut », noix de cajou. Le contact linguistique, les interférences entre l'orient et l'occident pulvérisent la grammaire. La norme éclate et le langage tourbillonne :

Unaccountable gaps in the language were filled in : if the opposed answer-and-question pairs there/where, then/when, that/what, thither/whither, thence/whence all existed, then, Vasco argued, 'every this must also have its whis, every these its whese, every those its whoase' ⁽²¹⁾.

A l'image de Moares qui vieillit deux fois trop vite, les mots du texte rushdien se bousculent. La multiplication du trait d'union aboutit à une tentative linguistique et sémantique qui montre les différents ponts comme des failles, des coupures, des fossés immenses qui sonnent la fin de toute protection :

this here-I-stand-and-sit ⁽²²⁾, *that hate-the-sin-and-love-the-sinner sweetness* ⁽²³⁾, *the complicity of silence, of don't-tell-me-things-I-don't-want-to-know, of quiet-I-am-busy-with-my-Great-work* ⁽²⁴⁾.

Il reste un texte en suspens dans le vide pour orchestrer le silence, comme si la parole étincelait de fractures, une parole brisée, dispersée, étrangère à elle-même, furieuse et heureuse de son hétérogénéité.

Même la langue de la mère, cette langue que l'on pourrait appeler « ombilicale » est une langue aux sonorités hybrides. La syllabe *fy* accolée à chaque verbe fricatisé la langue de la mère entre la musique d'avant

la naissance et les images nourricières de l'Inde :

'That little fisherwoman has her hook in you and like a stupid fish you think she only wants to play. Soon you will be out of water and she will fry you in ghee with ginger-garlic, mirch-masala, cumin seed, and maybe some potato chips on the side'⁽²⁵⁾.

Même la voix de la mère est multiple dans la mesure où elle concentre en elle les voix du dedans, les voix anciennes et les voix familières et étrangères. Pour le Maure, l'errance est toujours recommencée, l'exil est inscrit dans la langue, dans les mots. « On ne voit ... sûrement un mot que du dehors où nous sommes ; c'est-à-dire de l'étranger », dit Mallarmé. Dans *The Moor's Last Sigh*, les mots déchaînent les multiples facettes d'un sujet parlant qui est avant tout étranger et polymorphe.

La langue de Salman Rushdie est une succession de couches qui permettent de considérer *The Moor's Last Sigh* comme un palimpseste. C'est comme s'il restait un écho des seize langues officielles de l'Inde avec, bien entendu, la couche anglaise, qui se faufile entre les langues indiennes. A ce sujet, Salman Rushdie lui-même explique son point de vue :

(...) My own mother-tongue, Urdu, the camp-argot of the country's earlier Muslim conquerors, became a naturalised sub-continental language long ago; and by now that has happened to English too. English has become an Indian language. Its colonial origins mean that, like Urdu and unlike other Indian languages, it has no regional base; but in all other ways, it has emphatically come to stay. (...) Indian English, sometimes unattractively called 'Hinglish', is not 'English' English, to be sure, any more than Irish or American or Caribbean English is⁽²⁶⁾.

Ainsi, la langue anglaise n'est plus seulement indianisée : elle est indienne, dans ses sons, dans ses racines. Les mutilations qu'elle subit sont un moyen pour mettre en exergue l'entre-deux-couches puisque là est le lieu crucial du roman, un autre espace interstitiel, innommé et innombrable. Comme l'explique le critique indien Homi Bhabha, cet entre-deux est une explication de notre période, piégée entre un passé défini et un avenir certain. Notre ère est coincée entre deux couches, et n'a même pas de nom propre :

Our existence today is marked by a tenebrous sense of

survival, living on the borderlines of the 'present', for which there seems to be no proper name other than the current controversial shiftiness of the prefix 'post': postmodernism, postcolonialism, postfeminism...⁽²⁷⁾.

Le préfixe « post » dans sa signification occidentale explique un « après », alors qu'ici, il exprime un vide. Pour la première fois, ce préfixe n'englobe rien, ne dit rien. Car il fait référence à un néant qui est à créer, à peupler. Il y a comme un tournant, mais un tournant dans le vide. « Post » n'éclaire pas mais masque : c'est une borne sans être une porte. Un seuil dans le vide.

Le roman comme genre occidental est fissuré, mutilé par un regard qui ne voit que failles. Ainsi, les italiques sont des couches qui se superposent au texte :

Some of which, it must be said, were torn so that peppercorns and elaichees poured out and were crushed between legs and bellies and thighs⁽²⁸⁾.

Les trous décalent les phrases :

Epiphania, at prayer,
And ageing, because when her sons
were jailed she was forty-eight (...)⁽²⁹⁾.

Une autre lecture commence, une autre version sous-jacente refait surface

The new, Indian version of MTV: Masala television⁽³⁰⁾/
I remembered Vasco Miranda's 'Indian variation' upon the
theme of Einstein's General Theory. : Everything is for rela-
tive not only light bends but everything. For relative we
can bend a point, bend the truth, bend employment crite-
ria, bend the law. D equals mc squared, where D is for
Dynasty, m is for mass of relatives, and c of course is for
corruption, which is the only constant in the universe –
because in India even speed of light is dependent on load
shedding and vagaries of power supply⁽³¹⁾.

On courbe la langue, on la fait suivre de nouvelles traces, on la plonge dans de nouveaux domaines.

La lecture suit une trajectoire oblique qui voit défiler toutes les variantes

d'un texte. Dans *The Moor's Last Sigh*, Salman Rushdie décentre même la phrase en la laissant être guidée comme des voix narratives. Les métaphores se métamorphosent et chaque réseau de significations a des ramifications multiples. Parmi cette succession d'espaces, c'est en dernière instance le sens qui disparaît :

One such sequence (tat-tat-taa dreegay-thun-thun jee-jee-kathay to, talang, taka-thun-thun, tai ! Tat tai !) could be used alongside four other strings of purposeless nonsense devised to be spoken in the same rhythmic pattern as the 'control' ⁽³²⁾.

Dans ce jeu musical seuls les mots 'thun-thun' et 'jee-jee' sont des noms affectifs hindi donnés à une grande sœur. Le reste ne veut rien dire. Des sons hindous et autres s'enchaînent et forment une montagne dépourvue de sens. Des références musulmanes aux références hindoues et anglaises, le texte est en lambeaux, comme déchiqueté par des cultures proches et lointaines. Les villes de Bombay et Delhi sont une autre image de ce nuage, par définition informe, de sons et de voix et de religions qui s'annulent :

One of the things I liked, and still like, about India is that it is based on a non-sectarian philosophy. I was raised in a narrowly Muslim environment; I do not consider Hindu culture to be either alien from me or more important than the Islamic heritage. I believe this has something to do with the nature of Bombay, a metropolis in which the multiplicity of commingled faiths and cultures curiously creates a remarkably secular ambience ⁽³³⁾.

Même dans la dénomination d'un genre, les qualificatifs se superposent :

(...) an 'Epico-Mythico-Tragico- Comico- Super- Comico-Sexy-High-Masala-Art' ⁽³⁴⁾.

Des formes verbales se créent entre deux langues :

(...) who tikka-kabbabed and Bombay-ducked me ⁽³⁵⁾.

Dans le monde rushdien, la vie se situe dans les espaces entre des mondes décalés. Entre la vision occidentale et orientale, c'est un intervalle de moments discontinus qui jalonnent le texte. De là un état de non-abri jaillit, un état que *Homi Bhabha* nomme «unhomely lives ».

Même la vision du temps est tranchée. Les personnages de Salman Rushdie réagissent en fonction d'une histoire antérieure, comme Sethe qui tue son enfant dans *Beloved* (New-York, Alfred A. Knopf, 1993) de Toni Morrison. Ce qui crée ce « unhomely moment » est une histoire personnelle et psychique mêlée à des disjonctions collectives. Le meurtre de l'enfant de Sethe est une autre représentation des infanticides durant la période de l'esclavage. Cette histoire dont Perec parle avec une grande hache taille, fractionne et mutile jusqu'au regard :

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensée : une autre histoire, la grande Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps⁽³⁶⁾.

Dans *The Moor's Last Sigh*, tout le pays est un palimpseste :

The city itself, perhaps the whole country, was a palimpsest, Under World beneath Over World, black market beneath white; when the whole of life was like this, when an invisible fiction, subverting all its meanings, how then could Abraham's career have been any different? How could any of us have escaped that deadly layering ? ⁽³⁷⁾.

Il en découle la peinture palimpseste d'Aurora qui concentre dans un cadre toutes ces couches, toutes ces langues, tous ces discours :

'Call it Mooristan,' Aurora told me. This seaside, this hill, with the fort on top. Water-gardens and hanging gardens, watchtowers and towers of silence too. Place where worlds collide, flow in and out of one another, and washofy away. Place where an air-man can drowno in water, or else grow gills; where a water-creature can get drunk, but also chokefy, on air. One universe, one dimension, one country, one dream, bumpo'ing into another, or being under, or on top of. Call it Palimpstine. And above it all, in the palace, you' ⁽³⁸⁾.

Le fils grattera littéralement les couches du tableau de sa mère artiste pour y découvrir le secret de sa mort, le secret de son propre passé.

A chaque personnage, à chaque voix, le paysage de l'entre-deux se dessine dans un récit, entre la chose narrée et la parole vive. Les personnages de Salman Rushdie habitent à la frontière des langues. Du

discours du texte à celui du tableau, les mots et les couleurs sont des migrants dans un récit errant.

The Moor's Last Sigh suit un mouvement circulaire qui mène le Maure vers ses origines. Le point de départ est une béance. Le Maure lui-même est au centre d'un trou dans la mesure où il y a ce vide matriciel du soupir :

It is not thinking makes us so, but air. Suspiro ergo sum. I sigh, therefore I am. The Latin as usual tells the truth: suspirare: sub, below, + spirare, verb, to breathe.

Suspiro: I under-breathe.

In the beginning and unto the end was and is the lung: divine afflatus, baby's first yowl, shaped air of speech, staccato guts of laughter (...), dying whisper, and beyond and beyond the airless, silent void;

A sigh isn't just a sigh. We inhale the world and breathe out meaning. While we can. While we can ⁽³⁹⁾.

A partir d'un trou, un vide existentiel qui se fait de plus en plus sentir, un voyage est entrepris pour comprendre le destin d'une mère, pour suivre le chemin de ses ancêtres. Le Maure retourne en Espagne dans la synagogue de Cochín où sa grand-mère Flory Zogoiby avait perdu la foi le jour où les carreaux de faïence ne lui transmettaient plus les messages de l'au-delà. Dans cette synagogue reconstituée, les béances sont colmatées pour un temps.

Salman Rushdie crée un *finale*, qui est fait de débris du passé et du présent. Les voix des ancêtres sont une présence et la révélation est au rendez-vous. Derrière les couches successives du tableau de la mère se trouve la Vérité, celle qui permet au fils de comprendre le meurtre de la mère. C'est le dernier lien avec la mère nourricière grâce à qui le trou existentiel était projeté sur une toile. Le Maure atteint une transcendance qui lui confirme l'absence de Dieu-écho du crépuscule des dieux que la mère avait déjà annoncé. Le voyage vers la mère, ce voyage de l'inceste, lui fait comprendre son histoire qui se mêle à celle de l'Inde :

In a way, I had been in Indian country all my life, learning to read its signs, to follow its trails, rejoicing in its immensity, in its inexhaustible beauty, struggling for territory, sending up smoke signals, beating its drums, pushing out its frontiers, making my way through its dangers, hoping to find friends, fearing its cruelty, longing for its love. Not only an Indian was safe in Indian country; not if he was the wrong

sort of Indian anyway- wearing the wrong sort of head-dress, speaking the wrong language, dancing the wrong dances, worshipping the wrong gods, travelling in the wrong company (...). In Indian country, there was no room for a man who didn't want to belong to a tribe, who dreamt of moving beyond; of peeling his skin and revealing his secret identity- the secret identity of all men - of standing before the wall-painted braves to unveil the flayed and naked unity of the flesh ⁽⁴⁰⁾.

Ni ici, ni ailleurs, le Maure ne connaît de patrie. Il reste éternellement étranger, vit écartelé en tant que victime et bourreau à la fois ; il confirme l'absence de Dieu et découvre son territoire dans un entre-deux, entre l'agonie des dieux et leur mort imminente⁽⁴¹⁾. Salman Rushdie fait de l'entre-deux un événement de l'âme dans un temps qui se répète de façon délirante et rejoint un Khayyam, poète et penseur persan qui met en suspens l'instant échappant à la durée, mais une durée qui est l'éternel retour des mêmes situations analogues⁽⁴²⁾. C'est un rythme ponctuel de l'éternel retour qui fait de Salman Rushdie un auteur de transition :

*De croire à blasphémer qu'y a-t-il ? Un soupir.
Entre la certitude et le doute ? Un soupir.
Ce précieux soupir, tires-en jouissance,
Car notre vie aussi s'achève en un soupir.*

Cet instant tant loué par Khayyam est situé dans l'image du trou, de la béance, voire du vide. Dans une écriture poreuse qui n'existe qu'en étant à la frontière de plusieurs langues et civilisations, c'est l'image d'un miroir brisé qui s'offre au lecteur. Les césures, les silences et les pauses expriment cet état final où l'identité est mise à nu dans un exil toujours recommencé :

I am a Jew from Spain, like the philosopher Maimonides, I told myself to see if the words rang true. They sounded hollow. Maimonides's ghost laughed at me. I am like the Catholicized Cordoba mosque, I experimented. A piece of Eastern architecture with a Baroque cathedral stuck in the middle of it. That sounded wrong too. I was a nobody from nowhere, like a no-one, belonging to nothing. That sounded better. That felt true. All my ties had loosened. I had reached an anti-Jerusalem: not a home but an away. A place that did not bind, but dissolved ⁽⁴³⁾.

Les paysages de l'entre-deux dans *The Moor's Last Sigh* sont l'histoire des déplacements et des exils qui conditionne la destinée de personnages en sursis. Pour ces gens de la périphérie, le monde est un entre-deux mondes pris dans la faille de mondes qui s'attirent et se repoussent mutuellement. La langue de Salman Rushdie puise ses racines linguistiques dans un terreau qui va de l'Angleterre à l'Inde, jusqu'à l'orient tout entier. Dans cet entre-deux se trouve un instant que Salman Rushdie tente de saisir sous le regard d'un Khayyam, qui fait partie de l'intertexte rushdien :

Le passé et l'avenir ne sont que deux néants, nous vivons quelque temps entre leurs deux frontières, profitons-en ! Dépêchons-nous de saisir cet instant !

Laurence CHAMLOU
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) p. 16.
- (2) p. 23.
- (3) p. 118.
- (4) p. 47.
- (5) p. 352.
- (6) p. 11.
- (7) p. 233.
- (8) p. 235.
- (9) p. 91.
- (10) p. 230.
- (11) p. 295.
- (12) p. 267.
- (13) p. 131.
- (14) p. 89.
- (15) p. 47.
- (16) p. 275.
- (17) p. 281.
- (18) p. 73.
- (19) p. 273.
- (20) p. 104.
- (21) p. 151.
- (22) p. 4.
- (23) p. 33.
- (24) p. 107.
- (25) p. 246.
- (26) *The Vintage Book of Indian Writing*. London : Vintage, 1997, p. XIII.
- (27) Bhabha, Homi : *Locations of Culture*. London and New York : Routledge, 1994, p. 1.
- (28) p. 90.
- (29) p. 46.
- (30) p. 345.
- (31) p. 272.
- (32) p. 21.
- (33) *Imaginary Homelands*. London, Granta Books, 1991, p. 16.
- (34) p. 148.
- (35) p. 162.
- (36) G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975, p. 13.
- (37) p. 184.
- (38) p. 226.
- (39) pp 53-54.
- (40) p. 414.
- (41) Voir Shayegan, Daryush : *Le regard mutilé*. Paris, Albin Michel, 1989.

(42) Voir Shayegan, Daryush : *Les illusions de l'identité*. Paris, Editions du Félin, 1992.

(43) p. 388.

HUCK FINN

ET LE MISSISSIPPI DE LA MÉLANCOLIE

On trouve dans *Adventures of Huckleberry Finn* de Samuel Clemens/Mark Twain un certain nombre de paysages, dont en particulier la très belle halte au bord du Mississippi (chapitre 19)⁽¹⁾. Nous souhaitons poser ici la question de savoir comment le paysage est possible ; y a-t-il un cadre, un contexte, quelque chose en coulisses, qui en détermine l'existence et les caractéristiques ? Il est de fait sûr qu'il existe un sujet qui donne naissance à ces paysages à l'aide plusieurs opérations intellectuelles et probablement aussi en fonction de toute une dimension inconsciente. Nous parlerons ainsi de Huck, cet étrange personnage picaresque, dépourvu du moindre humour, dépourvu même en apparence de moi et d'identité, regard souvent vide qui descend le long du fleuve, mais aussi narrateur qui écrit cette histoire après être arrivé on ne sait d'ailleurs où. Nous parlerons aussi un peu de Twain, le véritable auteur, qui se remémore les paysages de sa jeunesse quarante ans après.

On trouve deux types de descriptions de la nature dans le roman. Les premières sont euphoriques et liées à des états de plaisir et de bonheur ; les secondes, que l'on peut appeler dysphoriques, suggèrent l'angoisse, la mélancolie et le désir de mort. On est certes tenté de parler de structure maniaco-dépressive, mais plutôt que de nous limiter à une étiquette d'origine psychiatrique, nous préférons chercher les mécanismes à l'œuvre derrière ce personnage qui, il nous faut le reconnaître, ne voit pas grand chose. Et pourtant, il semble bien que, lorsque nous pensons à *Huck Finn*, nous nous rappelons, pour la plupart d'entre nous, les magnifiques paysages du Mississippi ! Twain a-t-il réussi à élaborer une écriture qui, tout en ne décrivant pratiquement rien, parvient à faire voir et surtout à faire rêver ?

Baignades et barbecues

C'est bien évidemment des pages euphoriques du roman dont nous nous souvenons. Au chapitre 19, Huck se trouve face à un paysage dans lequel la nature paraît d'emblée séparée de la société. Jim et Huck se baignent nus, goûtant une espèce d'innocence retrouvée. Face à eux, on trouve une pile de bois dont le centre est vide, bel emblème de la malhonnêteté des humains, qui, du reste, n'hésitent pas à pêcher des poissons non comestibles pour les rejeter ensuite à l'eau. Sans parler de la mauvaise odeur, il n'y a que l'espèce humaine qui aime autant le gâchis. Les deux hommes ont pourtant réussi à créer un oasis de pure-

té (temporaire, nous le verrons) à la limite de cette corruption. Le fleuve est en fait mis entre parenthèses, car, on le voit, la corruption est en réalité omni-présente et on ne peut réellement parler d'opposition entre le Mississippi et la rive : la société est partout, sans parler des dangers naturels cachés pour la navigation.

Ce qui est frappant à la relecture, c'est que Huck ne voit presque rien. Il parle de lignes vagues, de taches noires, puis de traits sombres, et c'est tout. Il nous dira ensuite qu'il s'agit respectivement de forêts, d'embarcations et d'autres radeaux. En somme, l'identification vient après l'impression, un peu comme dans la peinture impressionniste, dont l'auteur aurait ainsi deviné les principes de base à sa manière ! Quoi qu'il en soit, c'est le plaisir qui prévaut. L'été est très chaud et, nous l'avons vu, les deux hommes se baignent, et, d'une manière plus générale, les cinq sens sont concernés, à commencer par le petit déjeuner et le poisson cuit au barbecue, suivi par une bonne pipe. Le plaisir, c'est surtout d'être passif. L'adjectif *lazy* devient même un verbe dans le texte⁽²⁾. Nos personnages descendent le long du fleuve, sans effort, au gré du courant. Il est au fond inutile de désirer, s'il faut en croire la répétition de la conjonction *by and by* qui paraît signifier que tout arrive pour qui sait attendre. Le texte avance sans but au gré de sa construction paratactique qui aligne les *and* et les *next*. On note en particulier une ambiguïté grammaticale : quel est le sujet des verbes *went by*, *swum by*, *slid along* ? Le lecteur hésite entre les personnages, les jours et les nuits, le radeau, le fleuve et, pourquoi pas, le lecteur lui-même (ou à tout le moins le narrateur) ? L'harmonie naît ici de l'indifférenciation et le sujet se fond avec la nature, ainsi qu'avec le temps. C'est probablement pour cette raison que la description est si vague et que les mots qui reviennent le plus sont *dull*, *[a]lmost*, *nearly always*, *kind of*, *something*, etc. Le narrateur refuse de définir. Nous sommes entre le jour et la nuit, entre la nature et la civilisation, entre le sujet et l'objet. C'est un peu ce que nous voulions dire quand nous avançons que Huck n'a pas de moi. En fait, il n'y a pas plus de moi que de nature. Nous sommes dans un entre deux construit par le texte.

Car, cela devrait être évident, ce paysage est un paysage de mots. C'est Twain qui tient la plume de Huck, qui de personnage est devenu narrateur. Le début du chapitre 19 ne décrit pas une scène, mais quelque chose de composite qui a duré « deux ou trois jours » et qui a consisté en des séries d'actions répétées (« *We would take some fish off the line* », etc.). Le plaisir vient du texte, par exemple de cette saturation d'allitérations en « s » et en « w ». On a parfois l'impression qu'il n'y a pas de signifié, de nature, et que les signifiants créent un tapis sensuel et berceur. À cela s'ajoute des redondances de toutes sortes, telles que cer-

tains mots ou expressions (*by, streak, put in the day, etc.*) ou certaines idées (*not a sound/perfectly still, etc.*). C'est comme si l'auteur voulait nous entraîner dans le monde clos de son texte et que le langage construisait un univers sensuel à l'abri de la corruption du monde. Il y a même toute une mise en scène textuelle : on jette la ligne à l'eau au début et le poisson est attrapé à la fin du passage...

Le narrateur n'écrit-il pas un texte qui lui remémore et plutôt lui recrée ses moments de bonheur avec Jim et... avec la nourriture, ce qui semble être les deux ingrédients essentiels à l'euphorie ? Il importe surtout de remarquer que ce plaisir est temporaire, que ces moments de répit sans tension ne durent pas. En l'occurrence, le passage se situe exactement entre le massacre des Grangerford et de son ami Buck, et, d'autre part, l'arrivée du Roi et du Duc sur le radeau.

Nuit et brouillard

Les paysages dysphoriques s'opposent à ces moments de paix. Notons toutefois que le paysage euphorique est lui-même proche de la rupture et qu'il ne résulte que d'un équilibre instable. Nos héros ont caché leur radeau dans un bras mort du fleuve (« *in the dead water* »). L'endroit est calme, mais le mot est sinistre... En outre, quand ils entendent quelque chose sur le fleuve qu'ils ne peuvent pas voir, Huck précise que « cela lui donne la chair de poule » ; Jim, pour sa part, déclare que ce sont des esprits, ce à quoi Huck réplique que Jim est superstitieux⁽³⁾. Voilà aussitôt Huck rassuré ! C'est peut-être cette partie dysphorique du paysage euphorique qui nous fournira la clé de la perception de la nature dans *Huck Finn*. En effet, n'y aurait-il pas mélancolie⁽⁴⁾ chez Huck quand Jim n'est pas là et qu'il n'y a rien à voir ? Dans ces moments dysphoriques, Huck est effectivement terrorisé, alors que la présence de son ami agit comme un réconfort. D'ailleurs, au chapitre 19, Huck ne perçoit certes pas grand chose et le paysage est extrêmement vague, mais il voit un peu et finit par identifier divers objets, et c'est cela qui importe.

On trouve dans le roman trois paysages mélancoliques différents. Au chapitre 1, Huck est seul dans sa chambre la nuit chez Miss Watson ; au chapitre 32, il est sur la route conduisant chez l'Oncle Silas ; et surtout il y a une longue scène où il est perdu dans le brouillard au chapitre 15. À chaque fois, il n'y a rien à voir : il fait nuit, ou le brouillard envahit tout ; quant au passage du chapitre 32, bien que se déroulant en plein jour, il est terrible pour des raisons que nous allons tenter de préciser. Nous sommes dans l'anti-paysage, pourrait-on dire.

Dans tous les cas, le monde selon toutes apparences n'existe plus.

Ainsi, au chapitre 32, notre personnage ne voit personne car tout le monde est aux champs et alors un bruit vague « rend les choses solitaires et c'est comme si tout le monde était mort et avait disparu ». En effet, aussi bien au chapitre 1 qu'au chapitre 32, Huck est envahi par des bruits de mouches et d'insectes divers, sans parler d'une chouette qui hurle à propos de « quelqu'un qui est mort », ni d'un chien qui crie à propos de « quelqu'un qui va mourir ». Ne mentionnons qu'au passage les murmures sinistres du vent et d'un feu follet. On n'aura garde d'oublier les esprits qui « chuchotent et qui sont morts depuis de nombreuses années » et « c'est de moi qu'ils parlent ». Il n'y a rien à voir et tout est auditif. Cette fois-ci, c'est Huck et non Jim qui est superstitieux et, à chaque fois, revient le motif « J'aimerais être mort ». Le sentiment de peur disparaît lorsqu'il voit enfin des gens ou (dans la scène du brouillard) lorsqu'il s'endort et échappe ainsi à la tension intolérable. Dans tous les cas, le personnage a été entraîné dans un processus de régression vers un stade archaïque où le sujet se situe au niveau du règne animal effrayant et du non-humain. Le monde s'est retrouvé désinvesti pour le sujet, privé de couleurs et de vie.

Huck est perdu car il ne peut plus rien reconnaître dans l'espace. Dans la rêverie euphorique du chapitre 19, tout coulait certes, mais il pouvait identifier les objets après coup et ainsi un équilibre mental instable et temporaire était établi. Ici, tout glisse et le personnage n'a plus aucun point de repère auquel se raccrocher. Il s'effondre alors dans le cauchemar. À défaut de voir quelque chose, Huck a besoin d'entendre pour échapper à ses frayeurs. Dans le brouillard sur le fleuve, il est relativement à l'aise au début tant qu'il peut entendre les « *whoop* » provenant des hommes sur les autres bateaux. Ce qui est sûrement plus intéressant, c'est la manière dont au chapitre 1 Huck retrouve son équilibre psychique : son attention est attirée soudain par un miaulement sous sa fenêtre. C'est Tom Sawyer qui va l'entraîner dans de passionnantes aventures (ce qui restera à voir...) Tom crie en effet, nous dit le narrateur, « *me-yow* ». Est-ce solliciter le texte que d'y lire *me + you* ? Huck n'a-t-il pas besoin d'un « *you* » pour assurer son moi ?

Plus que Tom, ce « *you* », ce sera Jim au cours du long périple sur le fleuve, périple qui débute avec cet étonnant « Secoue toi, Jim ! Il n'y a pas une minute à perdre. Ils sont après nous » (« *They're after us !* ») (chapitre 11). Huck franchit le pas et il s'identifie spontanément avec l'esclave en fuite, ce qui n'était guère prévisible dans les pages qui précédaient ; ainsi, son moi se constitue grâce à ce « nous ». Il va donner naissance avec lui à des micro-sociétés qui ne dureront pas, mais qui ont toutes en commun un équilibre mental, la conversation de Jim (sans que la plupart du temps l'on sache de quoi ils parlent) et l'insistance sur

la nourriture. Le séjour sur l'île Jackson (au chapitre 9) est l'un des exemples d'innocence euphorique retrouvée ou créée. Poussés par l'inondation, ils ont même découvert une caverne où tous les animaux viennent pacifiquement se réfugier avec eux. Mais il est vrai que Huck aime les cavernes, comme celles du chapitre 2, où il joue avec Tom cette fois-ci, avant d'être déçu et de chercher un autre type d'excitation. En effet ces scènes paradisiaques ne durent guère et l'angoisse revient facilement.

Le paysage noir de la mélancolie

Il est indéniable que Huck est attiré par la mort. Au cours du roman, il ne cesse d'ailleurs de « mourir » pour renaître avec une nouvelle identité et un autre nom (qu'il a le plus grand mal à ne pas oublier). Il nous semble que son problème d'identité fournit la clé du fonctionnement du paysage dans *Huck Finn*.

Quand la dimension visuelle fait défaut et qu'il n'y a personne de présent, la personnalité de Huck s'effondre dans l'anti-paysage et la mélancolie. Nous serions tentés ici de parler à titre d'hypothèse de stade de miroir raté⁽⁵⁾. On le sait, le stade du miroir donne au sujet sa première totalité corporelle et sa première identité par identification à ce reflet qui le confronte. On sait aussi que le stade du miroir nécessite un tiers (père, mère ou autre adulte) pour garantir au sujet que ce double dans la glace est bien lui, sinon l'identité restera à jamais fragile. On peut légitimement supposer que pour Huck ce tiers a fait défaut totalement ou en grande partie, et de fait le personnage paraît ne pas avoir de moi. On peut dire que dans son cas il y a euphorie quand il peut échapper à la mélancolie, c'est-à-dire quand un tiers est présent pour l'assurer que ce qu'il voit est réel et que ce n'est pas de la superstition. C'est principalement Jim qui remplit ce rôle dans le roman, comme nous l'avons vu, en permettant à Huck de dire « nous » et secondairement en étant là pour permettre à Huck de rejeter la superstition sur lui, esclave noir inférieur. Quand Huck se sent seul, il y a ce que nous pourrions appeler un phénomène de régression vers ce qui existait avant le miroir. Lacan parle de fantasme du corps morcelé ; dans le cas de notre personnage, il s'agirait plutôt de retour à l'archaïque, au stade infrahumain de l'insecte.

Huck peut le long de son périple rétablir son équilibre grâce à une suite de tiers qui se substituent les uns aux autres. Jamais toutefois ce que nous pourrions appeler un véritable et définitif Autre ne se trouve constitué et ne vient clore cette errance, qui n'est pas sans lien avec la structure linéaire et picaresque de l'œuvre. Tom (« me-yow ») joue un rôle privilégié dans la conscience de notre héros qui se réfère sans cesse

à lui en imagination : Tom approuverait ce que je fais d'héroïque en ce moment, ne cesse-t-il de penser. Tom toutefois ne saurait jamais constituer qu'un modèle provisoire ; ce n'est en effet qu'un conformiste parfait, très éloigné du personnage en marge qu'est Huck. Jim est bien sûr le compagnon auquel Huck revient sans cesse après ses infidélités sur la rive. Fiedler⁽⁶⁾ avait sans conteste raison : l'ami noir permet la fuite dans la nature loin de la civilisation et de ses responsabilités ; il est synonyme de refus de grandir et plus généralement de refus de la différence des générations et de la différence sexuelle. Huck n'est pas prêt à trouver une compagne et encore moins à être père. Pour cela, il devrait atteindre le passage de l'Œdipe et donc avoir clairement dépassé le stade du miroir. Huck avait d'autre part découvert en Buck un double presque parfait, à commencer par son nom. Un double n'est cependant pas un tiers, mais une image, qui, dans le cas présent, ne dure pas. Le père est lui aussi un double, et non un père, si l'on ose dire. Il n'est aucunement le tiers permettant à son fils de grandir. Relisons son apparition dans la chambre de Huck (chapitre 5) : c'est un vrai double, un vrai miroir. De fait, il a les mêmes valeurs hédonistes que son fils, il aime fumer, manger, jurer et se sentir supérieur aux noirs...

À propos de la mélancolie, Freud⁽⁷⁾ parle d'un effondrement de la personnalité, d'un trou par lequel la libido s'échappe débouchant sur une inhibition du sujet. Pour simplifier à l'extrême, la mélancolie est un deuil qui ne peut se faire. Qu'est-ce que cela signifie dans le cas de Huck Finn ? Lacan⁽⁸⁾ nous offre une solution. Il oppose perte et manque. Le deuxième terme se situe du côté de l'Œdipe et c'est lui qui rend possible le désir. Dans la perte, on ne peut en revanche identifier l'objet qui fait défaut et par conséquent on ne saurait en faire le deuil. La perte est définitivement hors conscience et ici hors texte, si l'on peut dire. Dans la mélancolie, le moi disparaît, le sujet est obsédé par la mort et le désir de disparaître. Il n'y a aucun Autre, quel qu'il soit, qui garantirait la coïncidence entre le regard et l'objet. Pensons aux paysages du roman qui glissent comme le fleuve. Ce n'est que lorsqu'un tiers est présent que le personnage peut identifier les objets et stabiliser temporairement le monde et son moi.

Peut-on spécifier quelle est cette perte hors-texte qui se situerait au cœur de la mélancolie de Huck ? Pourrait-on proposer que, pour ce personnage qui a toujours vécu comme un orphelin, on devrait parler d'une image maternelle qui a failli. La mère aurait pu être la garantie du miroir, elle aurait aussi pu être le premier regard et aussi bien sûr la première nourriture. Huck ne serait donc pas hanté par le manque du corps maternel qu'il chercherait à remplacer par d'autres objets féminins. Il n'y aurait donc pour lui pas eu de corps, ni d'image, ni surtout de regard mater-

nels. L'objet ne manque pas, car il n'aurait jamais existé. Disons qu'une structure psychotique s'est apparemment mise en place dès la naissance. On en déduira les nombreuses fictions qu'invente sans cesse le personnage, en particulier ses « romans familiaux ». Il se fabrique cinq fois un nouveau nom, une famille et, cinq fois, il les « tue » dans les récits qu'il fait aux gens qu'il rencontre. On remarque de fait un refus profond du nom du père : refus réel et non seulement symbolique, puisque Huck essaiera de se baptiser lui-même Sarah Williams, George Jackson, etc. Refus aussi de la « métaphore » du nom du père en ce qu'il aurait la nostalgie d'une fusion avec la mère qui semble ne jamais avoir existé. Le sentiment d'indifférenciation avec le fleuve dans le paysage euphorique du chapitre 19 peut peut-être s'expliquer de cette manière.

Au total, Twain a créé un sujet vide, dépourvu la plupart du temps de moi. Pour Huck, tout est pareil : les villes (toutes des « *one horse towns* » comme Bricksville, Pikesville, etc.), les tantes (Polly et Sally), etc. Tout se ressemble toujours (à commencer par les noms, nous venons de le voir) et notre héros a bien raison de dire à l'arrivée « *I been there before* ». Il ne peut s'accrocher nulle part, y trouver une place et un rôle qui ne soient pas temporaires. Le paysage ne peut être stable non plus. La réalité fuit pour Huck comme son moi.

Il est tentant en guise d'ultime hypothèse se demander si Twain n'exprime pas à travers son narrateur la nostalgie d'une Amérique perdue, d'un paysage parfait d'avant la guerre de sécession, à une époque où le fleuve avait encore un sens et n'avait pas été remplacé par le chemin de fer. Huck recrée le paysage du paradis perdu, mais Twain sait que ce n'est qu'une fiction illusoire. La réalité, c'est la mélancolie. Nous ne psychanalyserons pas l'auteur. Nous savons toutefois que son père était un homme dur et que la tendresse ne se trouvait que du côté de la mère. Nous savons aussi que la mort accidentelle de son frère et compagnon favori sera le drame de sa vie. On conçoit que la régression vers un paysage liquide et insaisissable ait pu être une tentation, tentation que la lucidité du romancier ne pouvait que s'empresser de détruire. Comment à cet égard comprendre la fin du roman ? Après le sud, qui est décrit comme le nord⁽⁹⁾, Huck trouvera-t-il enfin l'innocence dans le Territoire (indien) ? Y a-t-il un ouest, un vrai ouest ? On devinera aisément ce que Mark Twain pouvait penser de la Frontière en 1880...

Daniel THOMIÈRES
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) Devant le très grand nombre d'éditions du roman sur le marché, je me bornerai à mentionner les chapitres (au demeurant souvent très courts) et non les pages.

(2) À cet égard, l'article de Toni Tanner sur les tendances à la rêverie et à la paresse de Huck est tout à fait convaincant. Voir « Huck Finn and the Reflections of a Saphead » in Toni Tanner : *The Reign of Wonder : Naivety and Reality in American Literature*, Cambridge University Press, 1965.

(3) On n'insistera pas sur ce réflexe de petit blanc... Huck en est coutumier et il adore se sentir supérieur, tout comme son père d'ailleurs, dont il goûterait fort le mode de vie d'ailleurs, n'étaient les coups de bâton !

(4) Le terme mélancolie est bien entendu à prendre au sens fort et non dans son acception moderne et affaiblie, ce que savent de toutes façons bien les anglicistes, qui n'ont pas oublié la bile noire du Moyen Âge et l'*Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton. En ce qui concerne Twain, on pourra se reporter à l'ouvrage de Forrest G. Robinson, *In Bad Faith : The Dynamics of Deception in Mark Twain's America*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1986. Dans la deuxième partie de son livre, Robinson pose le problème de la fascination que ressent Huck pour la mort. Il y lit pour sa part une manifestation de sa culpabilité envers Jim. Il est vrai que Huck a eu deux fois un comportement inacceptable envers son compagnon (en mettant un serpent mort dans son lit et en cherchant à l'humilier après l'épisode du brouillard), mais il nous semble qu'il est trop réducteur de ramener la mélancolie suicidaire du personnage à seulement deux faits aussi précisément circonscrits. Il est fort vraisemblable qu'il existe des causes plus originelles et plus profondes.

(5) Nous renvoyons au texte bien connu de Jacques Lacan : « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in *Écrits*, Éditions du Seuil, 1966.

(6) Tout le monde connaît la thèse de Leslie Fiedler. On se reportera à son *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960, ainsi qu'à l'article « Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey ! » in *Partisan Review*, vol. 15, June 1948.

(7) Siegmund Freud : « Deuil et mélancolie » (1917), trad. française dans *Métopsychoanalyse*, Éditions Gallimard, 1988.

(8) On peut consulter ici le Séminaire VIII sur « le transfert », Éditions du Seuil, 1991. Signalons le très perceptif ouvrage de Marie-Claire Lambotte : *Le Discours mélancolique : de la phénoménologie à la métapsychologie*. Éditions Anthropos, 1993.

(9) Relisons la harangue du colonel Sherburn qui fait, en quelque sorte, la théorie de cette similitude (chapitre 22).

PAYSAGES EXISTENTIELS

DANS LES *MAXIMUS POEMS*⁽¹⁾

DE CHARLES OLSON

Charles Olson situe les *Maximus Poems* à Gloucester Massachusetts, la ville où il a passé son enfance et, partant de ce paysage à la fois urbain et maritime, il ouvre son champ d'action poétique sur tous les territoires de la planète. Sa perspective est d'emblée phénoménologique, puisqu'il dit le monde à partir des *choses mêmes* - pour reprendre les termes du philosophe Husserl⁽²⁾ - : *to get down, right in the midst of / the deeds*⁽³⁾. Pour Olson, la vérité ne relève d'aucun a-priori, et c'est dans les plis de la facticité, c'est-à-dire des faits bruts, qu'il faut aller la chercher : *we are only as we find out we are*. C'est donc l'unicité historique et singulière de l'existence individuelle, alliée à une pratique incessante de son art, qui va constituer le socle (*ground / grounding*) de sa poésie et faire de chaque espace parcouru un paysage existentiel.

I. Approche théorique.

Charles Olson, qui fut l'ami d'Ezra Pound, voit dans la tendance contemporaine à généraliser et rationaliser la cause principale de l'échec de la culture occidentale et se donne pour objectif de *restaurer la maison humaine*. Se livrant à des amalgames parfois un peu hâtifs, Olson voit la nécessité de rejeter la logique de Socrate, *for his willingness to make a universe out of a discourse*, celle d'Aristote, *whose logic and classification have so fastened themselves on habits of thought that action is ... interfered with*, et de celle de Platon - *for his world of Ideas, of forms as extricable from content*⁽⁴⁾. Son approche de la poésie essentiellement marquée par la praxis le conduit à élaborer en 1950 une théorie qu'il énonce dans un essai intitulé *Projective Verse* :

A poem is energy transformed from where the poet got it ... by way of the poem itself to the reader ... Then the poem itself must, at all points, be a high energy-construct and, at all points, an energy-discharge⁽⁵⁾.

Dans cette forme de poésie entièrement libre, la force *projective* du langage, « fera que l'ego (cette habitude sociale du corps) pourra devenir *homo maximus* et que le vers pourra devenir *sensation d'univers* »⁽⁶⁾. Celle-ci est figurée concrètement sur la page blanche dans des poèmes et des *proems* où alternent paragraphes en prose, vers, et fragments

qui rappellent les expériences de Mallarmé dans *Un coup de dès* ou de Pound dans les *Cantos*. La disposition de la page devient alors *réalisation du réel*⁽⁷⁾, un réel dont Maximus, porte-parole ontologique de Charles Olson et équivalent du surhomme de Nietzsche, est le cartographe et dont il développe le champ existentiel à partir de données brutes, par juxtaposition (*composition by field*) dans un discours *made up / of particulars only*.

Dans une telle perspective, Maximus, qui doit son nom au philosophe antique Maximus de Tyr, va s'identifier à Gloucester, sa cité d'origine, (comme Tyr, Gloucester est une île, *une position avancée dans la mer et se détache du continent*⁽⁸⁾) et il devient *la mesure des choses*⁽⁹⁾ : *I measure my song / measure the sources of my song / measure my measure / my force*⁽¹⁰⁾. Cette mesure n'est pas quantifiable mais elle évalue ce que Heidegger appelle l'*é-loignement*, c'est-à-dire le mode d'inscription du Dasein dans le là (monde) ; en d'autres termes, elle détermine la manière dont la présence humaine, par le biais du langage spatialise et temporalise le monde.

Écoutons justement la première strophe de la lettre I qui inaugure le recueil des *Maximus Poems* à son lecteur :

1. *Off-shore, by islands hidden in the blood
jewels & miracles, I, Maximus
a metal hot from boiling water, tell you
what is a lance, who obeys the figures of
the present dance*⁽¹¹⁾.

Ces quelques vers font déjà ressortir certains repères essentiels pour aborder ce long poème de plus de six cents pages.

La singularité et la *mienneté*⁽¹²⁾ du locuteur, doublement soulignées par la tournure *I, Maximus*, sont littéralement enchâssées dans les déploiements conjoints de l'espace (*Off-shore, by islands / from boiling water*) et de la temporalité (*obeys the figures of the present dance*) dans lesquels se retrouvent les éléments terre, feu et eau, l'air étant implicitement contenu dans le mouvement (*off-shore*). Ces trois notions - mienneté, espace et temps - constituent les éléments qui permettent de différencier le lieu du paysage. En effet, le paysage ne peut naître que de la rencontre entre un lieu, quel qu'il soit, et le regard d'un homme à un moment historique donné. Cette approche du paysage à la fois rejoint et précise les définitions proposées par les dictionnaires. C'est ainsi que l'on peut lire dans le Furetière⁽¹³⁾ à propos du paysage : *aspect d'un pays, d'un territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter*. Ou encore dans le Webster⁽¹⁴⁾ :

A portion of land that the eye can comprehend in a single view. Dans chacune de ces définitions, la dimension temporelle est omise. C'est le dire poétique, infiniment plus précis, qui va exprimer la dynamique que l'homme, seul être qui a le don de la langue, instaure avec le paysage.

A cet égard, les *Maximus Poems* sont très explicites. Pour Charles Olson, la parole du poète s'enracine dans le présent mobile (*dance*) de l'énonciation et son activité première est comparée à celle de l'artisan qui façonne la matière (*a metal hot from boiling water*) suivant des règles strictes (*obeys*). Celle-ci prend forme lorsque le métal est chauffé à blanc, mais elle prête aussi sa forme à ce qui repose en elle, comme l'oiseau dans le nid. Cependant, la parole du poète ne se contente pas d'évoquer après-coup les activités humaines. La matière façonnée en langue n'est pas seulement *hulé* dans le sens grec de matière réelle comme le bois ou la plume, elle est aussi matière linguistique et apport sémantique. Le linguiste, Gustave Guillaume, nous a appris que la genèse de la substance linguistique se fait à partir de l'alliance entre un support formel et un support sémantique quelconque, sans qu'il soit recouru à un support extra-linguistique⁽¹⁵⁾. Rejoignant la métaphore olsonienne du métal en fusion, la réflexion guillaumienne conduit donc à considérer l'activité du poète comme originellement grammaticale puisqu'elle préside au façonnement de la substance linguistique, qui va donner le substantif, tête de pont à laquelle se relient les autres catégories aristotéliennes (la qualité, la quantité, le lieu, le temps et les quatre catégories verbales, et la catégorie de la relation). L'ensemble de ces catégories vont se déployer en discours dans les agencements de la syntaxe.

De cette observation, il découle que l'orientation du dire poétique va se jouer à partir de l'espace, c'est-à-dire de la substance et du substantif, pour ensuite parcourir les paysages de la prédication en entrant dans les systèmes de la temporalité verbale. Pour Charles Olson, le premier de ces paysages est celui de sa ville natale, Gloucester.

II. Gloucester, Massachusetts : Une contrée « mienne ».

Maximus s'adresse à ses concitoyens en tant que simple individu - *Isolated person in Gloucester* - issu d'une lignée d'hommes, actifs, *carpenters, hat-makers, fishermen*, et dont la vocation est d'aménager le site où ils vivent :

*« That carpenter is much on my mind
I think he was the first Maximus
Anyhow, he was the first to make things,
not just live off nature »* ⁽¹⁶⁾.

De tels hommes, mêmes s'ils sont rares, ne divisent pas la cité mais au contraire la rassemblent : *There are no hierarchies, no infinite, no such many as mass, there are only / eyes in all heads, / to be looked out of*⁽¹⁷⁾. Leur identité s'enracine dans la ville et dans sa terre : *I, Maximus, address you / You islands / of men and girls*⁽¹⁸⁾. Tous sont les îlots dont la polis est l'archipel. La métaphore de l'île est essentielle puisqu'elle envisage chaque homme dans sa singularité et en même temps l'inscrit dans son site. Pour reprendre les termes de J.J. Wunnenburger, elle évoque directement *l'engagement existentiel dans l'espace*,⁽¹⁹⁾ un espace dans lequel la temporalité se spatialise, dans laquelle l'histoire de la communauté des *Dasein* se dépose par strates successives. Ainsi s'évacue le stéréotype de la ville comme simple *étant-sous-la-main*, c'est-à-dire *objet* au service d'intérêts mercantiles :

« *As the people of the earth are now, Gloucester is heterogeneous, and so can know polis not as localism, not that mu-sick (the trick of corporations, newspapers, slick magazines, movie houses* »⁽²⁰⁾.

C'est à travers l'asémantème⁽²¹⁾ ou nom propre que se manifeste, de la manière la plus visible, l'ancre historique et singulier de l'homme dans l'étant. Les habitants qui ont construit la ville sont abondamment nommés - *Marsden Hartley, Al Gorman, Roger Conant* -, ainsi que les lieux qui figurent sur une carte, en première page du recueil. Sans cesse, Maximus évoque directement par leur nom les sites de son poème épique :

« *With both the inner, and the outer, harbor, the Atlantic, back of the back-shore, the Annisquam and her marshes, Ipswich Bay all out before me in one view* »⁽²²⁾.

Charles Olson ne recourt pas aux asémantèmes pour évoquer la seule ville de Gloucester mais il étend son discours à l'ensemble de la planète. La singularité des lieux et des personnes est la même que celle qui préside à l'histoire de phénomènes connus. Toutefois le poète se défend de sacraliser les noms propres, il joue sur leur orthographe ou sur l'étymologie : ainsi, *Crete* devient *Krete*. Reproduisant le système des inscriptions grecques archaïques, il écrit *pa-i-to* pour Phaestos et procède de même pour les simples substantifs ; *ku* désigne l'oiseau ou la ville, la racine *kr* désigne la corne, le bec, et *kr-ku* le promontoire.

Olson navigue d'un substantif à l'autre comme il se déplace dans l'espace. C'est d'ailleurs en termes d'espace qu'il définit l'appropriation

de son identité par lui-même : la *Proprioception*⁽²³⁾ (ou perception-appropriation de l'individu par lui-même) est la *localisation passionnée de son identité*. Elle s'effectue par la recherche du 'foyer' où s'annulent les oppositions entre conscience et inconscient, ... l'identité de soi à soi est conçue comme conscience corporelle, et texte interne où s'inscrit « l'univers influant »⁽²⁴⁾. Cette approche toute olsonienne de l'engendrement de l'individualité (*self-thing*) trouve son écho grammatical dans le processus d'incidence interne à la langue dont résulte le substantif⁽²⁵⁾. Il s'agit d'un processus d'auto-prédication par lequel le substantif, pour se former, trouve sa matière en lui-même. Cependant la *proprioception* ontologique et le processus linguistique d'incidence interne ne suffisent pas à faire de cet homme un *Dasein* doué du langage. Ces deux processus restent virtuels tant que le passage à la prédication ne les conduit pas, en incidence externe, dans la factualité du discours et ne les articule pas dans les trois phases de la temporalité. Olson revient sur l'image de l'oiseau pour figurer le saut nécessaire dans l'actuel du discours et dans la dimension temporelle :

« in ! in ! the bow-sprit, bird, the beak
in, the bend is, in goes, the form
that which you make, what holds, which is
the law of object, strut after strut, what you are, what you
must be, what
the force can throw up, can, right now hereinafter erect,
the mast, the mast, the tender
mast »⁽²⁶⁾.

Dans cette strophe réapparaît le couple matière / forme associé au verbe *être* et aux modaux *must* et *can* dans *what you are, what you must be, what / the force can throw up*. La question existentielle se trouve donc posée en liaison avec la notion de *pouvoir-être* et l'inscription ascendante⁽²⁷⁾ dans l'image-temps anglaise se voit confirmée par la sémantique des verbes *throw up* et *erect*. D'emblée, les *Maximus Poems* s'ouvrent sur le faire et sur la fondation de l'Amérique, Gloucester n'est pas loin de Salem et de Boston. Mais l'*epos* olsonien ne se contente pas de mettre sur un même plan les événements les plus connus et d'autres épisodes restés obscurs, à l'échelle de l'histoire locale, il remonte jusqu'à l'anti-quité, s'étend aux continents et devient *epos* de la planète.

III. L' *epos* de la planète.

Pour commencer, Olson s'installe, en compagnie de son lecteur, dans l'ici et le maintenant de la triade énonciative⁽²⁸⁾ : *I sit here on a sunday / with grey water, the winter / staring me in the face*⁽²⁹⁾, puis il remonte aux

premiers épisodes de la fondation de Gloucester, en intercalant les souvenirs de sa propre existence. Les récits, courts et nombreux, s'ajoutent les uns aux autres, s'intercalent et reviennent inlassablement sur le même thème, *on how men do use / their lives*, à partir du même site phénoménologique : *The old charts / are not so wrong / which added Adam / to the world's directions / which showed any of us / the center of a circle / our fingers / and our toes describe* ⁽³⁰⁾. Quelle que soit l'activité évoquée, pêche, commerce des peaux et des épices, elle ne peut que se développer ailleurs dans le quadrat (Gevier) ⁽³¹⁾, entre ciel et terre. Mais l'intense activité des mortels peut-elle se résumer à une simple liste de substantifs, écho grammatical de la prédominance de la technique sur la pensée, de l'étant sur l'être - *vessels / goods / voyages / persons / salaries / conveyances* ? ⁽³²⁾. Les dieux se sont-ils enfuis définitivement ? La dynamique d'une temporalité ascendante dans laquelle le présent-futur accumule les énergies du passé ne risque-t-elle pas de s'anéantir dans la pure volonté de puissance ? Que peut fonder l'homme, même s'il lui reste quelque force ?

« *Felicity
resulting from life of activity in accordance with»
Which is the question : in accordance with what ?* ⁽³³⁾

.....

« *How, now, to found, with the sacred & the profane - both
of them
wore out
The beak's
there. And the pectoral.
The fins,
for forwarding* ⁽³⁴⁾.

L'oiseau est une figure forte appartenant à l'ordre antéprédicatif, à l'ordre premier de *l'espace et l'énergie* ⁽³⁵⁾. Où commence le dialogue avec l'ordre premier des choses ? D'où peut jaillir un discours aux limites de ce qui peut être formulé, juste après le cri de l'oiseau ?

Dans *L'Origine de l'Oeuvre d'art*, Martin Heidegger apporte un premier élément de réponse indispensable. La poésie est un combat, explique le philosophe, mais ce combat est « *un combat contre nous mêmes, dans la mesure où dans la banalité quotidienne du Dasein, nous sommes rejetés de la poésie et nous échouons aveugles, paralysés et sourds sur le rivage, incapables de voir, d'entendre et de sentir le mouvement houleux de la mer* » ⁽³⁶⁾. A son tour, Olson reprend la métaphore maritime pour figurer le combat premier qui a son site dans le dire poétique :

« *How the land stands somehow deserted
each day
As the ocean falls away from it leaving
it standing
unshorn its pants down itself hiked up
a little
as though it had given too much or not yet
enough
A deserted or exposed or ragged
example of itself* »⁽³⁷⁾.

Dans l'épuisement de la terre, le poète retrouve sa propre lassitude devant le *travail de traversée* du poème qui l'attend, s'il veut retrouver le sol et le ton fondamental sur lesquels repose la configuration du *Dasein* historique. Il s'agit alors de remonter *aux cimes du temps* comme Hölderlin dans le poème intitulé *A notre mère la terre*⁽³⁸⁾ : *Et les temps du créateur sont / comme la montagne qui en large houle / de mer en mer / s'étend sur la terre*. Ce temps originel n'a rien à voir avec l'éternité⁽³⁹⁾. C'est le temps long dans lequel la vérité advient. C'est le *temps des créateurs et des peuples... fissuré d'abîmes, contrairement à la grand-route où chacun peut passer, où tous peuvent foncer comme des fous sans se voir*⁽⁴⁰⁾.

Dans le volume III des *Maximus Poems*, Olson remonte à l'histoire longue du soc primordial pour explorer le mouvement de ses abîmes. Le poème *Astride/ the Cabot / fault...*⁽⁴¹⁾, déployé en oblique sur la page blanche, évoque concrètement la faille de Cabot qui traverse la croûte terrestre du Nord de Terre-Neuve en direction du sud-ouest et passe non loin de Gloucester. Elle partage les plateaux continentaux et rappelle l'unité ancienne des terres émergées, ainsi que l'explique Jean-Paul Auxéméry⁽⁴²⁾ :

A l'époque des anciennes glaciations, les îles de l'Arctique jouent le rôle de pivot dans la dérive des continents. La glace de Mongolie (la Sibérie) est donc rattachée par cette cicatrice sous-marine au Pays de Frances Rose-Troup (le Massachusets).

Un autre poème *Mareoceanum*⁽⁴³⁾ mentionne plus précisément le Gondwanaland qui, selon géographes et géologues, aurait constitué l'ensemble groupé des continents avant qu'ils ne se détachent les uns des autres : *Newfoundland a large peninsula / joined almost to / Biscay, Cape Race and / Finisterre almost / stuck together/ So North Atlantic once was ponds / far above Gondwanaland*. Dans ce court poème, le jeu des asémantèmes fait de chaque lieu géographique un quasi-*Dasein* et annon-

ce le combat des zones d'influence à venir. Il serait cependant réducteur de considérer l'histoire du macrocosme comme une version mythologique de l'histoire dans laquelle la dérive des continents ne serait qu'un épisode du gigantesque combat entre les titans. Le combat qui se déroule est d'un autre ordre, son lieu est ce que Heidegger appelle *la sphère de puissance de la poésie*, il concerne le rapport de l'homme au cosmos.

C'est bien dans cet ajointement que s'instaure le dialogue de l'homme avec l'étant et le passage à la prédication : *Là seulement où advient la parole de la langue s'ouvre l'être et le non-être* ⁽⁴⁴⁾. Dans cette perspective, la dérive des continents est elle-même événement poétique : elle découvre au poète l'être du paysage terrestre et l'abîme du non-être qui lui est attenant. *The Universe / is the plataforma of / Truth* ⁽⁴⁵⁾ écrit Olson pour qui la présence de l'être se dit et se révèle à l'homme si celui-ci le veut bien :

« *It is
knowable. And of knowledge there is a
result.
I looked up and saw
its truth
through everything
sewn in & binding
each seam* » ⁽⁴⁶⁾.

L'*aléthéia* (*truth*) du monde est donnée dans le langage : le lien évoqué (*sewn in & binding*) est celui de la langue qui, par le jeu de ses systèmes, révèle l'étant dans le discours. Quant au savoir (*knowable/knowledge*) qui en résulte, il n'est pas de l'ordre du progrès ou des opérations de l'entendement, mais il est savoir des origines.

Dans *Le Rhin* de Hölderlin, l'écoute poétique des origines trouve son site auprès du fleuve impétueux, considéré comme un demi-dieu. Un parallèle peut être tracé entre le demi-dieu de Hölderlin et l'océan de Charles Olson, même si deux siècles séparent leurs existences et leur art⁽⁴⁷⁾. Tout comme le fleuve, l'océan simplement *est* au sens plein du verbe être. Médiateur entre les mortels et les dieux (c'est-à-dire l'ordre cosmologique des choses), il permet l'ouverture du monde et l'instauration du Dasein historique, et donc des communautés humaines, dans l'univers spatio-temporel : *Astride/ the Cabot/ fault / one leg upon the Ocean one leg / upon the Westward drifting continent / to build out of sound the wall / of a city* ⁽⁴⁸⁾. Dans l'hymne au Rhin, le processus d'ouverture est à la fois souffrance, au sens de passion et tendresse (*Leiden et Innigkeit* écrit Hölderlin). Olson exprime cette duplicité dans la tendre violence éro-

tique du mariage de la terre et de l'océan - *Okeanos rages, tears rocks back in his path. / Encircling Okeanos tears upon the earth to get love loose* ⁽⁴⁹⁾ - auquel succède l'union de la planète avec les cieux. De cette alliance ultime surgit l'être historique du Dasein : *Night comes / to cover Heaven 's / approach, to make Love to / Earth / And bear Us / as our Ancestors were / so born* ⁽⁵⁰⁾. A maintes reprises, Olson revient sur le rôle unificateur du ciel, - *Heaven is 9 times / around earth and sea folding and folding / earth and sea* ⁽⁵¹⁾-. Dans son sens phénoménologique, le ciel figure le monde pensé comme lien dynamique, comme être-à, être-avec, être-auprès-de. Ce lien essentiel est précisément constitué par la partie morphologique de la langue à partir de laquelle le *Dasein* pense son rapport au monde en instituant le système du verbe (univers -temps) et le rapport du nom (univers espace).

En associant le destin individuel du Dasein aux épousailles cosmiques et à l'avènement du langage, Olson montre de manière très concrète que le réel, dans son sens de présence pure des choses, est loin de correspondre à ce qu'il est convenu d'appeler une approche réaliste ou naturaliste du quotidien. A l'inverse, c'est la banalité de la vie ordinaire vécue au jour le jour qui constitue l'irréel. Le réel, est donné dans un cinétisme temporel descendant, inverse du cinétisme ascendant de la langue anglaise et semblable à celui du grec ancien⁽⁵²⁾, puisqu'il vient du possible, donc de l'avenir :

«... *There are 70 odd ' forms ' , there are 70 chances at revealing the Real. The Real renews itself each year.....
..... A year
is the possibility, the Real goes on forever*» ⁽⁵³⁾

Avec Charles Olson, la notion de pure présence des choses nous vient de l'avenir, comme en grec ancien, et se révèle dans la clarté éblouissante de l'instant, (Instant privilégié qui n'est pas sans rappeler l'*Augenblick* de Rilke) :

«*there is no other issue than
the moment of
the pleasure of
this plum,
these things
which don't carry their end any further than
their reality in
themselves*» ⁽⁵⁴⁾

Le processus unique et singulier de la révélation peut se répéter chaque jour et chaque année pour chaque Dasein ; en fait, il ne s'interrompt qu'à la mort de celui-ci. Les *Maximus Poems* et l'épos de Charles Olson se referment sur cet événement annoncé.

Dans l'œuvre de Charles Olson, le terme de l'existence n'est jamais envisagé comme abandon à l'être-jeté⁽⁶⁵⁾ ; au contraire, la mort est comprise comme l'accomplissement d'un destin, non pas au sens de *fatum*, mais au sens d'expérience fondamentale de la mort et du savoir qui s'y rapporte. Dans le poème *Cole's Island*, la mort elle-même vient à la rencontre du poète qui achève son voyage *ontologique*⁽⁶⁶⁾ :

*« I met Death... on Cole's
Island. He was a property-owner. Or may-be
Cole's Island was his.
.....
Death and myself, regard each other. And
there wasn't anything more than that, only that he had
appeared,
and we did recognize each other....*

L'important est le fait que cette rencontre se déroule sur une île, site existentiel par excellence :

*« Cole's Island
is a queer isolated and gated place, and I was only there
by will
to know more of the topography of it lying as it does out
over the Essex River...»*

Maximus se sent étranger sur cette île, sans doute est-il quelque peu en avance sur son heure. Mais ce poème annonce que la mort a, elle aussi, son territoire, et que le Dasein doit se préparer à l'arpenter. Ce territoire insulaire est une sorte de *géométra* dans lequel son destin se condense *comme une totalité immédiate*⁽⁶⁷⁾ : la topographie de l'île figure alors dans son ensemble le trajet existentiel.

CONCLUSION

Le paysage olsonien est celui d'une poétique pleine et entière ouverte sur la spatialité du monde phénoménal et dont la grammaire parcourt l'ensemble des possibilités offertes par l'image temps anglaise. Cette approche temporelle se développe de deux manières : la première épou-

se le contraste binaire⁽⁵⁸⁾ de l'image-temps anglaise, évoque les événements qui ont jalonné l'histoire de l'Amérique pour les relier au transpassé, en tant que *vaste présent futur*. La seconde manière privilégie le présent simple dans son extension, à partir de l'étroitesse du maintenant jusqu'à l'infinitude du présent large⁽⁵⁹⁾.

Ce déploiement spatialisant permet à Charles Olson d'intégrer dans un même continuum la saisie statique de l'instant dans une contrée donnée, Gloucester, et la saisie dynamique des sites passés, présent et à venir, de l'actuel au virtuel, et inversement. Grâce à ce mouvement de va-et-vient, la pensée circule virtuellement dans tous les paysages et toutes les époques, mais garde son ancrage dans la singularité du monde factuel. En d'autres termes, Olson ne s'aventure jamais du côté de l'idéalisme platonicien et ne désigne jamais un hors-moi métaphysique dans lequel le paysage resterait figé, en suspens. Qu'ils soient proches ou lointains, les paysages Olsoniens restent pluriels et ne sortent jamais du flot temporel.

Sur le mode épique, la poésie de Charles Olson prépare l'ouverture vers *un nouveau commencement* porté par un mouvement temporel ascendant, mais qui prend son origine dans le premier commencement antique de la pensée de l'être avec les pré-socratiques tels Heraclite et Empédocle. Tombée dans l'oubli, à partir de Socrate et des débuts de la métaphysique de la subjectivité, la pensée de l'être resurgit avec le saut de la pensée dans l'histoire unique et singulière de l'être développée par Heidegger dans les *Contributions à la philosophie (Beiträge)*. Dans la perspective d'un *nouveau commencement*, Maximus, le *Dasein* olsonien se tient donc dans la temporalité authentique du *pro-jet*⁽⁶⁰⁾ heideggerien par delà toute nostalgie :

« *The Individual*
Has become divided
from the Absolute, it is the times promised
by the poets. They shall drop delta
and lingam, all forms
of symbol
and mystery.....
.... The mud of the bottom
is the floor
of the Upside Down. The present
is an uproar, the present
is the times of the re-birth of
the Lotus⁽⁶¹⁾.

La figure orientale de la fleur de lotus évoque l'idée de l'unité perdue, puis retrouvée - *when the World is one again* - et situe l'origine de la *corporéité vivante (Leiblichkeit)* dans les profondeurs de l'être-jeté - *the mud of the bottom*. La fleur du renouveau s'épanouit à contre-courant de l'état pré-existant - *Upside Down* - et chasse de son territoire les représentations et visions du monde qui obscurcissent le champ de la vérité - *all forms / of symbol / and Mystery* - pour s'ouvrir dans l'*Ereignis*, dans l'éclair qui laisse advenir la présence du paysage planétaire dans sa totalité.

Catherine CHAUCHE
Université de Reims Champagne-Ardenne

BIBLIOGRAPHIE

- Auxeméry Jean Paul, « Maximus à l'œuvre ou la profondeur de champ », article in *Cahiers de Géopoétique*, n° 4, Harmonia Mundi. 1994.
- Guillaume Gustave, *Temps et verbe*, Paris Honoré Champion 1929, réédité en 1984.
- Harvard Guide to Contemporary Writing, 1959.
- Heidegger Martin, *Essais et conférences*, Paris Gallimard 1958. *Les Hymnes de Hölderlin, la Germanie et le Rhin*, Gallimard 1988.
- Husserl Edmund, *Méditations cartésiennes*, Paris PUF 1994.
- Joly André / O'Kelly Dairine, *Grammaire systématique de l'anglais*, Paris Nathan 1995.
- Marin Louis, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris Hazan 1995.
- Moignet Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris Klincksieck, 1981.
- Olson Charles, *The Maximus Poems*, University of California Press, 1983. *A Nation of Nothing but Poetry*, University of Connecticut USA, 1989.
- Webster Seventh New Collegiate Dictionary, USA 1965.
- White Kenneth, *La figure du dehors*, Paris Grasset 1978. *Le Plateau de l'Albatros*, Grasset 1994.
- Wunnenberger Jean-Jacques, « Habiter l'espace », in *Cahiers de Géopoétique* n° 2, Harmonia Mundi 1991.

NOTES

- (1) Charles Olson, *The Maximus Poems*, en trois volumes, University of California Press, 1983.
- (2) Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, p. 13.
- (3) Max. P. p.101.
- (4) *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, 1979, p. 527, 528.
- (5) *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, 1979, p.527.
- (6) Kenneth White, *La figure du dehors*, p. 87.
- (7) cf. article de Jean-Paul Auxéméry « Maximus à l'œuvre ou la profondeur du champ » in *Cahiers de géopoétique* n° 4, p. 83.
- (8) Jean Paul Auxéméry, *Maximus à l'œuvre, ou la profondeur du continent*, in *Cahiers de géopoétique* n°4, p.88.
- (9) Ibidem.
- (10) *Max P.* p.48.
- (11) ibidem p. 5.
- (12) La *mienneté* est à comprendre comme l'appartenance au monde.
- (13) Définition proposée par Louis Marin dans *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Hazan 1995, p. 34.
- (14) *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary*, édition 1965.
- (15) cf. Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, p. 29 et suivantes.
- (16) *Max P.* p. 35.
- (17) ibidem p. 33.
- (18) ibidem p.16.
- (19) *Cahiers de géopoétique* n° 2, p. 134.
- (20) *Max. P.* p.14.
- (21) Terminologie de Gustave Guillaume. L'asémantème est un mot dépourvu de contenu sémantique qui désigne une pure singularité comme celle du nom propre.
- (22) *Max. P.*, p- 47.
- (23) *Proprioception*, Olson, in *Additional Prose*, 1979.
- (24) J. Auxéméry, p.88.
- (25) Voir Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, p. 14 à 19. « Le substantif se définit dans le système par le fait que le sémantème qu'il porte n'a pas à trouver de support extérieur ; il se prédique lui-même ».
- (26) *Maximus*, p.8.
- (27) Voir A. Joly / D. O'Kelly, *Grammaire systématique de l'anglais*, p. 118 -133. Le cinétisme de l'image-temps anglaise est ascendant. Il prend son origine dans le *passé* et se dirige vers le *transpassé* qui est un vaste *présent futur*.
- (28) cf. A. Joly et D. O' Kelly, *Grammaire systématique de l'anglais*, p.

17: « *Personne, espace et temps* sont trois représentations indissociables qui constituent le fondement de tout acte d'énonciation ».

(29) *ibidem*, p.106.

(30) *ibidem*, p. 64.

(31) Terminologie utilisée par Martin Heidegger. Le quadrat ou *Gevier* composé par les dieux qui représentent l'ordre cosmologique des choses, les mortels (les hommes), la terre qui porte et nourrit, et le ciel, l'élément unificateur. Voir Heidegger, *Essais et Conférences*, p. 212.

(32) *ibidem*, p. 204, court poème intitulé *The Account Book of Ellery*.

(33) *ibidem*, p. 42.

(34) *ibidem*, p. 49.

(35) Kenneth White, *Le poète cosmographe*, p. 32.

(36) Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*, p. 34.

(37) *Max P.*, p.491.

(38) Cité par Heidegger, *ibidem*, p. 59.

(39) Il y a deux conceptions de l'éternité, précise Heidegger, la *sempiternitas* ou continuation ininterrompue du temps, et l'*aeternitas* ou *nunc stans*, le maintenant immobile, le présent indéfiniment prolongé. *Hymnes de Hölderlin*, p. 61.

(40) *ibidem*, p. 59.

(41) *Max. P.* p. 404.

(42) *Cahiers de Géopoétique*, n° 4, p.90.

(43) *Max. P.* p.545.

(44) *ibidem*, p. 75.

(45) *Max. P.* p. 564.

(46) *ibidem*.

(47) Dans *Le Plateau de l'Albatros*, Kenneth White cite le Hölderlin océanique : « Si j'avais voulu être un héros, alors ce serait sur l'océan ... longue-vue qui au plus haut, configure et instruit, en faveur, assurément, de la vie, à interroger le ciel ... expéditions ou tentatives en vue d'éclaircir ce qui distingue l'orbe hespérique de l'orbe des anciens ... », p.362.

(48) *The Max. P.* 404.

(49) *Max. P.* p. 240.

(50) *ibidem*, p. 563.

(51) *ibidem*, p. 338.

(52) Dans *Temps et Verbe*, p. 90-102, Gustave Guillaume explique que le système grec ancien conçoit le temporalité comme afférant de l'avenir vers le présent dans un cinétisme descendant. Un tel mouvement amène le possible en direction du présent alors que, dans la temporalité anglaise, le mouvement est inverse et en un certain sens plus volontaire.

(53) *ibidem*, p. 461.

(54) *Max. P.* p. 46.

(55) L'*être-jeté* est un des caractères de l'être-au-monde. Il signifie la pas-

sivité pure à laquelle sont soumises les choses.

(56) Expression utilisée par Kenneth White à propos du poète français Victor Segalen.

(57) Article de Jean-Jacques Wunnenburger « Habiter l'espace » in *Cahiers de Géopoétique*, n°2, p.132.

(58) Ce contraste binaire repose sur l'opposition entre passé et trans-passé. Voir A. Joly / D. O'Kelly, p. 118 -133.

(59) Joly / O'Kelly, p. 201 : « Ce paradoxe apparent s'explique par le fait que le présent est éphémère, à peine *présent* qu'il est déjà *absent*, dépassé, et cependant il est définition toujours présent, toujours là. D'où la possibilité de le saisir conceptuellement de deux manières, *statiquement* ou *dynamiquement* ... ».

(60) Le *pro-jet* heideggerien inscrit la temporalité dans un cinétisme ascendant, ouvert vers l'avenir, inverse du cinétisme descendant de l'*être-jeté*, tourné vers le passé et la nostalgie.

(61) *Max. P.*, p. 441, « Poem 143. The Festival Aspect ».

LES PAYSAGES BAROQUES

DE *BLOOD MERIDIAN*

OU LE LECTEUR EN QUÊTE D'UN PAYSAGE IMPOSSIBLE

On a dit de *Blood Meridian* de Cormac McCarthy que c'était un anti-western. Anti-western parce que la haine qui anéantit l'indigène indien ou mexicain sévit également au sein de la compagnie de Glanton dont les membres s'entretenant sans que rien ne soit racheté par une quelconque idée du bien, corrélat habituel de la transgression. Anti-western parce que le seul qui échappe aux massacres s'avère être le Juge, manipulateur, assassin et gourou à la connaissance encyclopédique - et non une figure porteuse des valeurs partagées par lecteur et auteur (cowboy, shérif ou vrai juge). Anti-western parce que le pacte (le fameux « bond ») qui unit un homme à un autre (parfois son rival) est rejeté par le « kid » de l'histoire qui n'a de cesse de le dénoncer et en mourra. Anti-western, enfin, parce que le paysage y est davantage qu'une toile de fond jouant et jouant le scénario de la cruauté alliée aux promesses d'abondance.

Intéressons-nous donc plus particulièrement aux paysages de *Blood Meridian*. Selon les dictionnaires⁽¹⁾, un pays ne peut devenir paysage que sous condition de l'art. Il n'est pas de paysage sans représentation. Le but de cette communication est de montrer que le paysage de *Blood Meridian* se refuse - qu'il s'agit d'un paysage impossible en raison de l'impossibilité de la réalité supposée - que la description le déconstruit et que le lecteur, décentré, est condamné à l'appréhender latéralement, depuis la marge où il est placé en position d'étranger.

Le désert dans lequel se déroule la diégèse est une négation de paysage (« Just a wilderness »⁽²⁾) puisque c'est un espace qui se caractérise par une quasi - absence d'eau (« They rode through a region where iron will not rust nor tin tarnish » 246), une quasi - absence de végétation (c'est le règne de la poussière donc d'un sol fragmentaire et inhospitalier), une quasi - absence de villes (ce sont des ruines) et une quasi - absence de vie puisque les seuls animaux vivants sont de manière significative des prédateurs et que les humains sont ou déjà morts ou les futures victimes de la compagnie (176, 242). Le moindre espoir de voir surgir un paysage de cet espace de mort pourtant communément conçu comme un réservoir de promesses (34) est vite déçu, comme en témoigne le passage suivant :

An immense lake lay below them with the distant blue mountains standing in the windless span of water and the shape of a soaring hawk and trees that shimmered in the heat and a distant city very white against the blue and shaded hills. They sat and watched. They saw the sun drop under the jagged rim of the earth to the west and they saw it flare behind the mountains and they saw the face of the lake darken and the shape of the city dissolve upon it. They slept among the rocks face up like dead men and in the morning when they rose there was no city and no trees and no lake only a barren dusty plain (62).

Il s'agit, bien sûr, d'un mirage : le paysage fantasmé n'existe pas ; la ville s'est dissoute dans un lac qui lui - même n'existe pas... Il ne reste que des hommes qui, au début du roman, ressemblent déjà à des morts dans leur sommeil.

Cette scène est intéressante à plus d'un titre car elle montre aussi que c'est la disparition, davantage que l'absence, qui marque le paysage : évaporation de l'eau, rivières et lacs asséchés, montagnes érodées, volcans éteints (« dead volcanoes », 247), villages mis à feu et à sang, habitants mis à mort. Même dans une charmante vallée luxuriante (223), tout pourrit sur place. Le traditionnel discours sur les promesses de la frontière, repris par l'horrible Capitaine White (34), n'est pas directement démenti par un personnage ou le narrateur, mais il l'est indirectement par la représentation de ses effets ; la mort y est ce que chacun évite mais ce que chacun impose à l'autre :

[...] death seemed the most prevalent feature of the landscape (48).

... comme le souligne le narrateur sans préciser à qui se rapporte la modalisation introduite par le verbe « seemed ».

Jane Tompkins⁽³⁾ explique cette omniprésence de la mort par le rejet des valeurs chrétiennes incarnées par les femmes. L'Ouest, dit - elle, est un monde d'hommes au service des hommes, où la loi masculine (œil pour œil, dent pour dent) se substitue à la loi féminine (amour et pardon). La présence de femmes et d'enfants rend alors légitime la violence que les hommes mettent en œuvre pour les protéger. Cet alibi n'existe pas dans *Blood Meridian* puisque dès le début, ce sont la haine raciale, le nationalisme et l'appétit territorial qui motivent les exactions de White ; ensuite le système n'a plus besoin de prétexte pour générer une violence

ce qui s'engendre elle-même. Pour conclure sur la disparition et la mort, citons Jane Tompkins :

Not only is the landscape almost never truly blank, but it is constantly changing...⁽⁴⁾.

L'espace McCarthien rend également le paysage impossible parce que c'est un milieu où se produit l'effacement des différences. L'environnement y est soumis à des températures extrêmes, si bien que ses rares arbustes finissent par ressembler à une végétation polaire (« the shrubs like polar isomers of their own shapes », 303). Les descriptions du corps humain empruntent aux règnes végétal (247), animal (78, 115, 216, 247) et minéral. Assimilé au règne minéral, le corps est un paysage architectural, avec son relief propre. Ce relief présente des saillies et des abîmes que sont ses orifices et ses béances, ainsi que des souterrains et des montagnes que sont ses organes et ses excroissances. Le corps du Juge est, par exemple, une masse où rien ne pousse, ni cheveux, ni poils, ni cils ; aucun accident du relief ne vient s'y inscrire (167)⁽⁵⁾. La description du personnage, dont le corps ne donne à lire aucune histoire alors qu'il est qualifié de « vast corpus » (167), se fixe tout particulièrement sur son crâne chauve qui est un dôme lunaire (335) aussi lisse que son propriétaire. Véritable caméléon, Holden se confond avec le paysage et s'en extrait à loisir, comme s'il était doué d'ubiquité. D'une manière générale, les différences entre l'humain et le cosmos sont aplanies puisque l'homme aux pieds d'argile finit toujours par retourner à la « primal mud » (146). Les hommes se fondent maintes fois dans le paysage (160, 172, 248) et à son tour le paysage (le soleil, la glace) prend la couleur de ces hommes qui est celle du sang (152, 212)⁽⁶⁾.

Si l'affect peut être court-circuité par une telle assimilation à l'énergie d'un cosmos transcendant, il reste à examiner l'ambivalence fondamentale qui est attachée à la représentation de ce cosmos.

L'énergie du cosmos est souvent à la fois créatrice et destructrice. Ainsi, le cosmos est un espace organisé mais un univers en mouvement : les étoiles, identifiées, suivent des parcours connus et reconnaissables ; leurs trajets simultanés ne semblent pas poser de problème particulier aux yeux qui ont appris à les lire (46). Seulement voilà : la violence des collisions entre planètes et celle des étoiles qui tombent dans le néant (3, 333) évoquent un cosmos qui retourne au chaos. L'univers de *Blood Meridian* est à la fois un cosmos en formation - un univers qui s'ordonne et qui va vers l'Un - et un cosmos dont le vide fondamental précipite tout ce qui tombe dans le néant (animaux, étoiles). C'est ce double mou-

vement simultanée, cette double inconstance, qui caractérise à la fois le paysage et sa représentation dans *Blood Meridian*⁷.

On le voit, la notion de paysage est inséparable de celle de représentation, de re-création. Et celle que l'on trouve dans *Blood Meridian* va à l'encontre d'une représentation traditionnellement dite réaliste de l'Ouest américain. Il semble que, puisque l'espace est le premier alibi de génocides qui ne s'ignorent qu'à moitié, l'entropie politique, sociale, économique et cosmique doive se communiquer à sa description. Il semble aussi qu'on ne puisse plus écrire un western comme avant. Le paysage est impossible à trouver parce que les conventions de la représentation sont bousculées et subverties.

Qui dit représentation d'un paysage traditionnel, dit cadre, couleur, forme. McCarthy fait d'abord exploser les limites du cadre (a land « without measure or bound » 138) ; cette absence de limites inverse le rapport habituel entre représentation et diégèse puisque dans l'histoire au contraire la frontière se ferme, c'est-à-dire, de mouvante devient irrémédiablement fixe. Deux possibilités, alors : écrire sur la frontière en évitant de ressusciter un mythe mort (ce que fait McCarthy) ou renouveler l'imaginaire américain en allant chercher ce qui se trouve au-delà de la côte pacifique : « ... the horse was watching, out there past men's knowing, where the stars are drowning and whales ferry their vast souls through the black and seamless sea » (304). Melville publie *The Whale* en 1851...

Les formes sont quant à elles soumises à une déformation permanente, due à la chaleur, l'évaporation (113), l'érosion, la distance, l'impression de mirage ou la violence. Ce sont alors les modalités de passage et de métamorphose qui envahissent la représentation.

Enfin, les couleurs sont ou métaphoriques, comme celle évoquée par le titre et qui se communique au soleil, à la boue, à la poussière, à la glace (blood / red) ; ou négations de couleur, comme ce blanc qui concerne le trou du soleil (67) et la lune (86), comme celle de la poussière qui recouvre tout (« a ghost army, so pale they were with dust », 46, « an army of gray - beards, gray men, gray horses », 248, 172, 160) ou de l'obscurité qui gomme les différences (« all was darkness and without definition » 100) ; ou encore couleurs délavées (« a urinecolored sun », 47). Hommes et paysages s'échangent tout à tour leurs attributs, y compris leur couleur, si bien qu'on ne retrouve plus ce pas de deux qui caractérisait le western selon Jane Tompkins et qu'on avait cru percevoir (111, 139).

Chez McCarthy, la représentation est déconstruite car tirée vers l'abstraction, la déréalisation et la littéralité.

Ce qui tire les descriptions vers l'abstraction, ce sont d'audacieuses alliances de mots (« a region electric and wild » 47) et de suffixes (« a namelessness wheeling in the night » 46), l'attribution de caractères humains au milieu (« evil terrain » 89, « thirsty country » 102, « hungry country » 17), et la dématérialisation que subit l'espace. Une formulation comme « a land of some other order whose true geology was not stone but fear » (47) transforme le texte en un flux de sensations plutôt qu'en une description de choses objectives⁽⁹⁾. Ces techniques permettent d'attirer l'attention du lecteur sur le caractère fictionnel du paysage. Ainsi, le début du chapitre IX relate une embuscade dans laquelle tombent les hommes de Glanton. La bataille fera l'objet d'une narration minimale. L'actant principal est le paysage.

*Out on the playa a cold sea broke and water gone these
thousand years lay rifled silver in the morning wind* (108).

D'emblée le paysage est inscrit sous le signe de la disparition d'une eau que seul l'imaginaire peut ranimer. Mais il ne manque jamais de rappeler au lecteur l'artifice de la fiction : les pattes des chevaux soulèvent « une écume qui n'était pas réelle » (109). Les cavaliers ennemis se voient absorbés par le paysage (« lost in the sun and lost in the lake » 109) et transformés en une frise d'anti-guerriers que le ciel reproduit comme un miroir (« there began to appear above them in the dawn - broached sky a hellish likeness of their ranks » 109) avant de se désagréger dans la chaleur ondulante. Devenus images, les guerriers ont perdu leur quotient de réalité. Seules les flèches furent bien réelles, semble-t-il.

En peinture, la littéralité pourrait s'apparenter à l'absence de perspective. C'est ce qui arrive au kid et à Toadvine lorsqu'ils sont poursuivis par une « horde peinturlurée ». Ils évitent les flèches qui tombent alors directement du soleil (278) et, la fatigue et la soif aidant, se retrouvent face à un mur de sable et de ciel (279). La vision sans profondeur, littérale, ne présage jamais rien de bon. Elle est souvent associée à la mort, comme dans l'épisode sur la mort du Jackson blanc (107). C'est cette littéralité qu'oppose le kid à la leçon de spiritualité que lui prodigue l'ex-prêtre :

*[...] God speaks in the least of creatures.
The kid thought him to mean birds or things that crawl [...] I
aint heard no voice, [the kid] said* (124).

La doctrine professée est à mettre en relation avec la référence à Jacob Boehme mise en exergue du roman. La Renaissance italienne et le germanique Jacob Boehme furent les promoteurs de la doctrine de « l'existence en confusion ». Que dit - elle ? Que l'homme primordial renferme dans son être la totalité du monde. Qu'Adam est dans le monde et le monde en lui. Comme cette conception s'est trouvée associée à celle du langage naturel ou adamique, l'indivisibilité de l'homme et de la nature est devenue le principe de l'art, l'origine du langage et de la parole. On voit bien ce qu'a de fallacieux cette symbiose entre l'homme et la nature, représenté et représentation, signifié et signifiant : la littéralité qu'elle célèbre, c'est la mort, car elle comble l'écart dans lequel pouvaient s'inscrire le désir, le fantasme, l'imaginaire. C'est le même principe d'indivisibilité qui a promu le symbole signe et instrument de l'unité qui associe symbolisant et symbolisé. C'est aussi le même principe qui, en survalorisant le symbole, a attiré la disgrâce sur la comparaison, alors synonyme de dispersion et d'éparpillement. L'usage immodéré que fait McCarthy de la comparaison n'est pas un simple tic d'écriture. C'est une stratégie délibérée pour lutter contre la momification du sens qui serait une écriture de la mort. Le carnaval qui traverse *Blood Meridian* n'est pas un carnaval de vie - où l'anéantissement serait symbolique - mais un carnaval de mort, où l'anéantissement est tout ce qu'il y a de plus littéral. La littéralité est donc à la fois le mode de fonctionnement de la diégèse et ce que l'écriture montre qu'elle combat.

La tradition veut que le temps soit promesse de mort alors que l'espace est le milieu où s'incarne l'activité humaine. Ainsi, l'homme qui s'associe à l'espace vierge, acte lié au désir de libération des références européennes, y trouve une nouvelle naissance. Or le désert, lieu des libertés et des virtualités, est devenu lieu d'exil, d'aliénation et d'anéantissement. Cette littéralité explique le caractère grotesque du paysage.

C'est en effet un paysage grotesque qui est dépeint au lecteur ; grotesque parce qu'il exhibe le foisonnement de la mort sans fin, une prolifération macabre qui condamne irrémédiablement à l'indétermination ; grotesque parce que l'euphorie qui aurait pu se mettre au service de la création est asservie à une entreprise entièrement destructrice. Une comparaison montre bien comment ce qui est instrument de vie devient image de mort :

[...] the sun in the east flushed pale streaks of light and then a deeper run of color like blood seeping up in sudden reaches flaring planewise and where the earth drained up into the sky at the edge of creation the top of the sun rose out of nothing like the head of a great red phallus until it

cleared the unseen rim and sat squat and pulsing and malevolent behind them (44 - 45).

Ce qui aurait pu être grotesque de la dilatation et de la jouissance est grotesque de la bestialité (abolition des différences entre règnes), de la démesure (l'hybris du Juge) et de la naïveté (des autres). Au monde d'irréalité verbale créé par le Juge, ce « vast corpus » (167), s'oppose le langage narratorial du démembrement et de l'excrémentiel. Avec Elisheva Rosen, on pourrait dire que « [...] le grotesque, c'est l'étrangeté qui s'empare de notre monde ». D'où le sentiment d'incertitude et d'impuissance que procure le texte McCarthien où l'entropie s'est apparemment communiquée au sens que le lecteur tente de mettre dans sa lecture.

Trompe - l'œil, inconsistance, métamorphose, dissolution et instabilité sont le lot des formes et des surfaces ; les points de vue se multiplient, les lignes reculent, les perspectives disparaissent, les images s'inversent. Comme le cosmos et les groupes humains qui semblent en effet avoir des lois, mais aucune finalité autre que l'anéantissement, l'excès d'images creuse le sens et crée le vide ; à force d'être hyperbolique, le texte en devient elliptique ; la dispersion et la réflexion infinie produisent une déperdition d'énergie qui mène droit à l'entropie. La logorrhée McCarthienne reproduit cette tension qui existe entre le désir d'une image transcendente et un monde sans transcendance, entre le pensable et l'infigurable, le fascinant et l'immonde. Car, à l'inverse du monde baroque où Dieu était une sphère dont le centre était partout et la circonférence nulle part, l'univers McCarthien n'a plus de centre. Dieu est introuvable. « The mystery is that there is no mystery », précise le Juge (252). Le centre est nulle part et la circonférence partout. Le sublime est sans transcendance. A quoi bon implorer ? : « ... rage at what ? » (111). Les personnages sont excentrés, décentrés, tangentiels dans un monde tangentiel (« like beings of a mode little more than tangentiel to the world at large » 281).

Face à un texte produisant des sens non totalisables, le lecteur est placé dans la même position d'étranger, condamné à appréhender le texte latéralement. Le lien entre cause et effet n'appartient plus à la logique de la narration qui reste muette sur la raison d'être de certaines associations⁽¹²⁾.

Lorsque l'harmonie entre conscience et réalité est rompue, l'incohérence se généralise et on peut parler avec Roger Caillais de « rupture de la cohérence universelle ». Cette abolition du sens et de l'ordre, à laquelle la modernité nous a fait passer de manière souvent irréversible, n'aurait retenu du baroque et du grotesque qu'une métamorphose s'ar-

rêtant à la mort, une dilution, une désagrégation, une indétermination. Or je crois que l'écriture baroque et grotesque de McCarthy a la nostalgie de la dilatation et de la jouissance, de la prolifération et de l'instabilité, de la circulation et de l'échange. Ce manque, on le trouve dans l'image de la lyre brisée, image dont la double fonction est de court-circuiter le lyrisme tout en suscitant la nostalgie :

[...] to the north the lightning rigged a broken lyre upon the world's dark rim (318).

Cette circulation des flux, on la trouve dans l'effacement des frontières, le franchissement des seuils, le mélange des genres et des époques, ou encore certains passages. Il arrive ainsi que la phrase transgresse les règles syntaxiques strictes pour relier par le hasard fragments d'expérience, de souvenir et de sentiment, libérer ce qui a été ou menace d'être pétrifié, bref pour retrouver la fluidité du réel.

Dans la scène relatant l'attaque de troupeaux et de leurs gardiens par des Comanches, scène à laquelle assistent les hommes de Glanton devenus spectateurs, le pronom personnel générique « you » permet au lecteur virtuel de se faire sujet de la vision. Puis la focalisation passe du lecteur au narrateur (« A legion of horribles, hundreds in number, [...], one in a stovepipe hat and one with an umbrella and one in white stockings and a bloodstained weddingveil and some in headgear of crane-feathers or [...] and all the horsemen's faces gaudy and grotesque [...] all howling [...] 52 - 53) et au kid (The kid would have reached the bloody - iron point but then he saw... he saw... and he saw men... and he saw men... and he saw the horses [...] » 53). Le focalisateur disparaît à nouveau. En même temps que la focalisation circule entre voyants, la prolifération, la confusion et le mouvement font circuler l'identité et les caractéristiques des vus. Verbes et adjectifs modalisateurs (« strange white torsos » 54) ne s'ancrent nulle part. La phrase, qui enjambe les pages 53 et 54, commence par une longue série de participes présents qui restent sans sujet jusqu'à ce que le lecteur arrive à ce qui devrait être la proposition principale mais qui s'avère être une proposition uniquement nominale : « Now driving in a wild frieze of headlong horses [...] some of the savages so slathered up with gore they might have rolled in it like dogs and some who fell upon the dying and sodomized them with loud cries to their fellows ». L'absence de verbe principal et la série de participes présents contribuent à extraire la scène de son contexte historique immédiat. Les verbes ainsi libérés de tout repère temporel expriment des actions a - temporelles, seulement envisagées dans leur déroulement. Comme les verbes infinitifs sont des « devenirs illimités »⁽¹³⁾, ces participes présents sont « des devenants illimités »⁽¹⁴⁾.

En montrant comment le territoire perd son quotient de réalité quand il coïncide avec la vision fantasmée du mythe, la déconstruction bloque le fonctionnement du paysage comme fondement même du mythe : le paysage est un paysage de mort auquel il convient de mettre fin à son tour.

De l'infiniment grand à l'infiniment petit, McCarthy installe le lecteur dans l'instabilité du sens et la précarité des interprétations. Son baroque ne dit pas seulement la décomposition de la vision humaniste d'un monde harmonieux fondé sur les intérêts communs de l'intellectuel et du marchand⁽¹⁵⁾. Il figure aussi la dissolution des relations entre réel et fictionnel, une des formes de ce virtuel qui est l'objet de l'art baroque postmoderne⁽¹⁶⁾.

Christine CHOLLIER
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Un paysage est une étendue de territoire embrassée par le regard, une partie de territoire représentée ou vue, c'est-à-dire médiatisée, contrairement au pays, à la planète, à la terre, à la nature, qui n'ont pas besoin d'esthétisation ou d' « artialisation » pour exister.
- (2) Cormac McCarthy, *Blood Meridian*, Picador, 1985, p. 32. Les autres citations seront tirées de la même édition et la pagination donnée entre parenthèses.
- (3) Jane Tompkins, *West of Everything, The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, 1992.
- (4) Idem, p. 78.
- (5) Les termes de « crevice », de « tuft », de « bores » et de « dome » territorialisent le corps (167).
- (6) René Girard a montré que la crise des différences finit toujours par se réduire à une crise de la différence fondamentale entre violence unanime, bénéfique, ordonnatrice et structurante, purificatrice d'une part et violence réciproque, individuelle, maléfique et non motivée, impure d'autre part. Cette violence habite l'univers McCarthien. René Girard, *La Violence et le sacré*, Grasset, Pluriel, 1972, p. 77.
- (7) L'ouverture du roman sur la naissance du kid et sa fermeture sur sa mort sont liées à cette chute vertigineuse des étoiles, terrifiante pour les limites de l'entendement humain. L'accélération du mouvement des astres, qui habituellement ne peut s'observer à l'oeil nu, représente une formidable accélération du temps au regard de laquelle l'histoire humaine est réduite à peu de chose, comme vidée de sens par la violence qu'elle engendre et répète à l'envi.
- (8) « The desert flatters the human figure by making it seem dominant and unique, dark against the light, vertical against horizontal, solid against plane, detail against blankness ». Tompkins, op. cit., p. 74.
- (9) De même, dans « cold blue space », on hésite à trancher entre les possibles : l'espace donne-t-il une impression de froid en raison de sa couleur bleue ou est-il froid et bleu ?
- (10) Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Paris : Université de Paris VIII - Vincennes, collection l'imaginaire du texte, 1991, p. 116.
- (11) On retrouve l'image du monde baroque décrit par Pascal dans *The Crossing*, Picador, 1994 : *He believed in a boundless God without center or circumference* (152).
- (12) Ainsi certains adjectifs restent injustifiés : / the **calamitous** advance of the sun (110) / the **problematical** destruction of darkness (105), etc.
- (13) Gilles Deleuze, *Dialogues*, Flammarion, 1977, p. 78.
- (14) Dans la scène qui relate l'attaque d'un camp de Gilenos par les

hommes de Glanton, victimes et assaillants, bien que distincts au début, finissent par se confondre dans le même bain de sang : [...] *some of the men were moving on foot among the huts with torches and dragging the victims out, slathered and dripping with blood, hacking at the dying and decapitating those who knelt for mercy* (156. Souligné en gras par nous). Si une deuxième lecture, attentive au sens des mots et au sens de l'histoire, permet d'attribuer d'une part *dripping* et le nom verbal *dying* aux victimes Gilenos, d'autre part *hacking* et *decapitating* aux assaillants américains, il n'en reste pas moins qu'une première lecture déchiffrant les mots selon leur relation de contiguïté aura mis tous ces participes présents sur un même plan. Le procédé permet de perdre le lecteur dans la scène de fureur, d'affoler ses sens et son bon sens au point que victimes et assaillants se fondent dans la même violence.

(15) *The Americans might have traded for some of the meat but they carried no tantamount goods and the disposition to exchange was foreign to them* (121).

(16) Cf. Anne - Laure Angoulvent, *L'esprit baroque*, Paris, 1994.

Christine Buci - Glucksmann, *La folie du voir*, Galilée, 1986. Christine Buci - Glucksmann (ed), *Puissance du baroque*, Galilée, 1996.

MURMURS IN AN ENGLISH GARDEN :

SCENOGRAPHIE POUR UNE EXPLORATION DE L'IMAGINATION

Remerciements : ce travail n'aurait pas été possible sans la coopération de Claire Bowen de l'Université de Tours, et de Frank Thomson du National Trust, Property Manager, Stowe Landscape Gardens. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Dans un passage de *The Seasons*, James Thomson évoque les déambulations physiques et intellectuelles de son protecteur, Lord Lyttelton, dans son jardin paysager de Hagley Park :

*'And pensive listen to the various Voice
Of rural Peace : the Herds, the Flocks, the Birds,
The hollow whispering Breeze, the Plaint of Rills,
That, purling down amid the twisted Roots
Which creep around, their dewy Murmurs shake
On the sooth'd Ear. From these abstracted oft,
You wander through the philosophic World;
Where in bright Train continual Wonders rise,
Or to the curious or the pious Eye.
And oft, conducted by Historic Truth,
You tread the long Extent of backward Time :
Planning, with warm Benevolence of Mind,
And honest Zeal unwarped by Party-Rage,
Britannia's Weal; how from the venal Gulph
To raise her Virtue, and her Arts revive ⁽¹⁾.*

Cet extrait, au vocabulaire caractéristique de la littérature du 18^{ème} siècle sur les jardins paysagers, me paraît concentrer trois de leurs aspects essentiels que je souhaiterais développer dans la présente étude : 1) leur contribution à l'expression d'un mythe national et à la création d'un paysage idyllique propice à l'exercice de la vertu, 2) leur rôle par rapport à l'imagination, et 3) leur importance en tant que lieux de méditation sur le temps.

A partir de deux exemples, Stowe (Buckinghamshire) et Stourhead (Wiltshire), je me propose de montrer que le jardin paysager anglais du 18^{ème} siècle est essentiellement conçu comme la mise en scène de récits, collectifs ou littéraires, en même temps que de sentiments plus intimes, dans le but d'agir sur l'imagination du promeneur-spectateur.

Cette faculté occupe une place centrale dans l'élaboration du jardin paysager et dans son fonctionnement. L'imagination en effet est à la fois exploratrice du jardin et explorée par lui : les effets qu'espère produire l'architecte paysagiste par une scénographie appropriée sont calculés à partir des analyses philosophiques sur le fonctionnement de l'imagination.

En fait, l'existence physique du jardin paysager est très largement postérieure à son émergence dans l'imaginaire des écrivains. Dès le 17^{ème} siècle certains évoquent, sans doute inspirés par les tableaux de peintres comme Le Lorrain ou Poussin, des paysages aptes à répondre aux aspirations d'une sensibilité nouvelle. Toutefois, c'est surtout Addison qui, au début du 18^{ème} siècle, dans le *Spectator* et le *Tatler* glorifie les plaisirs de l'imagination et ébauche les contours et l'esprit du futur jardin paysager. Les origines picturales et littéraires du jardin paysager influenceront non seulement sa conception mais encore le discours qui rapidement proliférera autour de lui. Issu des rêveries d'écrivains, à son tour il deviendra source de poésie, de multiples descriptions, de gravures et de tableaux.

Il convient de souligner que le jardin paysager est le résultat d'une longue gestation, d'un passage progressif du parterre géométrique à l'illusion de nature édenique. Peu à peu, il se pose en emblème de la liberté et rejette, avec toute la violence d'un patriotisme exacerbé par les guerres, les principes du jardin à la française dont il s'était pourtant d'abord inspiré⁽²⁾. Les deux jardins qui servent d'illustration à mon étude constituent deux étapes de l'art et de la philosophie du jardin paysager. Stowe, le plus ancien, d'abord jardin géométrique, a servi de terrain d'expérimentation aux plus célèbres architectes et paysagistes : Charles Bridgeman et Sir John Vanbrugh, puis à partir de 1733, William Kent qui put mettre en pratique son idée de 'beautiful nature' et les techniques acquises lorsqu'il travaillait pour le théâtre, et enfin, à partir de 1741, Lancelot Brown ('Capability' Brown). Alors que Stowe est l'œuvre d'une succession d'architectes et de jardiniers professionnels, Stourhead est avant tout l'œuvre de son propriétaire, le banquier Henry Hoare, qui, à partir de 1744 et pendant près de quarante ans, consacra un temps et une énergie considérables à sa création. Bien que l'influence de Stowe soit indéniable, l'atmosphère des deux jardins est très différente.

I - Mise en scène du mythe national

Alors qu'à Stourhead domine une atmosphère arcadienne, Stowe apparaît avant tout comme un manifeste politique rédigé à l'attention

des amis de Lord Cobham, le propriétaire des lieux et membre de l'opposition Whig à Walpole (ces Whigs qui s'autoproclamaient 'Patriot Whigs'). De manière générale, en opposant à la symétrie du jardin à la française, à sa perspective unique et totale, à son point de vue totalitaire, la multiplicité de ses perspectives, sa variété et la sinuosité de ses lignes, le jardin paysager anglais se présente d'emblée idéologiquement comme métaphore de la liberté. A Stowe, cette métaphore relativement abstraite est relayée par un dispositif très élaboré de monuments, de statues et d'inscriptions visant à donner de l'histoire anglaise une version qui permettait aux amis de Lord Cobham de se considérer comme les seuls dignes héritiers des héros dont le jardin célébrait la gloire et la vertu. Certains des héros appartenaient à l'histoire récente, comme le capitaine Grenville, mort au cours d'une bataille navale contre la France, dont une colonne rostrale dressée dans les Champs Elysées commémore la vaillance. Toute la partie est du jardin est constituée en discours qui tisse un réseau de correspondances entre les héros récents, les ancêtres saxons et les grands hommes de l'antiquité : une dynastie de la vertu et de la liberté, en quelque sorte. Ainsi, le Temple de la Vertu antique abritant les statues d'Epaminondas, Lycurgue, Socrate et Homère, la colonne de Grenville et le Temple des Grands Hommes anglais (British Worthies) forment un triangle de part et d'autre de la rivière qui serpente au milieu des Champs Elysées : les grands hommes grecs contemplent de leur rive leurs homologues britanniques. Les inscriptions, en latin sur la rive ouest, en anglais sur la rive est, martèlent la cohérence du message : Lycurgue 'who having invented Laws with the greatest Wisdom, and most excellently fenced them against all Corruption, as a Father of his Country, instituted for his Countrymen the firmest Liberty, and the soundest Morality' fait pendant au Roi Alfred (871-899) 'The mildest, justest, most beneficent of Kings; who drove out the Danes, secured the seas, protected learning; establish'd Juries, crush'd Corruption, guarded Liberty ; and was the Founder of the English Constitution'. Alfred, et les saxons en général incarnaient aux yeux des Anglais du 18ème siècle les origines du système parlementaire, et de ces 'ancient rights and liberties' que la Glorieuse Révolution était censée avoir finalement reconquis. A Stowe, l'hommage qui leur est rendu s'exprime aussi dans l'édification d'un imposant temple 'gothique' - le terme n'avait pas alors de sens architectural très précis mais s'employait pour faire référence à l'héritage saxon - au sommet d'une colline dans la partie la plus 'sauvage', la plus libre, du jardin. Si les Whigs étaient particulièrement prompts à se considérer comme les seuls dignes descendants de la tradition saxonne, il faut noter que des Tories, comme Henry Hoare qui fit élever à Stourhead une tour 'gothique' dédiée au roi Alfred, vouaient le même culte à leurs lointains ancêtres. Au delà des cliques politiques, c'est donc bien le même récit historique mythique que racontent les jardins paysagers.

A la fierté d'appartenir à une lignée aussi vertueuse que valeureuse s'ajoute celle d'une supériorité nationale plus récente que semblent démontrer les victoires - en particulier sur la France, incarnation de l'absolutisme et de la tyrannie - et l'expansion coloniale. C'est au fronton d'un majestueux temple grec, à colonnes ioniques, le Temple de la Concorde et de la Victoire que s'affiche à Stowe cette fierté nationale en un bas relief intitulé *The Four Quarters of the World bringing their Various Products to Britannia* (bas-relief qui ornait à l'origine le pont palladien et qui fut plus tard adapté au fronton du temple grec).

Si Stowe se présente d'abord comme jardin emblématique d'un idéal politique, on y perçoit aussi l'esquisse de l'invention d'un paysage anglais idyllique inspiré de Virgile autant que de Claude Lorrain ou de Poussin, et caractérisé par l'intégration du jardin dans la campagne environnante, la présence des troupeaux à proximité des temples, le murmure des cours d'eau, les reflets changeants à la surface des lacs. Toutefois c'est à Stourhead surtout que la création de ce paysage atteint une sorte de perfection pittoresque déconcertante. Le terrain plus vallonné qu'à Stowe, le climat doux du Wiltshire se prêtaient tout naturellement à une interprétation arcadienne. Si, depuis la croix gothique ou le cimetière, le spectateur se tourne vers le lac, il découvre un décor néoclassique, dont le principal élément architectural est le Panthéon, le plus vaste des temples de Stourhead. Depuis le Panthéon, la vue qui s'offre à lui est celle d'un village minuscule, dominé par la silhouette trapue de l'église et la flèche élancée de la croix gothique, et blotti dans un vallon aux pentes douces et engazonnées. A la différence des temples et autres fabriques, les bâtiments dans cette partie du paysage sont tous authentiques. Contrairement à d'autres propriétaires dont les rêves bucoliques s'accommodaient mal des réalités souvent peu esthétiques de la vie rurale et qui n'hésitaient pas à raser les villages pour obtenir un paysage parfait, Hoare avait non seulement conservé le village de Stourton, mais l'avait totalement intégré au décor, à tel point que, s'il ne dispose pas d'informations à ce sujet, le visiteur est tenté de penser qu'il s'agit de bâtiments spécialement conçus pour Stourhead, au même titre que les autres fabriques. La disposition du village et du Panthéon de part et d'autre du lac n'a pas pour effet de les opposer mais, à l'inverse, de mettre en évidence la continuité qui les unit : un idéal d'harmonie entre la nature et les œuvres de l'homme. Compte tenu de la taille et du nombre des grandes propriétés en Angleterre, ainsi que de l'engouement pour les jardins paysagers, on peut considérer que le paysage a été en grande partie remodelé, non seulement en raison de changements dans les méthodes d'élevage et d'agriculture, mais aussi par l'intervention de jardiniers paysagistes comme Brown par exemple, et Repton plus tard. Il semblerait que l'industrialisation et la modernisation de l'agriculture se soient

accompagnées d'un désir de créer un univers protégé qui exprime la nostalgie du paradis perdu et d'une campagne anglaise imaginée, ce que Douglas Chambers définit comme 'a myth of acceptable agrarianism in which man worked not as the exploiter of but the co-operator with nature'⁽³⁾.

Cette entreprise de création d'un paysage rural idyllique présente une analogie avec la tradition du caprice en peinture, ainsi que le fait remarquer Jean Starobinski à propos du pittoresque :

« Il n'y a pas loin du paysage imaginaire à la scénographie. Le décor pittoresque n'est que la transposition théâtrale du caprice des paysagistes »⁽⁴⁾.

II - Théâtre des plaisirs de l'imagination.

L'analogie et l'inspiration picturales s'inscrivent d'une part dans la théorie classique de l'imitation dans les arts, d'autre part dans le cadre d'une réflexion plus récente sur l'imagination. Le poète-jardinier William Shenstone (1714-63) donne, par exemple, de 'landskip or picturesque gardening' la définition suivante :

« It consists in pleasing the imagination by scenes of grandeur, beauty, or variety »⁽⁵⁾.

Rappelons au passage que 'landskip' est un terme de peinture et désigne 'a picture of natural scenery' ou 'the scenery forming the background of a portrait etc'⁽⁶⁾. Shenstone poursuit un peu plus loin :

« [...] an able gardiner should avail himself of objects, [...]; if they serve to connect ideas, that convey reflexions of the pleasing kind.

OBJECTS should indeed be less calculated to strike the immediate eye, than the judgment or well-formed imagination; as in painting [...]

LANDSKIP should contain variety enough to form a picture upon canvas; and this is no bad test, as I think the landskip painter is the gardiner's best designer »⁽⁷⁾.

Si les propos de Shenstone ne se distinguent pas par l'originalité, ils ont, en revanche, le mérite de résumer clairement les principes théoriques essentiels du jardin paysager. Il est clair par exemple que la gratification visuelle immédiate n'était pas le but recherché, mais qu'il s'agissait, par le biais de la sensation visuelle, de faire jaillir une série de réminiscences, d'associations d'idées, ou, pour emprunter les termes d'Addison « [to

awaken] numberless Ideas that before slept in the Imagination »⁽⁸⁾. Locke, qui avait dans *An Essay concerning Human Understanding* analysé certains types d'associations d'idées, avait surtout insisté sur le danger que de telles habitudes mentales présentait d'un point de vue strictement intellectuel. Pour les hommes du 18^{ème} siècle, en revanche, la capacité de l'esprit humain à établir des correspondances constituait un gisement extraordinaire qu'il appartenait aux artistes d'exploiter.

Le jardin paysager est né à la fois du besoin de renouveler et d'intensifier les plaisirs de l'imagination et d'une évolution de l'attitude vis-à-vis de la nature. Les découvertes scientifiques ont en effet mieux permis de comprendre les phénomènes naturels et de mieux contrôler la nature. De magique et terrifiant qu'il était, le monde naturel est souvent perçu, au 18^{ème} siècle, comme un système harmonieux créé par un être suprême bienveillant. Dans un article intitulé « At the Edge of the Garden : Nature and Domestication in Eighteenth and Nineteenth Century Britain », Harriet Ritvo (Professor of History and of Writing at the Massachusetts Institute of Technology) observe que

« [...] science and engineering had made much of nature seem more manageable. Advances in natural history, [...] as well as in natural philosophy [...] and chemistry, had extended human intellectual mastery, making the natural world seem less mysterious and, at least in some sectors, more predictable. [...] Once it had become the subject of at least intermittent domination rather than a constantly menacing antagonist, nature could be viewed with affection and even, as the scales tipped more to the human side, with nostalgia »⁽⁹⁾.

La nature telle que l'interprète le jardin paysager est en harmonie avec l'homme et cette relation pacifiée - mais aussi, comme le remarque Harriet Ritvo, nostalgique d'un état plus sauvage - se reflète dans l'effort que le paysagiste fournit pour effacer la trace de son travail sur les éléments. A Stourhead, les formes géométriques initiales ont été abandonnées et, comme à Stourhead, les rives des lacs ont été refaçonnées afin d'apparaître plus naturelles. Les savants calculs de formes, de couleurs, de luminosité et de perspective ne sont perceptibles que pour l'œil exercé : îles, arbres, bosquets et buissons trahissent à peine l'intervention humaine. Dans l'interstice de cet 'à peine' qui évite l'illusion complète, l'imagination s'engouffre et ses plaisirs en sont intensifiés selon le principe énoncé par Addison :

« If the Products of Nature rise in Value, according as they

more or less resemble those of Art, we may be sure that artificial works receive a greater Advantage from their Resemblance of such as are natural; because here the similitude is not only pleasant, but the Pattern more perfect »⁽¹⁰⁾.

Tout l'art du jardinier paysagiste consiste donc à souligner l'atmosphère du lieu, à en parfaire les lignes, volumes et couleurs, à en rendre l'essence plus tangible. Pour cela, Pope conseille dans l'Épître à Burlington, texte canonique de la théorie du jardin paysager, de se laisser guider par l'esprit du lieu :

*« To build, to plant, whatever you intend,
[...]
In all, let Nature never be forgot.
Consult the Genius of the Place in all,
That tells the Waters or to rise, or fall
[...]
Joins willing Woods, and varies Shades from Shades,
Now breaks, or now directs, th'intending Lines ;
Paints as you plant, and as you work, Designs »⁽¹¹⁾.*

On le voit, l'art, pour les jardiniers paysagistes, ne s'oppose pas à la nature. Sans lui faire jamais violence, il s'ingénie au contraire à en intensifier les beautés et surtout les effets.

L'imagination du promeneur, mise en éveil par les jeux harmonieux de l'art et de la nature, est invitée à établir des correspondances entre le paysage, les œuvres des poètes et les tableaux des peintres. Le jardin, nous l'avons vu dans le cas de Stowe, est non seulement un lieu à parcourir, à découvrir, mais aussi un récit à lire. Il offre au spectateur une sorte de peinture d'histoire en quatre dimensions. Lorsqu'il s'inspire de tableaux, il s'agit en effet de ces œuvres, considérées comme supérieures à toutes autres, et représentant sur fond de paysage antique des récits héroïques, bibliques ou mythiques. Le paysage vaut d'abord par l'histoire humaine qui s'y déroule. C'est autant cet aspect des œuvres de Poussin ou de Claude Lorrain que les caractéristiques de leurs paysages qui a influencé les jardiniers paysagistes. Les fabriques constituent par conséquent bien plus que de simples éléments décoratifs : elles offrent au promeneur les symboles, et souvent le texte sous forme d'inscriptions, qui lui permettent de déchiffrer le récit qui lui est proposé :

« *Gardens were texts into which ancient texts could be translated* »⁽¹²⁾.

L'*Enéide* a ainsi fourni une source d'inspiration particulièrement féconde aux créateurs de jardins paysagers, ce qui n'est guère surprenant puisque l'œuvre comporte, outre une dimension patriotique et héroïque facilement transposable au contexte anglais, des scènes propres à exciter l'imagination, qu'il s'agisse des amours tragiques de Didon et Enée ou de la descente du héros dans les Enfers. A Stowe, une grotte est dédiée à Didon et les réminiscences virgiliennes imprègnent l'atmosphère des Champs Elysées. A Stourhead, un certain nombre de détails laissent supposer que Henry Hoare souhaitait évoquer le voyage d'Enée : les paroles que la Sybille de Cumès prononce à l'entrée des Enfers - 'Procul, O procul este profani'⁽¹³⁾ - sont gravées au dessus de la porte du Temple de Flore, tandis que la statue du dieu de la rivière Stour est une réplique du fleuve Tibre dans une eau forte de Salvator Rosa représentant le songe d'Enée. Bien évidemment, de telles allusions littéraires, de même que les allusions picturales, ne pouvaient susciter une réaction de l'imagination que si le promeneur partageait la compétence culturelle du concepteur du jardin, que s'il avait, lui aussi, été ému ou frappé par les mêmes récits.

La communauté ainsi créée excluait le vulgaire, et l'on peut, sans trop risquer de se tromper, affirmer que cet aspect des jardins paysagers est peu susceptible de rencontrer un écho dans l'imaginaire du visiteur contemporain, lequel, à quelques exceptions près, ne baigne plus dans la culture latine.

Toutefois, ces jardins à lire étaient aussi des jardins à ressentir, où le promeneur devait tour à tour être surpris, émerveillé, apaisé. Dans le 'cahier des charges' du jardinier paysagiste, l'obligation de créer l'étonnement par la variété occupe une place prépondérante. Batty Langley l'exprime clairement dans son ouvrage *New Principles of Gardening* (1728) lorsqu'il recommande d'agencer les différentes parties d'un jardin « in such a Manner, and Distance, as not to see, or know of the next approaching, when we have seen the first, so that we are continually entertain'd with new unexpected objects at every step we take; for the Entrances into those Parts being made intricate, we can never know when we have seen the whole »⁽¹⁴⁾.

Au delà du simple effet de surprise, qui, par définition, ne peut se produire qu'une fois, cette manière de concevoir les jardins permet aussi de créer des atmosphères différentes qui suscitent ou reflètent les sentiments du promeneur : ici des ermitages enfouis sous la verdure invi-

tent à la méditation solitaire, plus loin on pénètre dans des grottes et des passages mystérieux où l'on éprouve le plaisir délicieux de se faire peur sans rien risquer, puis l'on s'arrête au bord des lacs et ruisseaux, miroirs mouvants du paysage et de l'âme. Certes, l'eau constituait déjà un élément important du jardin à la française mais dans le jardin paysager anglais du 18^{ème} siècle, elle s'écoule ou s'étale en apparente liberté tandis que ses valeurs symboliques et sa puissance évocatrice sont pleinement utilisées. Ruisseau, elle peut séparer deux mondes; lac aux eaux calmes, elle incite à la rêverie; mais il lui arrive aussi, lorsqu'elle est sombre et stagnante, de provoquer l'angoisse :

« So various are the characters which water can assume, that there is scarcely an idea in which it may not concur, or an impression which it cannot enforce »⁽¹⁵⁾.

Les ruisseaux et cascades offrent également aux sens et à l'imagination le plaisir de leur musique, et la littérature sur les jardins paysagers abonde en 'murmuring' ou 'purling streams'. Outre le bruit des activités humaines qui s'y déroulent, le jardin est habité, de sons multiples, animé du bruissement de la vie. C'est donc un spectacle complet qu'il propose au promeneur, spectacle où rien n'est en fait laissé au hasard et où les artifices de la mise en scène, pour être masqués, n'en sont pas moins réels. Ainsi l'absence de frontière entre le jardin et la campagne environnante n'est qu'une illusion obtenue par l'astucieux procédé du *haha*, invention française d'ailleurs, un fossé à paroi verticale côté jardin et en pente douce côté campagne. L'accès au jardin est de la sorte interdit aux animaux sans que mur ou clôture n'entravent le plaisir de l'œil. Les fausses ruines et les fabriques en général participent de cet univers théâtral que constitue le jardin paysager. Certes, les fabriques avaient parfois une fonction autre qu'emblématique ou symbolique, mais en dépit du paganisme manifeste de Stourhead, les Temples d'Apollon ou de Flore n'étaient pas consacrés au culte des divinités dont ils portaient le nom. On constate donc que malgré leur goût pour le néo-classicisme en matière d'architecture, les créateurs de jardins paysagers n'ont pas dédaigné de recourir à certains procédés baroques pour stimuler les sensations et jouer avec les émotions du promeneur.

Cependant, si l'on veut bien saisir l'impact du jardin paysager sur l'imagination, c'est du côté de ses relations avec la dimension temporelle qu'il faut regarder.

III- Lieu de méditation sur le temps.

Par sa nature, autant que par la symbolique de son programme, le

jardin paysager du 18^{ème} siècle invite à la méditation sur le temps. Il est, nous l'avons vu, l'endroit par excellence de la commémoration et de la remémoration du passé historique autant que mythique. Il est un lieu d'échos, de réminiscences d'émotions esthétiques antérieures. Mais surtout, il exige du spectateur un déplacement inscrit dans la durée. Un simple mouvement du regard ne suffit pas et le spectateur devient nécessairement acteur du paysage en s'y promenant : alors que le lecteur d'une œuvre littéraire ou le spectateur d'un tableau demeurent à jamais extérieurs à l'univers créé, ici le promeneur fait partie du monde inventé par le jardinier paysagiste. Le déplacement dans l'espace du jardin s'effectue à un rythme irrégulier et selon les critères subjectifs de l'imagination et des impératifs dictés par le temps qu'il fait, l'état physique du promeneur ou du terrain : la promenade est donc ponctuée de pauses-réverie ou méditation, de moments de repos à l'ombre des bosquets; parfois la marche s'accélère, parfois elle est ralentie par une terre plus lourde, par un relief plus escarpé, par des obstacles minéraux ou végétaux, ou encore par les sollicitations qu'exercent sur l'imagination le paysage et ses emblèmes. Le promeneur s'arrête, contemple, repart, revient sur ses pas, se retourne, si bien que l'exploration du jardin se compte en heures, tandis qu'en termes d'expérience subjective, elle est perçue comme une succession d'instantanés d'intensité et de valeur inégales.

Le jardin est aussi le lieu privilégié où s'observent et se vivent les divisions et le passage du temps : il se transforme au fil des heures de la journée, des saisons et des années. Il porte en lui l'espoir d'éternel recommencement du temps cyclique, qui garantit que la nudité mélancolique de l'hiver sera forcément suivie de l'explosion printanière. Pourtant, le temps linéaire y laisse inéluctablement ses marques : les intempéries, les animaux, les circonstances historiques et économiques, les interventions et décisions humaines en menacent sans cesse l'existence. Le jardin est une œuvre d'art jamais achevée, toujours instable, changeante, vulnérable. Comme le décor de théâtre auquel il s'apparente si intimement, ses perspectives et arrière-plans peuvent être modifiés, ses fabriques démontées ou déplacées. George Clarke, président du National Trust Stowe Advisory Committee, indique qu'à Stowe, par exemple, près de la moitié des fabriques ont disparu ou ont été transportées à d'autres endroits du jardin en fonction de son évolution. « The trees grew, and the buildings did not, until the two were ludicrously out of proportion with each other », explique George Clarke, d'où la nécessité de rétablir un équilibre en supprimant ou en déplaçant les bâtiments. Cette instabilité complique évidemment la tâche du conservateur et de l'historien et, dans le même article, Clarke cite un éminent spécialiste d'histoire de l'architecture qui remarquait que « Stowe [...] would be much easier to understand, if only the buildings would keep still ! »⁽¹⁹⁾.

Même si les créateurs de jardins paysagers n'étaient pas à l'origine conscients de toutes les implications temporelles de leurs œuvres, ils en ont cependant compris le potentiel dans ce domaine puisque l'invitation à la méditation sur le temps faisait ostensiblement partie du programme des jardins. C'était là, en particulier, le rôle dévolu aux fausses ruines qui servaient de métaphore à la vanité des ouvrages humains voués à la destruction progressive et à l'étouffement par les forces sans cesse renouvelées de la végétation. « La poétique de la ruine », écrit Jean Starobinski dans *l'Invention de la Liberté*, « est toujours une rêverie devant l'envahissement de l'oubli [...] Rêver dans les ruines, c'est sentir que notre existence cesse de nous appartenir et rejoint déjà l'immense oubli »⁽¹⁷⁾.

Nous touchons là au paradoxe fondamental du jardin paysager : ce lieu en quête d'éternité, d'intemporalité, qui veut unir les siècles et les histoires humaines en un paradis retrouvé, avoue son échec en s'identifiant davantage aux Champs Élysées du royaume des morts qu'à un Eden d'avant la chute.

« [...] dans ce territoire qui voudrait tout rassembler, nous constatons que tout est moins présent que représenté; davantage, que tout est moins représenté que remémoré. [...] Le jardin, au lieu d'être le foyer fervent de la présence retrouvé, est le rendez-vous des nostalgies inapaisées »⁽¹⁸⁾.

Le charme du jardin paysager pour le visiteur de notre époque réside peut-être principalement dans la contradiction entre d'une part une forme artistique éminemment vivante, fragile, périssable, terrain de jeu, de pouvoir, d'invention des humains et de manipulation des sens et des sentiments, et d'autre part l'ambition de ses inventeurs de l'ériger en idéal éternel. Les fabriques, au lieu de faire sourire comme de simples objets devenus kitsch, émeuvent par le désir qu'elles révèlent de dominer le temps en instaurant un dialogue entre les époques, entre le réel et l'imaginaire. Alors, tout en restant conscient des limites de l'entreprise, l'on se surprend à souhaiter y croire tant reste fort le rêve d'habiter un paradis, mais un paradis créé par l'être humain et non plus soumis au bon vouloir des dieux.

Catherine HOFFMANN
Université du Havre

Ouvrages utilisés

- CHAMBERS, Douglas D.C. *The Planters of the English Landscape Garden : Botany, Trees, and the Georgics*. New Haven : Yale University Press, 1993.
- CLARKE, George (ed.). *Descriptions of Lord Cobham's Gardens at Stowe 1700-1750*. Buckinghamshire Record Society n° 26, 1990.
- ENGE, Torsten Olaf et SCHRÖER, Carl Friedrich. *L'Architecture des jardins en Europe. 1450-1800 : du jardin de villa de la Renaissance italienne au jardin paysager à l'anglaise*. Cologne : Benedikt Taschen, 1994.
- *An English Arcadia : Landscape and Architecture in Britain and America*. Actes du colloque du 26-27 octobre 1991. San Marino : The Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1992 et The Huntington Library Quarterly, vol.55 : 3 (Summer 1992).
- HUNT, John Dixon. *The Figure in the Landscape : Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1976.
- HUNT, John Dixon et WILLIS, Peters (ed.). *The Genius of the Place : the English Landscape Garden 1620-1820*. (1975). Cambridge, Mass. : The Massachusetts Institute of Technology Press, 1988.
- LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. (1689). Ed. WOOLHOUSE, Roger. Harmondsworth : Penguin Books 1997.
- The National Trust. *Stowe Landscape Gardens*. Londres : The National Trust, 1997.
- STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la liberté*. Genève : Skira, 1964.
- THOMPSON, James. *The Seasons and The Castle of Indolence*. Sambrook, James, editor. Oxford University Press, 1972.
- VAN ZUYLEN, Gabrielle. *Tous les jardins du monde*. Paris : Gallimard, 1994.
- VIRGILE. *Enéide*. Traduction de PERRET, Jacques. (1977). Paris : Gallimard, 1991 (Folio).
- WOODBRIDGE, Kenneth. *The Stourhead Landscape*. Londres : The National Trust. 1982 . 1996.

NOTES

- (1) James Thomson, *The Seasons*, Spring, OUP, 1972 p. 27-28.
- (2) Stanislas-Auguste Poniatowski, futur roi de Pologne, après une visite guidée de Stowe en 1754, constatait : « ce nouveau goût, qui consiste principalement à produire des paysages artificiels dans des lieux qu'on veut décorer, était devenu une espèce de secte nouvelle et en avait presque toute la ferveur et toute l'antipathie intolérante contre la doctrine ancienne ». *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski*. St Pétersbourg, 1914, vol. I, p. 120, in *Descriptions of Lord Cobham's Gardens at Stowe*, p. 188.
- (3) Douglas D.C. Chambers, *The Planters of the English Landscape Garden*, p. 2.
- (4) Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, p. 173.
- (5) William Shenstone, *Unconnected Thoughts on Gardening*, 1764, Hunt et Willis p. 289.
- (6) *The New Shorter Oxford English Dictionary*, 1993.
- (7) Op. cit., Hunt et Willis, pp. 290-291.
- (8) *The Spectator* n° 417, 28 June 1712, Hunt et Willis, p. 143.
- (9) Harriet Ritvo, « At the Edge of the Garden : Nature and Domestication in Eighteenth and Nineteenth Century Britain » in *An English Arcadia : Landscape and Architecture in Britain and America*. The Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1992, p. 369.
- (10) Joseph Addison, *The Spectator* n° 414, 25 June 1712, Hunt et Willis, pp. 141-142.
- (11) Alexander Pope, *An Epistle to Lord Burlington*, 1731, Hunt et Willis, p. 212.
- (12) Douglas Chambers, op. cit., p. 59.
- (13) 'Loin, loin d'ici, profanes', *Eneide*, livre VI, p. 194.
- (14) Batty Langley, cité par Douglas Chambers, op. cit., p. 132.
- (15) Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, 1770, Hunt et Willis, p. 303.
- (16) George Clarke, « The Moving Temples of Stowe : Aesthetics of Change in an English Landscape over Four Generations », in *An English Arcadia*, 1992 (op. cit.), pp. 504 et 508.
- (17) Jean Starobinski, op. cit., 1964, p. 180.
- (18) Id., pp. 195-196.

imaginaires

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

N ° 1 (1996) *La fidélité en question* (216 p., 90 F)

Auteurs : Marie-Victoire Nantet, Jeffrey Kahan, Alain Lafolie, Michael E. Mosley, Simone Dorangeon, C. Jon Delogu, Sabine Foisner, Michael Sheringham, Sophie Mantrant, Philippe Chardin, Colette Gerbaud, Françoise Clary, Robert Sayre, Paule Lévy, Yolande Ohana, Catherine Chauche, Roman Reisinger.

Études sur : William Shakespeare, Thomas Nashe, John Webster, les Jacobéens, Oscar Wilde, the Pre-Raphaelites, Virginia Woolf, Henry James, Kate Chopin, les intellectuels noirs américains des années 20, William Faulkner, Saul Bellow, Bernard Malamud, Thomas Pynchon et Gunter Grass.

N° 2 (1997) *Prostituées et pécheresses dans l'imaginaire anglo-saxon* (224 p., 90 F)

Auteurs : Gillian Austen, Katharine Wilson, Pascale Nehme, Simone Dorangeon, Nicole Terrien, Sabine Coelsch-Foisner, Carole Cambray, C. Jon Delogu, Jacqueline Jondot, Marie-Pascale Buschini, Mark Niemeyer, Colette Gerbaud, Daniel Thomières, Françoise Clary, Philippe Chardin.

Études sur : Georges Gascoigne, John Lyly, la période Tudor, les Jacobéens, Daniel Defoe, George Bernard Shaw, Oscar Wilde, Saki, Virginia Woolf, Angela Carter, Herman Melville, Eugene O'Neill, Toni Morrison, le roman afro-américain, James Joyce, Marcel Proust et Robert Musil.

N° 3 (1998) *La représentation des arts visuels* (272 p., 90 F)

Auteurs : Simone Dorangeon, Gillian Austen, Katharine Wilson, Nicole Terrien, Carole Cambray, Jacqueline Jondot, Marie-Victoire Nantet,

Catherine Hoffmann, Liliane Louvel, Daniel Thomières, Philippe Cuisset, Christine Chollier, Catherine Chauche, Roman Reisinger, Sabine Coelsch-Foisner, Anne Larue.

Études sur : Philip Sidney, the English Renaissance Literature, Anne Brontë, Oscar Wilde, Virginia Woolf, Anthony Powell, John Banville, Herman Melville, Henry James, Cormac McCarthy, Paul Auster, Arthur Rimbaud, Leonardo da Vinci, Dürer et la poésie du XIX^e siècle.

N° 4 (1999) *La métamorphose dans les littératures de langue anglaise* (236 p., 90 F)

Auteurs : Gillian Austen, Marie Couton, Katharine Wilson, Gérard Dufour, C. Jon Delogu, Sabine Coelsch-Foisner, Françoise Dupeyron-Lafay, Catherine Delmas, Sophie Mantrant, Camille Fort, Véronique Alexandre, Marc Amfreville, Christine Chollier, Marie-Pascale Buschini, Daniel Thomières, Mireille Hardy, Sylvain Floc'h.

Études sur : George Gascoigne, Philip Sidney, Robert Greene, John Milton, John Ruskin, John Keats, J.S. Le Fanu, Joseph Conrad, Rudyard Kipling, E.M. Forster, William Golding, Michael Longley, Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe, Francis Scott Fitzgerald, Margaret Atwood, Alice Walker, Paul Auster.

**Centre de Recherche sur l'Imaginaire,
l'Identité et l'Interprétation
dans les littératures de langue anglaise**

UFR des Lettres et Sciences Humaines
de Reims

57, rue Pierre Taittinger
51096 REIMS Cedex

Tél. : 03 26 91 36 64 - Fax : 03 26 91 36 46

E-mails :

daniel.thomieres@univ-reims.fr
christine.chollier@univ-reims.fr