

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

imaginaires

LA FIDÉLITÉ

EN QUESTION

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

— 1996 —

imaginaires

Directrice de la publication :

Simone DORANGEON

Directeur adjoint :

Daniel THOMIERES

Comité de rédaction :

Françoise CANON-ROGER

Catherine CHAUCHE

Christine CHOLLIER

Françoise CLARY

Simone DORANGEON

Françoise DUFOUR

Gérard DUFOUR

Sophie MANTRANT

Mark NIEMEYER

Daniel THOMIERES

Comité de lecture :

Sabine COELSCH-FOISNER (Salzbourg)

C. John DELOGU (Toulouse)

Paule LEVY (Versailles/Saint-Quentin)

Pascale NEHME (Tours)

Roman REISINGER (Salzbourg)

Nicole TERRIEN (Marne-la-Vallée)

Comité consultatif :

Roger CLARK (Canterbury)

Claude FIEROBE (Reims)

Holger KLEIN (Salzbourg)

Jean PAUCHARD (Reims)

Jean RAIMOND (Reims)

Michael SHERINGHAM (Royal Holloway - Londres)

Hubert TEYSSANDIER (Paris III)

*La revue **Imaginaires** rassemble les communications présentées lors des colloques annuels du Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'U.F.R. 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

Marie-Victoire NANTET

Fidélité et mimesis dans le <i>Conte d'Hiver</i> de Shakespeare	9
---	---

Jeffrey KAHAN

Cuckoldry in <i>A Midsummer Night's Dream</i>	15
---	----

Alain LAFOLIE

Fidélité et infidélité ou ordre et chaos dans le théâtre de Shakespeare	25
---	----

Michael E. MOSLEY

Seasons of fidelity and infidelity in <i>Summer's Last Will and Testament</i> by Thomas Nashe	37
---	----

Léone TEYSSANDIER

La main et l'anneau dans <i>The Duchess of Malfi</i>	49
--	----

C. Jon DELOGU

"Making" et "Marring" dans <i>Le Portrait de Dorian Gray</i>	69
--	----

Sabine FOISNER

Fidelity (and infidelity) in the work of the Pre-Raphaelites	91
--	----

Michael SHERINGHAM

Autobiographical (in)fidelity : Virginia Woolf's 'A Sketch of the Past'	109
---	-----

Sophie MANTRANT

La représentation littéraire de l'enfant dans <i>The Turn of the Screw</i> : tradition et modernité	119
---	-----

Philippe CHARDIN

Infidélité et "indirectness" dans <i>The Golden Bowl</i> d'Henry James	127
--	-----

Colette GERBAUD

Fidélité et émancipation féminine dans <i>The Awakening</i> de Kate Chopin	135
--	-----

Françoise CLARY

Christianisme racial et fidélité de la race chez les intellectuels noirs de l'Amérique des années 20	149
--	-----

Robert SAYRE

La fidélité à l'idée du vieux Sud dans quelques nouvelles de Faulkner	157
---	-----

Paule LEVY

L'écriture "en suspens" : héritage et filiation dans le roman <i>Henderson the Rain King</i> de Saul Bellow	167
---	-----

Yolande OHANA

La fidélité dans <i>Dubin's Lives</i> : une mémoire, un désir, une relation, un questionnement perpétuel	181
--	-----

Catherine CHAUCHE

De la fidélité au modèle : Thomas Pynchon et Gunter Grass au royaume du four. Deux approches contemporaines du conte germanique <i>Hänsel et Gretel</i>	197
---	-----

Roman REISINGER

Fidélité et fiction	209
-------------------------------	-----

FIDÉLITÉ ET MIMESIS

DANS LE CONTE D'HIVER DE SHAKESPEARE

Le *Conte d'hiver* est semblable, en son début, à une toile tissée à travers le temps dans le réseau serré des fidélités morales, sentimentales, et sociales. Au cœur de ce réseau rayonne d'un amour sans nuances - qu'atteste un second enfant à naître - le couple déjà ancien du Roi de Sicile Leontes et de son épouse Hermione. Roi et Reine, chacun de son côté, se trouve à son tour lié depuis longtemps à un autre, de son sexe, avec qui il entretient des rapports d'amitié et de confiance. Le Roi de Bohême Polixenes est en effet l'ami d'enfance de Leontes tandis que Paulina est la confidente et dame de compagnie d'Hermione. Autour d'eux une société en harmonie accomplit fidèlement son devoir de serviteur ou de vassal. Allégeance, service, dévouement, reconnaissance, amitié, et amour, tel est le réseau des fidélités qui enserré les êtres de cet univers aristocratique où chacun adhère de cœur à la juste place qui lui est réservée.

Or ce réseau va se trouver soudain mis à l'épreuve, au risque de se rompre, par le fantasme jaloux d'un Roi qui déclare sa femme infidèle. Rappelons la situation qui nourrit le fantasme. Le Roi de Bohême, depuis neuf mois l'hôte de son ami le Roi de Sicile, souhaite rentrer dans son royaume. Ce dernier invite son épouse à jouer de son autorité féminine pour le retenir encore un peu. Elle en joue, avec décence et grâce, sous le regard de son époux qui soupçonne là de la coquetterie. Le soupçon explose en une fureur destructrice qui entraîne, coup sur coup, l'arrestation et la mort de la Reine, la mort du fils unique, le départ de l'ami, le bannissement de la fille qui vient de naître et, secondairement, la mort du serviteur qui l'accompagne. Terrible somme de désastres donc qui rend compte du fait qu'un fantasme sans fondement peut, dès lors qu'il est conçu par un homme de pouvoir, bouleverser toute une société. Et s'il est vrai que ce fantasme tire prétexte de deux mains qui se touchent pour se libérer de sa charge agressive, on voit ici que le trouble sexuel est le détonateur des désordres que les liens de la fidélité propageront comme une onde de choc.

..... Good Camillo,
Your changed complexions are to me a mirror
Which shows me mine changed too ; for I must be
A party in this alteration, finding
Myself thus alter'd with't (1).

Cette réflexion angoissée de Polixenes témoigne de la circulation du mal par les fils conducteurs d'une multiple dépendance qui fait que chacun souffre de l'autre.

Le fantasme du Roi, s'il met à l'épreuve le réseau des fidélités, ne fait pas cependant qu'il s'effondre complètement. Disons que le système plie mais ne rompt pas. Nous ne sommes pas dans la tragédie mais dans la tragi-comédie où ce qui se défait finalement se rattrape.

Dans les 23 jours de la tragédie des reclassements s'opèrent selon l'ordre du cœur ou de la raison. L'ordre du cœur est incarné par Hermione. Son amour ne fléchit pas, ni sa constance à défendre son honneur. Elle tombe morte, fidèle à elle-même et aux siens. A ses côtés Paulina qui ne fléchit pas non plus et choisit sa Reine contre son Roi. Dans leur orbite les seigneurs qui à leur tour défendent la Reine tout en se soumettant au pouvoir du Roi. Ils passent de fait du côté de la raison d'État. Pas tous cependant puisque Camillo choisit d'avertir Polixenes des méchantes intentions du Roi et fuit avec lui en Bohême. On voit ici se glisser dans la trame déterministe des fidélités hiérarchiques le jeu personnel de chacun. Ce jeu isole les fortes personnalités qui agissent selon leur cœur, contre le droit, tandis que les plus faibles soutiennent le droit à contre-cœur. Mais aucun cependant n'est en pensée traître à la Reine sinon le Roi lui-même. C'est que son fantasme l'aliène en imposant sa loi. Deux types de fidélité dès lors se distinguent, l'une extérieure et politique et l'autre intérieure et véridique.

Alors que le temps court de la tragédie fait triompher la première à travers l'appareil de l'État spectaculairement commandé par le Roi, le temps long de la comédie fait triompher la seconde à travers le processus de la filiation secrètement maîtrisé par la Reine. Que reste-t-il en effet quand tout est joué entre les souverains sinon une descendance pour réparer ?

Hermione is chaste ; Polixenes blameless ; Camillo a true subject ; Leontes a jealous tyrant ; his innocent babe truly begotten ; and the king shall live without an heir, if that which is lost be not found (2).

Dans le mouvement de cette quête de l'héritier annoncée à tous par l'oracle, la question de la fidélité se pose désormais moins en termes moraux, sociaux ou sentimentaux, que de filiation, une filiation à la fois assurée et menacée par la survivance, là-bas très loin à l'étranger, d'une petite fille appelée Perdita. La réparation de la tragédie passe en effet par le retour sur ses pas de celle à qui la loi de la lignée fait un devoir de continuer les siens.

Réenvisagée dans la perspective de la lignée, la fidélité apparaît comme doublement dépendante et de la ressemblance physique et morale entre enfants et parents, et de la durée qui donne à cette ressemblance une valeur d'éternité. De la ressemblance, il fut déjà question dans le temps de la tragédie à deux reprises à propos de Mamilus, le fils du couple royal en qui le Roi se reconnaît, et à propos de Perdita dont Paulina dit :

... Behold, my lords,
Although the print be little, the whole matter
And copy of the father, eye, nose, lip ; (3)

Cette ressemblance, conclut Paulina, est l'œuvre d'une Nature qui intervient dans la chimie des êtres de sorte qu'ils gardent la trace de ceux qui les ont conçus. La ressemblance de nature est donc le moyen

par lequel une lignée se reconnaît et se poursuit, semblable à elle-même à travers le temps. Car il faut du temps à la lignée pour se manifester dans toute la complétude de ses ressemblances. Ce temps a manqué à Mamilius qui meurt avant d'avoir pu signaler d'autre similitude que physique, mais non à Perdita en qui s'accomplit, pendant les 16 ans que le *Conte d'hiver* escamote, une disposition morale aussi noble que celle de sa mère. Le temps de la comédie profite alors de cet accomplissement pour réparer le désastre antérieur en appareillant deux natures également nobles, Perdita et Florizel, qu'une même origine royale destine l'un à l'autre. "Bon sang ne saurait mentir", tel est le sens de cette reconnaissance réciproque qui renvoie à la transmission fidèle des traits parentaux d'une génération à l'autre dans le champ clos d'un même milieu aristocratique.

La reconnaissance entraîne de proche en proche d'autres reconnaissances qui culmineront dans des retrouvailles finales, non sans que se jouent dans l'intervalle, sur un mode bénin, les drames stéréotypés de la fidélité. Ainsi Florizel s'oppose-t-il au Roi son père, tout comme Perdita est prête à renoncer à Florizel, et Camillo trahit encore une fois dans l'intérêt de tous. Il n'empêche que l'amour des enfants triomphe par cette catharsis, et en triomphant rétablit le réseau complet des fidélités.

La filiation qui inscrit la fidélité dans la ressemblance à travers la durée s'exprime dans le *Conte d'hiver* par d'autres voies et moyens que ceux de la descendance. Et il faut songer ici au retour d'Hermione, qui réanime par degrés son être à travers le cycle gradué des saisons. Dans l'hiver de la tragédie le fantôme d'une Reine morte hante le sommeil du serviteur Antigonus afin qu'il donne au nourrisson qu'il transporte le nom de Perdita.

... To me comes a creature,
Sometimes her head on one side, some another ;
I never saw a vessel of like sorrow,
So fill'd and so becoming : in pure white robes,
Like very sanctity, ... (4).

En nommant sa fille Perdita, c'est elle-même qu'Hermione nomme par délégation jusqu'au moment de naître, en plein printemps, sous les traits de celle qu'on dit perdue et qui fut retrouvée toute fleurie, telle la déesse Flore. Ainsi va la Reine dans le processus fantasmatique de la filiation, toujours la même et cependant autre, comme la nature dans le cours des saisons. Cette modalité nouvelle de la fidélité par report de l'être dans le glissement de ses apparitions s'achève, à la dernière scène de la pièce, par la réincarnation de la morte sous les traits d'une statue que l'amour et la musique vont rappeler à la vie.

Cette extraordinaire épiphanie reformule une dernière fois la question de la fidélité dans le double langage du sentiment et de la filiation, en la reposant dans le langage de l'art. Rappelons d'abord qu'elle est rendue possible par le fait qu'Hermione n'est pas tombée morte du coup porté contre elle il y a 16 ans, mais évanouie. De cet évanouissement

insoupçonné qui épouse le long hiver de la disparition de Perdita, la Reine choisit de sortir par une mise en scène : sa personne statufiée doit réapparaître aux yeux de tous, le temps d'une courte éternité. Ce faisant elle fait revivre à travers sa pose une très ancienne histoire de statue qui s'anime dans le souffle créateur. Chacun songe, bien sûr, à la jeune femme sculptée par le Roi Pygmalion dans l'ivoire, que la déesse Vénus délivre de sa rigidité à la prière de son amoureux artisan. Qui ne connaît en effet cette histoire d'amour, de piété, et d'art immortalisée par Ovide au livre X de ses *Métamorphoses* ? (5).

En achevant sa pièce par un prodige de la métamorphose repris, *mutatis mutandis*, à la tradition mythique, Shakespeare modifie à son tour la fin du scénario qu'il avait fidèlement tiré du roman de Robert Greene, *Pandosto or the triumph of time* (6). Ainsi le dernier avatar de la Reine Hermione en statue traduit-il de façon exemplaire la circulation des histoires qui se perpétuent en se transformant dans le mouvement de navette de l'écriture, comme Ovide l'a si bien montré dans ses *Métamorphoses*.

Les histoires qui transitent à travers la statue animée d'Hermione nous confirment que les fidélités du *Conte d'hiver* relèvent bien du sentiment et de la filiation, certes, mais aussi de la création.

Sur le plan du sentiment, la pose figée d'Hermione exprime et sa capacité à attendre dans l'immobilité de son premier engagement, et la pétrification de son être tenu à l'écart de l'amour. Sa réanimation finale la rendra intacte à son époux et à nouveau chaleureuse et charnelle.

Sur le plan de la filiation sa statue renvoie au sommeil de l'hiver, si semblable à la mort, un sommeil d'où la tire la force du printemps mise en branle par le désir d'aimer de sa fille Perdita. A l'intérieur du cycle naturel des saisons végétales et humaines, Hermione achève le tour de ses métamorphoses en redevenant elle-même par la projection de son image fixée dans le marbre.

Il reste enfin le plan de l'art, que la feinte de Paulina surexpose, comme pour nous indiquer où est le véritable enjeu de la scène finale. Rappelons cette feinte. Paulina, après avoir engagé le Roi veuf à n'épouser qu'une femme qui serait le portrait d'Hermione, l'invite à venir admirer avec sa fille une admirable statue de son épouse. Fruit d'un très long labeur, cette œuvre du grand sculpteur italien Julio Romano serait surtout remarquable par son art de saisir la vie du modèle dans le marbre. Et voilà que s'ouvre ici, avec l'art de la Mimesis, l'ultime perspective de la fidélité offerte par le *Conte d'hiver*. Que cette Mimesis héritée de la tradition antique et remise à jour par la Renaissance italienne, intéresse au premier chef Shakespeare nous est signifié par le choix, anachronique dans un contexte neo-antique, de l'artiste renaissant Julio Romano. Vasari, dans ses fameuses *Vies d'artiste*, dit en effet de lui que les dieux lui avaient ôté la vie de crainte que son talent à l'imiter ne les détrône de leur pouvoir. Génie de la Mimésis donc, que le sculpteur Julio Romano, à l'image de son ancêtre Pygmalion qui revit à

travers lui. Mais l'œuvre de marbre ou d'ivoire censée sortir de leurs mains conjointes n'existe point dans le *Conte d'hiver*, sinon par la posture théâtrale d'une Reine qui mime à la perfection sa froide fixité.

Deux arts de la Mimesis sont ici secrètement confrontés à travers le subtil glissement du modèle ovidien réalisé par Shakespeare. Car la scène de la statue jouée par Hermione s'inscrit bien dans les trois temps du vieux mythe de Pygmalion.

Dans le premier temps du mythe, une statue de jeune fille est sculptée par un Roi que la vie scandaleuse des femmes de son royaume a détourné de l'amour naturel. La statue inanimée s'oppose donc à la vie animée tout en l'imitant. Dans le *Conte d'hiver* au contraire, la statue est la vie même, arrêtée un instant au cœur d'un sanctuaire par la magie du théâtre. A une œuvre façonnée dans un geste démiurgique succède un sujet vivant qui se façonne en l'illusion d'une œuvre.

Dans le second temps du mythe, le Roi Pygmalion s'éprend de sa statue au point de supplier Vénus de lui accorder une épouse toute semblable. Dans le *Conte d'Hiver*, le Roi Leontes pleure, à la vue de la statue ridée à l'image de l'épouse si elle avait survécue, son irréparable perte. Au désir pressant de posséder sensuellement son œuvre chez l'un, succède, chez l'autre, la décantation de ce désir en une tendresse aussi pure que désespérée pour cette Reine vieillie dans le marbre.

Dans le troisième temps du mythe enfin, la déesse Vénus acquiesce au désir du Roi Pygmalion en communiquant à l'ivoire le souffle de la vie, alors que dans le *Conte d'Hiver* la statue acquiesce au pur chagrin de Leontes en se remettant, de son propre mouvement, dans le flux de la vie.

Trois glissements s'opèrent à travers l'ultime apparition d'Hermione sous les traits d'une statue de la Renaissance elle-même grosse d'une statue de la nuit des temps, qui convertissent l'objet d'art en sujet de l'art, le désir en tendresse, et la puissance des dieux en pouvoir du temps.

A travers ce triple glissement Shakespeare semble vouloir nous dire que la vraie fidélité est moins du côté de l'œuvre d'art conçue dans le marbre pour l'éternité, que du côté de la vie qui se formule en œuvre dans le temps. Cette vie, seul l'art du théâtre est apte à la faire circuler de sorte que succède à une fidélité figée une fidélité en mouvement qui accepte les transformations physiques et psychiques du Moi dans le temps (7).

Marie-Victoire NANTET
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Shakespeare, *A winter's tale*, acte I, scène 2, vers 380-384, ed. bilingue Aubier, p. 72.
- (2) Ibid. Acte III, scène 2, p. 126.
- (3) Ibid., Acte II, scène 3, vers 97-99, p. 106.
- (4) Ibid. Acte III, scène 3, vers 19-23, p. 136.
- (5) Ovide, *Les Metamorphoses*, Livre X. vers 243-297, ed. Folio-Gallimard, commentaire J-P. Néraudau et trad. G. Lafaye, p. 329-330.
- (6) Robert Greene, *Pandosto or the Triumph of Time*, 1588.
- (7) L. Barkan, *The Gods made Flesh*, chap. 6, "Shakespeare and the Metamorphoses of Art and Life", Yale University Press, New-Haven and London 1986, p. 243-287.

CUCKOLDRY IN

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

In the following pages my aim is to find out the meaning and function of Oberon's self-cuckoldry in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*. This will involve an exploration into certain myths and literary conventions which by claim of origin or association have become integral to the cuckoldry motif as Shakespeare received it. These associations are vital to the frequent puns, jokes, quibbles and songs about cuckoldry and the fear of cuckoldry which have, until fairly recently, been dismissed as otiose (1).

The word "cuckold" is said to derive from the cuckoo, the bird that lays its eggs in other birds' nests. The original association of the cuckoo with the cuckold has been attributed to the Romans. They, however, gave the name of the bird to the lover - the cuckolder - not to the husband (2). According to the *Oxford English Dictionary*, the first use of the term "cuckold" in English is circa 1250, in *The Owl and the Nightingale*. It is a derisive name for the husband of an unfaithful wife. Exactly how the cuckoo's name was transferred from lover to husband is unclear (3). The transference would seem to indicate that a displacement of emphasis, an exchange of opprobrium between lover and husband, had occurred at some pre-Renaissance point during the long process of telling and retelling the cuckold's tale.

However, the term still retains the Romanesque association with the cuckoo. In Shakespeare, the association of this bird with the cuckold is evident in the final song of *Love's Labour's Lost* :

The cuckoo then on every tree,
Mocks married men for thus sings he :
Cuckoo!
Cuckoo, cuckoo - O word of fear,
Unpleasing to a married ear.
(5.2.883-887) (4).

The song suggests that marriage is tantamount to cuckoldry. Indeed, other characters in Shakespeare, such as Othello, quickly come to regard their wives' infidelity as a "destinie unshunnable like death" (*Othello*, 3.3.279).

Dictionaries of slang list the horn as being colloquially a phallic symbol (5). Horned animals such as bulls, stags and goats are traditionally virile and are associated with cuckoldry. As Kahn points out, horns would seem to be inappropriate for the cuckold who cannot satisfy his own wife - why doesn't the cuckolder wear them instead ? Of the many theories about the cuckold's horns hers is the most persuasive : the horns serve as a symbolic communication or symbolic denial of the cuckold's impotence. In Kahn's words they are, from the cuckold's point of view, "a defence formed through denial,

compensation, and upward displacement" (6). Conversely, as society understands it, a symbol of male virility is transplanted to the top of cuckolded husband's head, serving to publicize his embarrassment. Thus Othello notes that he suffers from horns or a "forked plague" (*Othello*, 3.3.280) and Ford buffets his forehead in an attempt to let his horns "Peer out" (*The Merry Wives of Windsor*, 4.2.20).

Whether deserved or not, a wife's infidelity suggests impotence on the part of the husband. Cuckoldry determines that he is less powerful than his wife and that the social scorn a husband incurs as a result of his wife's actions is at least as painful as the loss of her affection (7).

Cuckoldry implies that the woman is clever enough to cheat her husband, or that the husband is too stupid to realize he is being cheated. Thus the term is physically and mentally symbolic of the male's "shortcomings". Again, as with the horns, the other associated symbols of cuckoldry stress the male's failings to the point of humiliating exaggeration. Thus the dumb, impotent husband is often compared to the ass, known for its large phallus (8). In this comparison, the male is reminded of his own failed virility and of his stupidity in being unable to stop others from sexually satisfying his wife. Cuckolds can, furthermore, be led by their wives and other men as easily as asses (9).

Cuckoldry, then, is a sign of female power, a threat to male dominance and patriarchy. However, in *A Midsummer Night's Dream* Shakespeare allows his male characters to appropriate this traditionally female power. Patriarchal will is imposed on women in the play by Hermia's father, Egeus, and by the male authorities of Theseus and Oberon. Hermia is claimed as the property of her father to be dispensed with as he wishes: "As she is mine, I may dispose of her" (1.1.42). The absolute nature of physical, patriarchal control is supported by Theseus, who believes that Egeus has every right to "figure or disfigure" Hermia (1.1.51).

Theseus is not above physical violence in his relations with the opposite sex. He is the conqueror of the Amazons, a man who asserts his dominance in love over the Diana-like Hippolyta: "I wooed thee with my sword, / And won thee doing thee injuries" (1.1.16-17) (10). He employs the same sexually charged language in warning Hermia to obey her father: "if you yield not to your father's choice, / You can endure the livery of a nun. ..." (1.1.69-70), "For disobedience to your father's will" (1.1.87).. "Yield" and "will" both carry sexual connotations: a woman yields to her husband and "will" is a common word for the male sexual organ (11).

Usually, the patriarchal hierarchy of the mortal world in *A Midsummer Night's Dream* is mirrored in the fairy kingdom. But of late the order has been disturbed. The Queen, Titania, now disobeys her husband, King Oberon. She keeps a changeling boy he covets and, even more daringly, she has "forsworn his bed and company" (2.1.62). By denying Oberon his conjugal right, she has used her sexual allurements as a weapon against him. The result of their disharmony has spawned

a "progeny of evils" onto the natural order (2.1.115). There is no doubt in Oberon's mind that Titania is at fault. He reminds her of her duty to him, "Am I not thy Lord" (2.1.63) ? In revenge, he turns his wife's one weapon against herself. Titania's control of her body and sexuality was her way of achieving dominance in the relationship. By managing her sexual activity to "the very soul of love" (2.1.182), Oberon will reassert his sovereignty over his queen and his kingdom.

Oberon is a disturbing figure, unrestrained in his patriarchal authority by the "normal" cuckoldry fears that accompany marriage. Although Titania does say that her husband suffers from "forgeries of jealousy" (2.1.81), it is clear that he has no qualms about purposely shifting the affections of his wife to another male. Nor, as the King of Fairyland, is his self-cuckolding subject to the customary derision or male group rivalry which influences the behaviour of Ford and Posthumus.

Indeed, the absence of derision surrounding Oberon's self-cuckoldry extends to the entire text of the play. The word "cuckoldry" is not present in *A Midsummer Night's Dream*. However, associations to the word and to Oberon's actions are clearly evident : Bottom wears an ass-head, a traditional symbol of cuckoldry while singing a song that refers to the cuckoo, the old Roman sign of cuckoldry :

The finch, the sparrow, and the lark,
The plain- song cuckoo grey,
Whose note full many a man doth mark,
And dares not answer 'Nay'--
(3.1.123-26).

Moreover, Bottom sings the song as Titania wakes to discover the nearest object of her affection. The song introduces the idea of cuckoldry to the relationship of Titania and Bottom. But the shame normally associated with the horned husband is missing here because it is Oberon himself who provides her with a lover. Her sexual freedom to select, admit or deny has been taken from her. This is her punishment for defying his will, for refusing him "the loved boy" (2.1.26) and "his bed and company" (2.1.62).

Oberon is not selective in his choice of lover. Anything will do so long as it is bestial ; "lion, bear, or wolf, or bull" (2.1.180). Through his choice of cuckold, he turns his cuckoldry into her degradation. In the end, not only will he possess the Indian boy but also instill in his queen a submissive "new amity" toward himself (4.1.86).

One might argue that Oberon is not a cuckold and much less a self-cuckold because Bottom and Titania do not copulate. Yet close attention to the text reveals Oberon already a cuckold before he sets out to redress his wrongs. He is aware of Titania's relationship with Theseus, just as she is aware of his relationship with Hippolyta (2.1.70f, 75f). Still this brings us no closer to proving Oberon a self-cuckold. The question remains : How far should we suppose Titania goes with her asinine lover ?

The notoriety of the image of a woman loving an ass was secured by Adlington's translation of *The Golden Ass* by Apuleius which was published in 1596, written at least one year after the composition date of *A Midsummer Night's Dream*. All the same, scholars agree that Shakespeare must have been aware of this powerful image. According to David P. Young, "A reasonably literate man would have seen in Bottom's transformation the parallels in the stories of Midas, Circe and Apuleius" (12). Sixteenth century educationalists prescribed the Latin Apuleius as school textbook (13). Frank Kermode considers it "scarcely conceivable, though the point is disputed, that the love-affair between Titania and Bottom is not an allusion to *The Golden Ass* (14).

Were Titania and Bottom, however, capable of sexual union and cuckolding Oberon ; or were the physical problems of a coupling human and ass, as made explicit by Lucius, insurmountable ?

(N)othing grieved me so much as to think how I should with my huge and great legs embrace so fair a matron, or how I should touch her fine, dainty, and silken skin... with my hard hoofs, or how it was possible to kiss her soft, her pretty and ruddy lips with my monstrous great mouth and stony teeth, or how she, who was so young and tender, could receive my love (15).

Certainly Lucius, in his ass shape, was keen to copulate, although he had misgivings about his own attributes :

She spoke gently to me, kissing me oft, and looked on me with burning eyes, saying : "I hold thee my cony, I hold thee my mops, my sparrow", and there withall she... oft-times embraced my body round about, and had her pleasure with me, whereby I thought the mother Minotaurus did not causeless quench her inordinate desire with a bull (16).

In Bottom's case, however, only his head has been changed, so theoretically there should be less of an impediment to sexual activity. If, as Lucius reports, he and the Matron are capable of union surrounded by eunuchs, so are Bottom and Titania on their flowery bed.

References to Oberon's and Titania's previously cited sexual affairs make it clear that Shakespeare's fairies, like Milton's angel, are endowed with sexual appetite. Therefore, within the limits of what may be deemed theatrically tactful for an Elizabethan playwright, the incident of Titania and Bottom upon a flowery bed (4.1.) might actually represent an act of coitus between Titania and Bottom, as well as the simultaneous cuckolding of Oberon.

Even if we deny their lying together as being a sexual act, Bottom's ass-head still activates a symbolic linkage to cuckoldry and sexuality. David Ormerod sees Bottom as an "image of the asheaded Minotaur in the labyrinthine Athenian wood" (17). Titania, winding Bottom in her arms (4.1.40), participates in the mythic representation of Pasiphae who made love to a bull (18).

Two other myths are employed in the play that point to Oberon's self-cuckolding : the Actaeon myth and the tale of Cupid and Psyche. According to Geoffrey Bullough, Actaeon had "become a cant-name for cuckold" (19).

In Ovid's *Metamorphoses*, the hunter Actaeon sees the goddess Diana bathing and for this crime is turned into a deer and mauled by his own dogs (20). There are only three references to Actaeon by name in Shakespeare, two in *The Merry Wives of Windsor* and one in *Titus Andronicus* ; in each one the idea of his horns is specifically associated with cuckoldry.

More importantly, however, since the horns were set on Actaeon by a woman, the horns are not merely a sign of male weakness but also of female power. Beryl Rowland in *Animals with Human Faces* cites a poem called "The Wife Hater", dealing with the miseries of matrimony, which uses Actaeon as a symbol of the cuckold :

And rether than her Pride give o'er
She'll turn perhaps an honoured Whore,
And thou' it Actaeon'd be :
Whilst like Actaeon, thou may'st weep,
To think thou forced are to keep,
All such as devour thee (21).

Noel Prudon suggests Bottom and Titania have links with the Actaeon myth through his description of icons of a declining Diana embracing a stag and of Cupid on a hobby horse firing at a donkey-headed Actaeon (22).

The Actaeon myth in *A Midsummer Night's Dream* is reversed : Instead of a female transforming a male, we are presented with a male humiliating a female through sexual arousal. Cuckoldry becomes a male instead of a female instrument of power. The male mortal who meets the goddess in the wood is transformed, like Actaeon, though not by the female deity but by a further masculine presence in the wood. This mortal is not punished but is seduced and rewarded by the goddess. The Actaeon myth is inverted so that powerful female figures such as Diana Titania and the Amazon queen, Hippolyta, are made powerless by the dominant male figure, Oberon.

In the myth of Cupid and Psyche, Venus employs Cupid to avenge her by making Psyche (to whom she has lost some followers) fall in love with some base thing. The relation of this myth to the plot of Oberon and Puck has been recognized by Frank Kermode (23). In the myth, Cupid, himself captivated by Psyche, disobeys his mother by making her fall in love with himself. Like Psyche, Titania is infatuated with the embodiment of love :

Mine ear is much enamoured of thy note ;
So is mine eye entrall'd to thy shape ;
And thy fair virtue's force perforce doth move me

One the first view to say, to swear, I love the
(3.1.131-134).

Titania falls in love at first sight and there is no doubt her love has a sexual tinge. She pictures her momentary opposite, a lonely Diana in the moon, weeping, "lamenting some enforced chastity" (3.2.192). The drug laid on Titania's and the lovers' eyes works on the mind, allowing those who come in contact with it to enter into the madness of a changed world. There, myth and tradition are inverted and consequently Oberon's self-cuckolding does not strip him of power and status as it should, but instead ensures the opposite.

I may be useful at this point to compare Oberon to two male characters in Shakespeare who believe they have been cuckolded : Ford and Posthumous. Ford sets out to expose his wife's alleged affair with Falstaff to the whole community. Though questions concerning his own virility might be raised in performance, Ford's lines stress only his wife's weakness and promiscuity. Similarly, Posthumus does not blame himself of Jachimo for what he believes is his wife's infidelity. Rather, he lays the whole fault on her sexuality :

... could I find out
The woman's part in me--for theres no motion
That tends to vice in man but I affirm
It is the womans part...
(2.5.19-22).

Posthumus recognizes that sexual desire is a source of sin, but defines the source of the sin as female. Thus by laying the sexual blame with their wives, Ford and Posthumus geld themselves ; cut themselves off from sexuality.

In *A Midsummer Nights Dream*, however, women are never a threat and the male rival, Bottom, is merely a means of disciplining Oberon's wife. Oberon may well fit Ford's definition of "an ass" because "he will no be jealous (*The Merry Wives of Windsor*, 2.2.289-290). But Oberon has no reason to be jealous. It is he who has made the cuckold into the cuckold, the man into the ass. Thus Bottom is a forgery of Oberon's jealousy - a mock lover in imitation of Titania's previous lovers. Oberon's arrangement of Titania's affair with Bottom is a revenge for her earlier unfaithfulness. He makes her betray her own judgement. When she awakens, she is horridied. Any pleasant memories of loving union in the night under the unfluence of the love juice have faded in the morning. Oberon demeans his wife by mocking her potential power in marriage, the power to cuckold.

The inversion of female power is reflected in a like inversion of usual male anxieties about marriage. Janet Adelman outlines how same-sex unions are disrupted in Shakespeares comedies by heterosexual love (24). For Proteus in *The Two Gentlemen of Verona*, loving Julia entails the rupture of his friendship with Valentine. Adelman suggests that subsequent comedies in the canon, apparently concerned with

heterosexual relationship and the femal bond (i.e. *As You Like It, Twelfth Night*), express fantasies of male sexual bonding. She suggests that the presentation of the disruption of female bonds in *A Midsummer Night's Dream* is a displacement of concern about same-sex bonding amongst men. The inverting effect of the fairy juice reverberates throughout the play and is, as Carol Thomas Neely observes, threatening to men as well as women (25). According to Coppelia Kahn, this is an aspect of cuckoldry whereby men are bound by a mutual fear of female inconstancy (26).

In *A Midsummer Night's Dream* it is the female and not the male friendships that have to break down. It is the women and not the men who are weakened. Disrupting the tenacity of Titania's bond with her votaress is part of Oberon's strategy because a female friendship has the power to disrupt a masculine authority. Titania does render up her page, thus breaking the vows she made with his mother. Oberon makes Titania break her vow in order to strengthen his control over her.

Similarly, the mortals, Hermia, Lysander, Helena and Demetrius are caught in a web of cuckoldry spun by the fairy king. In the forest dream world, Oberon ensured that the lovers, too, submit to patriarchal order. The suitors claim their females, by force if necessary. As Janet Adelman points out, the concern with the disruption of male bonds through heterosexual union is, in this play, made "comically safe" by its transference onto the women. The anxiety, which is not humorous when it concerns men, is turned into comedy when the anxiety is represented between women (27). The result is again a weakening of female friendship. The relationship between Hermia and Helena who "grew together / like to a double cherry ; seeming parted / But yet an union in partition / Two lovely berries moulded on one stem" (3.2.209-212), disintegrates. Even after the fairy juice has been wiped from their eyes, a measure of this patriarchal violence remains. Puck explains it by quoting the proverb : "every man should take his own..." (3.3.43).

Yet Oberon's control is not limited to the forest. Owing to the casting pool of early popular drama, which obliged playwrights to design plays in which actors could take more than one part, Theseus probably doubled as Oberon and Hippolyta as Titania (28). In this doubling structure the audience is constantly reminded of the past relationships of both couples mentioned in Act One as they are visually played out before them of the stage. Given this scenario, the alter-egos of the fairy world preside over a marriage feast of three couples newly hoping for marital bliss. Thus, even after declaring heart-felt felicity and fidelity, the doubled Oberon makes it visually clear that the couples are still under his disruptive power.

Ultimately the play mocks the ideal of marriage as the perfect accommodation of eros and society (29). It appears to end "like and old play" (*Love's Labour's Lost*, 5.2.860) with Theseus' address : "sweet friends, to bed / A fortnight hold we this solemnity / In nightly revels and new jollity" (5.1.361-363), but as soon as Jack (has) Jill (3.3.45), then "the hungry lion roars / And the wolf behowls the moon"

(5.2.1-2). Patriarchal marriage does not necessarily contain the basic sexual urges of humankind but sometimes conceals the animistic arousals of a midsummer night's dream.

Jeffrey KAHAN
The Chinese University of Hong Kong

NOTES

- (1) eg. Alfred Harbage in *Shakespeare and the Rival Traditions* (Bloomington : Indiana University Press, 1952), p. 217, and Richard Buckle in "Much Ado", *The Observer*, 24 July 1955, p. 13.
- (2) Rev. T.F. Thiselton Dyer, *Folk-Lore of Shakespeare* (New York : Dover Publications, 1966), pp. 106-7.
- (3) *Ibid.*, p. 107.
- (4) All references to Shakespeare are from *The Complete Works*, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor, The Oxford Shakespeare (Oxford : Oxford University Press, 1986). Citations are given in the text throughout.
- (5) See Eric Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English* (New York : Macmillan, 1937), and John S. Farmer and W.E. Henley, eds., *Slang and its Analogues Past and Present*, 7 vols (London : Routledge, 1891-1904).
- (6) Coppelia Kahn, *Man's Estate : Masculine Identity in Shakespeare*. (Berkeley : University of California Press), p. 122.
- (7) Anne Barten, "Cuckoldry in Shakespeare" (unpublished doctoral dissertation, Yale University, 1984), p. 14 and Kahn, p. 122.
- (8) Beryl Rowland, *Animals with Human Faces* (London : Allen and Unwin Ltd., 1974) pp. 22-24).
- (9) Kahn, p. 150.
- (10) Madelon Gohlke suggests an image of rape in " 'I Wooed thee with my sword' : Shakespeare's Paradigms", in *Representing Shakespeare : New psychoanalytic Essays*, ed. by Coppelia Kahn and Murray Schwarz (Baltimore: John Hopkins University Press, 1980), p. 171.
- (11) See Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy : A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary* (London : Routledge, 1968), p. 223, 218.
- (12) In *Something of Great Constancy* (New Haven : Yale University Press, 1966), p. 14.
- (13) T.W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine and Less Greeke*, 2 vols (Urbana, 1944), I, 190 : II 26, 185.
- (14) Frank Kermode, "The Mature Comedies", in *Early Shakespeare*, ed. John Russell Brown and Bernard Harris : Statford-Upon-Avon Studies 3 (London, 1962), p. 218.
- (15) Apuleius, *The Golden Ass : Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, trans. W. Adlington, 1566, rev. S. Gaselee, (London : Heinemann, Ltd., 1915, repr. 1971), p. 511.
- (16) *Ibid.*, p. 511:
- (17) David Ormerod, "A Midsummer Night's Dream : The Monster in the Labyrinth", *Shakespeare Studies*, XI (1978), pp. 39-52.
- (18) Robert Graves, *The Greek Myths*, 2 vols (London : Penguin, 1955, rev. 1960), I, p. 299.
- (19) Cited in John M. Steadman, "Falstaff as Actaeon : A Dramatic Emblem", *Shakespeare Quarterly* vol. 14, 1963, p. 231.
- (20) Ovid, *Metamorphoses* trans. and ed. Mary M. Innes (London : Penguin, 1955, repr. 1986), pp. 78-80).
- (21) Rowland, p. 100.
- (22) Noel Purdon, *The Words of Mercury : Shakespeare and English Mythography*, Institut für Englische Sprache und Litteratur, Universität Salzburg (Salzburg, 1974), p. 193.
- (23) Kermode, p. 218.
- (24) Janet Adelman, "Male Bonding in Shakespeare's Comedies", in *Shakespeare's "Rough Magic" : Renaissance Essays in Honor of C.L. Barber*, eds Peter Erikson and Coppelia Kahn (London : Associated University Press, 1985), pp. 73-103.
- (25) Carol Thomas Neely, "Broken Nuptials in Shakespeare's Comedies", in *Shakespeare's Rough Magic*. eds Peter Erickson and Coppelia Kahn, *Man's*

Estate : Masculine Identity in Shakespeare. (Berkley : University of California Press), p. 125.

(27) Adelman, pp. 81-82.

(28) David Bevington discusses this theory in *From Mankind to Marlowe : Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England*, (Cambridge, MA ; Harvard University Press, 1962) especially chapters 5 and 6.

(29) See Kahn, p. 199.

FIDÉLITÉ ET INFIDÉLITÉ
OU ORDRE ET CHAOS
DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE

Dans le corpus shakespearien, nous retiendrons pour notre essai les pièces suivantes : *Othello*, *Roméo et Juliette*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Le conte d'hiver* et *Troilus et Cressida*.

Tout d'abord nous constaterons, qu'en toile de fond, mais en même temps qu'en composante de la société, il y a des jeunes gens qui ne se privent pas de faire des plaisanteries grivoises au sujet de leurs prouesses sexuelles - par exemple les serviteurs dans la première scène de *Roméo et Juliette* ou encore Mercutio, dans la même pièce, qui ramène l'amour au simple acte de chair non sans un certain cynisme.

If love be rough with you, be rough with love :
Prick love for pricking and you beat love down.
(Acte 1, scène 4).

Tout est bon pour faire des plaisanteries paillardes tels le même Mercutio donnant l'heure à la nourrice de Juliette :

'Tis no less, I tell ye ; for the bawdy hand of the
dial is now upon the prick of noon'.
(Acte 2, scène 4).

ou encore pour réduire l'amour à un acte sexuel bestial comme Iago comparant le mariage d'Othello et de Desdémone à l'accouplement d'un vieux bouc noir et d'une blanche brebis (Acte 1, scène 1). Les plaisanteries grivoises ne sont pas le seul fait des hommes, elles sont aussi l'apanage des femmes : Cressida fait preuve de beaucoup d'esprit dans ce domaine allant même jusqu'à l'obscénité :

The say all lovers swear more importance than
they are able, and yet reserve an ability that they
never perform : vowing more than the perfection
of ten, and discharging less than the tenth part of
one.
(Acte 3, scène 2).

Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Béatrice n'est pas avare de plaisanteries hardies, comme par exemple lorsqu'elle met en doute la virilité de Bénédict :

It is so indeed, he is no less than a stuffed man ; but
for the stuffing - well, we are all mortal.
(Acte 1, Scène 1).

Tout ceci n'est pas sans nous rappeler d'autres œuvres de

Shakespeare comme par exemple le monde de débauche dans lequel vivent Falstaff et le jeune Henry (futur Henry I) dans *Henry IV* première partie. Il faut également remarquer que cette société, mise en scène sous nos yeux, est aussi composée d'entremetteurs et d'entremetteuses dont les deux figures types sont la nourrice dans *Roméo et Juliette* et Pandare, l'archétype de l'entremetteur dans *Troilus et Cressida*.

D'aucuns diront que tous ces personnages évoluent sur scène pour plaire à une partie du public, les "groundlings", car on sait que le public de Shakespeare était disparate et qu'il fallait, pour le dramaturge, répondre aux attentes de tous les spectateurs, cependant nous pouvons affirmer qu'ils représentent un naturalisme paillard inhérent à la société élisabéthaine ; c'est, d'ailleurs, ce naturalisme paillard ainsi qu'un sentiment religieux puissant qui, selon Catherine BERNARD-CHEYRE (1) furent les deux obstacles à la pénétration de l'amour courtois et du pétrarquisme en Angleterre pendant de longues années.

Nous pouvons conclure qu'il semble bien que toute relation entre hommes et femmes repose sur une base sexuelle et que l'apparente fragilité de cette base engendre un manque de confiance si on en croit Bénédict dans *Beaucoup de bruit pour rien* :

That a woman conceived me, I thank her : that she brought me up, I likewise give her most humble thanks : but that I will have a recheat winded in my forehead, or hang my bugle in an invisible baldrick all women shall pardon me. Because I will not do them the wrong to mistrust any, I will do myself the right to trust none ; and the fine is for the which I may go the finer, I will live a bachelor.
(Acte 1, scène 1).

Bénédict peut passer pour un sceptique et nous pouvons juger qu'il a tort de l'être car enfin, si la rue est livrée aux jeunes hommes, les filles, elles, sont gardées au sein du foyer familial afin d'attendre le mari que leur ont choisi leurs pères.

*

De fait, la société élisabéthaine telle que sous la montre Shakespeare, est une société patriarcale hiérarchisée : les deux figures importantes sont le prince et le père ; l'épine dorsale de cette société est, comme nous allons le voir, la fidélité. La fidélité ainsi que la chasteté féminine représentent l'ordre.

Dans les pièces que nous avons choisies pour notre essai, les héros sont des guerriers, ou, au moins, ont un comportement de guerrier. Ils ne sont pas sans nous rappeler les chevaliers du Moyen-Age et du temps de l'amour courtois. Ces chevaliers étaient tous fidèles à leur suzerain tout comme nos héros sont fidèles à leur Prince et à une cause : Othello est fidèle à Venise et à son Duc, il part défendre Chypre, possession vénitienne, menacée d'invasion par les Turcs ; Claudio est

fidèle à la cause défendue par Don Pedro pendant la guerre. Dans *Roméo et Juliette* la guerre se déroule dans la société véronèse et oppose les deux familles rivales, les Capulet et les Montague ; chacun épouse la cause d'une des familles et marque sa fidélité à ladite cause en combattant "l'ennemi" sans trop chercher à comprendre les raisons d'une haine féroce mais simplement parce que c'est un devoir d'obéir au chef de la famille.

Ainsi, ce devoir de fidélité devient synonyme de soumission acceptée, il est vrai, dans le cas des héros et cela est encore plus vrai pour la femme. Comme nous l'avons dit, les jeunes filles ne sortent pas et attendent au foyer l'époux choisi par leurs pères : les mariages sont arrangés comme le souligne Lady Capulet en précisant qu'elle-même, à l'âge de Juliette (14 ans), était déjà mère comme le sont d'autres filles plus jeunes que Juliette à Vérone. L'acceptation de ce mari est pour la jeune fille l'acte même de fidélité et de soumission envers son père, le mariage célébré, elle devra fidélité à son mari et lui sera soumise : dans "l'affaire" elle n'a rien à dire et passe de l'autorité de l'un à l'autorité de l'autre en un instant. Dans *Beaucoup de bruit pour rien* Leonato donne sa fille, Hero, à Claudio : "Take of me my daughter, and with her my fortunes" ; Claudio répond "Lady as you are mine, I am yours" mais Hero, elle-même ne dit pas un mot (il convient de préciser qu'elle est consentante).

La sévérité de cette loi sociale est mise en valeur par l'opposition qu'elle reçoit de la part des femmes qui ne veulent pas s'y soumettre. En fait nous n'en trouverons qu'un exemple : celui de Béatrice dans *Beaucoup de bruit pour rien*. S'il est unique il n'est pas à minimiser. Béatrice devient la figure emblématique de la femme libre qui entend mener sa vie à sa façon et fait entendre ses opinions. D'ailleurs son oncle lui dit :

By my troth, niece, thou wilt never get thee a
husband, if thou be so shrewd of thy tongue.
(Acte 2, scène 1)

Ceci est révélateur et nous montre que Béatrice n'est pas soumise à son oncle, son tuteur, et n'est pas disposée à être soumise à un mari. Cependant son attitude est raillée par les autres personnages de la pièce car elle n'est pas conforme aux critères sociaux. Toutefois, à la fin de la pièce, même si elle garde son humour et son franc-parler elle n'en prononce pas moins le mot "yield" : elle se soumet en épousant Bénédict.

Nous voyons donc bien que la femme qui se donne à son époux ne remet jamais l'ordre social en question, elle jure fidélité telle Juliette qui, dans la première scène du balcon déclare :

But trust me, gentleman, I'll prove more true
Than those that have more cunning to be strange.
(Acte 2, scène 2)

tandis que Desdémone professe :

but here's my husband :
And so much duty as my mother show'd
To you, preferring you before her father,
So much I challenge, that I may profess,
Due to the Moor my lord.
(Acte 1, scène 3).

*

En amour courtois la fidélité du cœur compte, mais, pour les troubadours, l'amour adultère tel qu'ils le concevaient n'était pas condamnable et ne représentait pas un péché (2). Cette conception était nettement opposée à la morale chrétienne et si Shakespeare nous montre souvent des hommes fidèles à leur Prince et à leur cause on peut penser que le précepte des troubadours faisait partie de leur conception de l'amour si on en croit Leontes dans *Le conte d'hiver* :

I have trusted thee, Camillo,
With all the nearest things to my heart, as well
My chamber-councils, wherein, priest-like, thou
Hast cleansed my bosom, I from thee departed
Thy penitent reform'd.
(Acte 1, scène 2)

Leontes confie donc à Camillo ses "secrets d'alcôve" et ce dernier lave le cœur de son roi tel un prêtre ; il s'agit bel et bien d'une confession suivie d'une absolution.

Et il est vrai que si Bénédict ne veut pas accorder sa confiance aux femmes, comme nous l'avons vu ci-dessus, nous voyons donc qu'il pourrait en être de même pour ces dernières, car nous pouvons dire que les hommes ne sont pas des modèles de constance. Ainsi au début de *Roméo et Juliette*, Roméo est amoureux de Rosaline qui lui refuse ses faveurs. Il se languit et accepte à contre-cœur de se rendre à la fête des Capulet ; cependant, à peine a-t-il vu Juliette que Rosaline est oubliée ; Claudio, lui, avoue aimer Hero depuis bien avant son départ pour la guerre et, paradoxalement, accepte que Don Pedro courtise cette dernière à sa place et en son nom, mais dès que la rumeur lui revient que Don Pedro est amoureux de sa "dame" il croit cela sans restriction et renonce à l'objet de son amour.

Si la femme est amenée à douter de la fidélité de l'homme qu'elle aime cela ne remet pas les codes de la société en cause. Ainsi dans *Othello* Bianca doute de la fidélité de Cassio après que ce dernier lui ait remis le mouchoir de Desdémone déposé dans son logis par Iago. Bianca reproche alors, avec véhémence, à Cassio sa conduite de débauché avec une "hobby-horse", c'est-à-dire une prostituée, puis elle ajoute :

An you'll come to supper to-night, you may, an

You will not, come when you are next prepar'd for.
(Acte 4, scène 1)

Elle est consciente que Cassio reviendra mais seulement selon son bon plaisir à lui et malgré tout elle est prête à l'accueillir.

En fait, tout le monde sait que l'infidélité existe et on en a peur. Le premier ennemi de la constance est le temps : dans ses sonnets Shakespeare parle de "devouring time" - le temps qui dévore ; le temps peut faire oublier les serments :

But reckoning Time, whose million'd accidents
Creep in 'twixt vows, and change decrees of kings
(sonnet 115)

et ainsi séparer les amoureux. La société paillarde, comme nous l'avons vu au début de cet essai, dans laquelle évoluent les personnages n'est pas propice à la fidélité donc il y a une conjuration du temps et de la société. Ainsi la nourrice de Juliette avoue qu'une aventure de temps en temps n'est pas bien méchante et Emilia, la suivante de Desdémone, explique à sa maîtresse que la faute est vénielle : en effet, lorsqu'elles parlent de tromper un mari, Desdémone demande :

Wouldst thou do such a thing for all the world ?

et Emilia répond :

The world is a huge thing, it is a great price,
For a small vice.
(Acte 4, scène 3)

Le deuxième ennemi serait l'amour lui-même. D'abord il fait oublier à la jeune fille son devoir de fidélité et de soumission envers son père : Juliette épouse Roméo à l'insu de sa famille et Desdémone s'enfuit avec Othello, toutes deux transgressant ainsi l'autorité paternelle, L'ordre est rompu, les règles de la société sont bafouées, le mariage perd son caractère sacré, Desdémone fait du sien un événement presque honteux même si on peut lui accorder un caractère romantique alors que Juliette sera poussée à la bigamie par sa nourrice qui lui conseille d'épouser le comte Paris alors qu'elle est mariée secrètement à Roméo.

Desdémone et Juliette peuvent être alors rapprochée de Béatrice car elles veulent être libres de leur choix, elles refusent l'autorité patriarcale pour choisir le mari qu'elles désirent mais ne veulent pas remettre en cause l'ordre de la société car elles acceptent l'autorité de l'époux et lui jurent fidélité ; cependant cette transgression à la règle d'obéissance de la fille envers son père, sera lourde de conséquences. L'amour résistera-t-il ? Les bases fragiles de l'amour sont un obstacle : l'amour courtisois semble ne pas être un critère de longévité résistant au temps ; dans *Raméo et Juliette* la réponse n'est pas donnée puisque les amants meurent avant que leur amour ait pût être mis à l'épreuve, toutefois l'amour d'Othello ne résiste pas.

Comment l'amour naît-il ? Desdémone tombe amoureuse d'Othello grâce à des mots : les mots prononcés par le Maure qui narre ses exploits de guerrier. Othello aime Desdémone parce qu'elle l'écoute et aime une image de lui :

She lov'd me for the dangers I had pass'd
And I lov'd her that she did pity them.

avoue Othello au Duc tandis que Desdémone reconnaît :

I saw Othello's visage in his mind, (Acte 1, scène 3).

L'amour n'existe donc que par les mots. Le langage fait naître le désir et ceci est l'essence même du pétrarquisme qui servit à véhiculer les théories de l'amour courtois en Angleterre. Toutefois l'amoureux pétrarquiste type est Roméo : sa rencontre avec Juliette et les premiers mots échangés par les deux jeunes gens font l'objet d'un sonnet (Acte 1, scène 5) et ceci est tout à fait symbolique car on sait qu'en amour courtois composer un poème était l'acte d'amour par excellence (2). Et qu'il ne soit pas permis de douter de l'influence de Pétrarque puisque Mercutio dit en voyant venir Roméo :

Now is he for the numbers that Petrarch flow'd in. (Acte 2, scène 4).

Nous avons vu plus haut que toute relation entre hommes et femmes repose sur une base de sexualité, nous voyons ici que l'amour repose sur une base fragile et nous savons que la femme amoureuse ne redoute pas de transgresser l'autorité paternelle. Dès lors dans l'esprit du mari ou de l'amant pourquoi ne transgresserait-elle pas sa propre autorité ? Si le doute s'installe dans son esprit la fragilité de son amour et la paillardise environnante ne pourront que conforter ses soupçons qui dégèneront en certitude. Car la faiblesse de cette société patriarcale c'est que l'homme dans sa toute puissance, ou du moins celle que lui accorde la société, ne peut pas contrôler les pulsions amoureuses ou la chasteté de la femme. Ce qui est incontrôlable échappe à l'ordre et c'est pourquoi l'infidélité de la femme engendre le chaos.

La femme infidèle doit alors être punie et les règles de l'amour courtois laissent alors la place à une morale chrétienne rigoureuse. Nous avons dit que tout le monde sait que l'infidélité existe y compris les "villains" qui savent, eux, que l'infidélité est source de chaos, bête noire des élisabéthains et facteur de tragédie. C'est ainsi que Don John, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, discrédite Hero aux yeux de Claudio qui perd sa confiance et traite son amante ignominieusement dans une des scènes les plus dramatiques que Shakespeare ait pu imaginer. Le père de Hero et le frère Francis feront passer cette dernière pour morte après son évanouissement à l'église. Cette mort fictive préfigure, bien sûr, celle, réelle cette fois, de Desdémone calomniée par Iago. La mort est le châtement suprême infligée à la femme coupable de la trahison ébranlant l'ordre social : Othello dit :

When I love thee not
Chaos is come again (Acte 3, scène 3)

mais ce châtement est pour lui un sacrifice afin que Desdémone ne trompe pas d'autres hommes.

Yet she must die, else she'll betray more men (Acte 5, scène 2).

Cependant le doute peut naître dans l'esprit du mari autrement que par le complot d'un sinistre Iago, nous en avons un exemple dans *Le conte d'hiver*. Dans cette pièce l'action nous plonge au cœur même du couple après plusieurs années de mariage. On sait qu'Hermione a attendu de connaître son futur époux avant de lui donner son amour

Why, that was when
Three crabbed months had sour'd themselves to death
Ere I could make thee open thy white hand
And clap thyself my love : then didst thou utter
'I am yours for ever'. (Acte, 1, scène 2)

confie le roi Leontes.

Ils ont maintenant un fils et la reine attend un autre enfant ; et pourtant le doute, brutalement, germe dans l'esprit de Leontes et sa cruauté envers son épouse n'aura d'égal que l'amour qui lui portait. Leontes soupçonne sa femme d'infidélité lors de la visite de son ami le roi Polixenes à qui la reine Hermione abandonne la main pour lui témoigner son amitié. Ce geste constitue pour Leontes la preuve visuelle de sa mauvaise fortune ; il dit à son fils :

Go, play, boy, play : thy mother plays, and I
Play too ; but so disgraced a part, whose issue
Will hiss me to my grave : contempt and clamour
Will be my knell. Go, play, boy, play. There
have been,
Or I am much deceived, cuckolds ere now ;

et il ajoute :

It is a bawdy planet (Acte 1, scène 2).

Pour Leontes, son couple, son royaume, le monde sont réduits à rien :

Why then the world and all that's in't is nothing ;
The covering sky is nothing ; Bohemia nothing ;
My wife is nothing ; nor nothing have these nothings,
If this be nothing (Acte 1, scène 2).

Cette accumulation de "nothing" fait écho au "chaos" prononcé par Othello. Le chaos n'est pas seulement la transgression de l'ordre

social par la femme adultère, ou présumée adultère, c'est aussi l'incompréhension de l'homme, à qui la toute puissance est donnée par la société, mais qui a la révélation qu'il ne peut contrôler ce que sa femme a de plus secret. Alors il doit se raccrocher à quelque chose de matériel pour se persuader qu'il a raison, pour retrouver sa place dans la société : cette matérialité c'est la preuve visuelle de son infortune. Pour Leontes, nous venons de le voir, c'est la main d'Hermione tendue à Polixenes, pour Claudio c'est Margaret, la suivante d'Hero ayant pris la place de sa maîtresse à la fenêtre et pour Othello c'est le mouchoir de Desdémone qui prend alors dans la pièce toute une valeur symbolique. A la fin de la pièce lorsqu'Othello dit :

O perjur'd woman, thou dost stone thy heart
And makest me call what I inted to
A murder, which I thought a sacrifice ;
I saw the handkerchief. (Acte 5, scène 2).

il se raccroche à ce carré d'étoffe mais c'est d'autant plus le chaos que ce meurtre qu'il va commettre est aussi la tragique reconnaissance que le système patriarcal s'effondre. En effet, si la femme est morte l'homme reste seul et il n'y a plus de système, plus de société.

Le châtiment suprême est réservé à Desdémone, Hermione, elle, est condamnée à la prison où elle accouche de son deuxième enfant, qui lui est enlevé, alors que le premier meurt. Folle de douleur à l'annonce de ce malheur elle s'évanouit et une de ses suivantes la fait passer pour morte. Notons au passage le parallèle avec la situation d'Hero dans *Beaucoup de bruit pour rien*.

La punition infligée, la souffrance grandit dans le cœur et la chair de la femme humiliée mais aussi dans le cœur de l'homme qui se prend à reconnaître son erreur. Voilà donc Claudio décidé à accomplir un rite de deuil annuel sur la tombe de Hero, prête aussi à épouser la cousine de son amante (were she an Ethiop, Acte 5, scène 4) pour expier sa faute.

Le rite annuel de Claudio sera accompli quotidiennement par Leontes qui se repent de sa folie :

Prithee bring me
To the dead bodies of my queen and son
One grave shall be for both ; upon shall
The causes of their death appear, unto
Our shame perpetual. Once a day I'll visit
The chapel where they lie, and tears shed there
Shall be my recreation (Acte 3, scène 3).

Tous deux retrouvent l'être aimé mais la période qui s'étend entre la séparation et les retrouvailles est pour chacun d'eux l'expérience d'un processus de rédemption qui leur fait prendre conscience de leur folie, leur fait retrouver la foi en l'amour et permet à leur esprit de ne plus être perverti par la société environnante et leur permet d'arriver, enfin, à la connaissance de l'être aimé par la connaissance de soi. Le

temps est vaincu, l'amour est le plus fort ainsi qu'il est écrit dans le sonnet 116 : Love's not Time's fool.

N'oublions pas que nous sommes au théâtre et que ce qui nous est représenté sur scène est destiné à un public ; ces héros retrouvant des valeurs morales doivent aussi permettre au public d'en faire autant par le jugement qu'il porte sur les personnages. Shakespeare veut montrer que les femmes sont fidèles, qu'il est sot d'en douter, que la fidélité est la base de l'amour, de la domesticité et nous pouvons avancer que la mort de Desdémone est la sublimation de cet idéal. Mais la domesticité ne doit pas alors être confondue avec le patriarcat et la femme ne doit pas être considérée comme soumise de droit à l'homme de par une infériorité, non seulement physique mais aussi édictée par un code social.

Le dramaturge dénonce aussi le châtement capital appliqué à l'adultère (faute qui peut être considérée comme vénielle, comme nous l'avons vu ci-dessus) car le mari-assassin ne peut accomplir le processus de rédemption (qui peut être assimilé à une acte de purification) : accablé par son geste criminel il se tue.

*

Call here my varlet, I'll unarm again.
Why should I war without the walls of Troy,
That find such cruel battle here within ?
Each Trojan that is master of his heart
Let him to field : Troilus, alas, hath none (Acte 1, scène 1).

Voici les premiers mots prononcés par Troilus dès qu'il entre en scène. Nous sommes loin des chevaliers fidèles à une cause. Troilus refuse de se battre pour Troie, sa patrie et pour son roi, Priam, qui est aussi son père, car il n'est plus maître de son cœur. Il est loin le héros qui allait sur le champ de bataille pour montrer sa vaillance et sa valeur à sa "dame".

Dans *Troilus et Cressida* l'action se situe à mi-période de la guerre de Troie, comme cela est annoncé dans le prologue, et tout aussi bien dans le camp des Grecs la fidélité à la cause n'est plus de mise comme en témoigne Achille :

You know my mind : I'll fight no more 'gainst Troy. (Acte 3, scène 3).

Le doute s'est installé dans les esprits : dans le camp des Troyens on s'interroge sur la valeur de la cause à défendre, à savoir garder Hélène, l'épouse du roi grec Ménélas, enlevée par Pâris le Troyen. Dans le camp des Grecs, Achille se moque d'Agamemnon, la rivalité règne, un combat singulier est qualifié de "trash", bêtise, et le rival d'Hector pour ce duel devra être tiré au sort. Il faut dire que la cause n'est peut-être pas très honorable et ceci est mis en valeur par Thersites, le commentateur cynique et ironique :

Here is such pacherey, such juggling, and such knavery ! All the argument is a whore and a cuckold. (Acte 2, scène 3).

qui juge le monde ainsi :

Nothing but lechery : all incontinent varlets ! (Acte 5, scène 2).

Oui, le monde a changé, les valeurs et la fidélité sont remises en question, le scepticisme est né.

Dans *Troilus et Cressida*, la seule figure de femme fidèle en amour est Andromaque, dévouée à son mari Hector, et qui n'est pas sans nous rappeler Desdémone. Mais elle n'apparaît que brièvement dans la pièce alors qu'Hélène, archétype de la femme infidèle, non seulement est présente sur scène mais fait aussi l'objet de toutes les conversations. Dans la balance l'infidélité ne connaît donc nul contrepoids. Par un procédé de mise en abyme l'image d'Hélène est répercutée sur Cressida qui évoque d'emblée la possibilité de ne pas être fidèle lors de sa rencontre avec Troilus :

I have a kind of self resides with you,
But an unkind self, that itself will leave
To be another's fool. (Acte 2, scène 2).

Le discours amoureux a également changé : Troilus parle de "monstrosity of love" tandis que Cressida doute de l'amour si l'amant n'est pas sexuellement à la hauteur.

Dans *Troilus et Cressida* l'amour se vend : Pandare emmène Cressida voir la parade des guerriers revenant du champ de bataille et vante à sa nièce la beauté et la bravoure de Troilus ; il est même encore plus brave qu'Hector. Lorsque la rencontre entre les deux jeunes gens est arrangée, Pandare offre littéralement sa nièce au jeune troyen : il la présente voilée pour pouvoir découvrir sa beauté et exciter la convoitise de Troilus. Ainsi Cressida est un objet, une femme offerte sur le marché de l'amour.

Le dialogue qui s'ensuit entre les deux futurs amants est une parodie de l'amour courtois qui a pour conséquence que le public ne peut croire une seule minute à la fidélité et à la constance. De fait, le scepticisme est présent et s'installe donc dans l'esprit des spectateurs. En effet, Troilus ne doute-t-il pas lorsqu'il dit :

O that I thought it could be in a woman (Acte 3, scène 2)

puis lorsqu'il proteste de sa fidélité éternelle, Cressida avoue, comme nous l'avons vu une double personnalité et prophétise son infidélité : elle répond "Si je suis infidèle" puis quelques lignes plus bas :

From false to false, among false maids in love,

Upbraid my falsehood (...).
Yea, let them say, to stick the heart of falsehood
'As false as Cressid'. (Acte 3, scène 2).

Cette fois il n'y a plus de "si" elle sera infidèle et deviendra la figure emblématique de l'infidélité puisque dans les siècles à venir, les hommes diront "aussi perfide que Cresside".

Dans *Troilus et Cressida* Shakespeare nous présente une société où la paillardise ne sert plus de toile de fond mais est un des actants de la diégèse, une société où la figure du Prince n'a plus aucun pouvoir et où il n'y a pas de figure de père. La soumission, représentée par la fidélité, n'existe plus puisqu'il n'y a plus de hiérarchie. Il n'y a plus d'ordre mais parle-t-on, néanmoins, de chaos ? La seule mention en est faite par Ulysse dans son fameux discours sur le degré :

Great Agamemnon,
This chaos, when degree is suffocate,
Follows the choking ; (Acte 1, scène 3).

Si cela ne concerne que l'autorité qu'Agamemnon devrait retrouver sur les autres princes grecs pour gagner la guerre, c'est également significatif de la disparition de l'autorité à tous les niveaux de la société.

Dans ces conditions l'infidélité doit-elle être punie ? Hélène parade dans Troie au bras de Pâris, enjeu d'une guerre mais apparemment indifférente à celle-ci ; alors que des hommes meurent sur le champ de bataille, elle mène une vie agréable avec son amant. Cressida, enlevée, à l'aube du lit de Troilus pour être conduite dans le camp ennemi, pleure et gémit mais se console rapidement en acceptant de donner un baiser à tous les Grecs qui lui sont présentés. Notons, au passage, le parallèle entre la scène de séparation des amants dans *Roméo et Juliette* ponctuée par le chant de l'alouette et celle de Troilus et Cressida se passant sous les croassements des corbeaux. Nous savons que Shakespeare utilise une imagerie vectrice de signifiants ; ainsi les corbeaux nichent dans les murs du château où le roi Duncan arrive, annonceurs du forfait de Macbeth de même qu'ils annoncent ici la trahison de Cressida. Peut-on en déduire que le dramaturge dénonce ainsi l'infidélité de la jeune femme et annonce une punition ? Peut-être, cependant il est troublant de constater qu'à la fin de la pièce Cressida n'est pas punie : aucune mention n'est faite d'elle après qu'on l'ait vue livrée à la convoitise de Diomedes. Ainsi son infidélité, comme celle d'Hélène, n'est pas soumise à l'opprobre ; quelle différence avec Hero, publiquement traitée de "rotten orange" et rejetée par tous. Il est intéressant de noter qu'un siècle plus tôt, chez Henryson dans son *Testament of Cresseid*, Cressida est punie : Saturne lui enlève la beauté et la lune la frappe de lèpre.

Cependant, il est indispensable de mentionner que si Shakespeare ne nous montre pas Cressida punie, cette dernière, tout comme elle prophétise son infidélité, laisse entendre que sa punition viendra, elle dit : "I shall be plagued" (Acte 5, scène 2), et ce "plagued" fait écho

à la lèpre infligée par la lune à la Cresside de Henryson. De plus si Hélène n'est pas punie Troie est détruite et on peut admettre que la destruction de Troie est le résultat de l'infidélité d'Hélène et de la luxure de Paris. La chute de Troie n'est bien sûr par montrée dans la pièce mais est métaphorisée par la mort d'Hector, le grand héros troyen, et annoncée par les prophéties de Cassandre.

Ainsi la punition ne touche plus une personne mais une cité, en fait toute une civilisation et une culture disparaît et dont rien ne renaît. Donc est-ce l'infidélité elle-même ou tout un ordre social qui est puni ? Ce qui est rayé de la carte du monde, la fin d'un monde, ne correspond-il pas à un chaos profond et irréparable que rien ne peut amender ?

Tant que la fidélité reste de rigueur, qu'elle est la base de la domesticité dans le foyer et la base de la vie dans la cité l'ordre règne. Si l'infidélité devient manifeste et n'est plus punie au niveau de la personne dans le microcosme alors le chaos s'installe dans la société elle-même, c'est-à-dire le macrocosme et la punition est alors un cataclysme.

Ce qui ressort donc de la vision du monde shakespearien c'est que l'ordre doit être maintenu par tous les moyens même les plus cruels et *Troilus et Cressida*, antithèse, illustre cette thèse beaucoup mieux peut-être que *Othello*, *Roméo et Juliette*, *Beaucoup de bruit pour rien*, ou *Le conte d'hiver*.

Alain LAFOLIE
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) Catherine BERNARD-CHEYRE, *La femme aristocratique et les formes et déformations de l'idéal courtois de l'amour dans l'Angleterre élisabéthaine*. Thèse Université de Montpellier, 1984.

(2) Moshé LAZAR, *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XII^e siècle*. Paris, C. Klincksieck, 1954.

SEASONS OF FIDELITY AND INFIDELITY
IN *SUMMER'S LAST WILL AND TESTAMENT*
BY THOMAS NASHE

Summer's Last Will and Testament is the sole extant dramatic work of one of the wittiest and most ingenious writers of the late Elizabethan era : Thomas Nashe, who was born in 1567 and died in 1601, having produced most of his intricate and entertaining works of fiction during the 1590's. *Pierce Penniless, his Supplication to the Devil*, published in 1592, was doubtless the best known and most widely read of Nashe's prose works during his lifetime (1). It deals humorously with a theme which was to haunt the author throughout his career : the difficulties encountered by impecunious writers in obtaining patronage for their works. But, *The Unfortunate Traveller*, published in 1594 must be considered Nashe's masterpiece. In its startling admixture of high comedy and the burlesque, of mock Petrarchan idealism and the grotesque, this proto-novel baffles and disarms the reader, leaving him awestruck by the author's consummate display of verbal artifice.

A seeming effortlessness in the creation of literary illusion is the hallmark of Nashe's writing. As early as 1590, in his anti-Puritan pamphlet, *An Almond for a Parrot*, Nashe had surpassed his fellow anti-Martinist pamphleteers by his astounding propensity to match Martin Marprelate's satire through a use of a language which was both playfully innovative and incisive (2).

It is this staunch fidelity to the anti-Puritan cause which no doubt accounts for his presence at the Archbishop of Canterbury's palace at Croydon in the summer of 1592. It was here, while the plague raged in London, that Thomas Nashe is said to have composed *Summer's Last Will and Testament*, and it was here, in the presence of Archbishop Whitgift and his guests, that the play was performed for the first time (3) : the plague and its gruesome cortège providing the discreet but ever present backdrop of a work devoted to a festive commemoration of the vicissitudes of man's fortunes and fidelities.

It is fortunate that the play was ever printed. The only other dramatic work by Nashe, *The Isle of Dogs*, written in collaboration with Ben Jonson, has been lost to posterity. It had the misfortune of creating a scandal and of bringing down the ire of The Privy Council and the subsequent seizure of all of Nashe's works in 1597 (4). By an ironic twist of fate, *Summers Last Will and Testament* was printed in 1600 despite this prohibition and is, thus, the last of Nashe's works to have been published during his lifetime (5).

The work, as it has come down to us, presents numerous difficulties, not the least of which is generic. Neither masque nor anti-masque, play nor interlude, *Summer's Last Will and Testament*, like several of Nashe's prose works, belongs to a class of its own. For the purposes

of simplicity, it will be referred to here as a festive pageant or a play in the widest sense of that term.

Linked to this question of genre is the further difficulty of defining a critical approach sufficiently broad and comprehensive to take into account the multiple facets of the work. Any coherent discussion of the play must inquire into Nashe's use of the various characters, Summer and his servants, and their relationship to the narrator-type figure of Will Summers. The general movement of the work and its underlying metaphors must be explored and the question of Nashe's fidelity to the Elizabethan *Zeitgeist* gone into.

This discussion of the play will proceed from three premises. The first is that Summer's servants, who seem to be merely antithetic personifications of the seasons, are as well quasi-allegorical representations of the history of mankind in general and of England in particular from a golden age of eternal spring to the acrimonious season of a Puritanical Backwinter. All of these seasons and their affiliates are faithful in their infidelity, i.e. true to themselves and unfaithful to any other season than their own. Even the most negative characters in the play (Christmas, "the snudge" and Backwinter, "the miscreant") (6) are requisite in that they represent the season of man's discontent and are the necessary corrective of a riotous and improvident Ver (Spring) and an intemperate Bacchus.

The second premise concerns the general movement of the play as outlined by Nashe in the Prologue :

Forsooth, because the plague reigns in most places
in this latter end of summer, Summer must come in
sick. He must call his officers to account, yield his throne to
Autumn, make Winter his executor... (7).

The imminent demise of an Elizabethan summer is the occasion for a festive pageant celebrating the passage of summer to fall. As in the New Testament parable of the talents (Mt. 25, 14-30), a solemn and aged Summer Lord inquires into his servants's fidelity in the use of his belongings (8), but in the comic framework of the play, Summer is aghast at the universal waste of his goods and at the infidelity which such a dilapidation denotes in his servants :

I'll call my servants to account, said I ?
A bad account ; worse servants no man hath ...
'Servus necessaria possessio, non autem dulcis' :
Nowhere fidelity and labor dwells (9).

Yet, in the end, Summer's possessions prove to be as insubstantial and elusive as those of his fellow seasons and the pageant, which is centered upon a will and testament, becomes a meditation upon the impossibility of bequeathing anything of value to future generations ; hence, the Catholic undertones, the *momento mori* motif and the haunting elegy "Adieu ; Farewell earth's bliss". Summer is a bankrupt festive lord whose chosen heir, Autumn, merely forestalls the reign of Winter : Summer's executor in both a figurative and literal sense.

From these two premises, a third follows : *Summer's Last Will and Testament* is not what it appears to be : a pleasant diversion for an archiepiscopal court in the late summer/early autumn of a plague-ridden year. The boy actors who played the seasons in Archbishop Whitgift's great hall at Croydon in 1592 (10) no doubt did so with as much grace and gusto as naivety and innocence, but Nashe's audience, composed as it presumably was of learned churchmen and university graduates, would have been keenly sensitive to the playwright's double-edge irony and to the meandering currents of his mannerist design. Any infidelity to the humanist project that Whitgift and his friends embodied would have been apprehended quite negatively. Given the radical Christian message Nashe had to deliver, it was wise of him to come to his audience clothed in motley : a fool's garb being the best device against censure.

Having posited these three premises, we are in a better position to examine the complex use that Nashe makes of the theme of infidelity in *Summer's Last Will and Testament*. On one level, we note that infidelity is intimately related to the key metaphor of the play, the parable of the talents, which predetermines the relationships of the characters among themselves and to Summer, the central figure of the pageant.

In terms of characterization, infidelity to the festive spirit of the show is the necessary attribute of the killjoy characters who represent the stern, Puritanical elements within late Elizabethan society. Finally, and most interestingly, a close examination of *Summer's Last Will and Testament* reveals, beneath the trappings of an apparent orthodoxy, a radical infidelity to the Elizabethan era itself in its value system and modes of discourse.

The theme of the unfaithful servant and implicitly the theme of the talents is at the heart of the play. As Summer first enters, "leaning on Autumn's and Winters shoulders", he proclaims :

Come near, my friends, for I am near my end.
In presence of this honorable train
Who love me, for I patronize their sports,
Mean I to make my final testament.
But first I'll call my officers to 'count,
And of the wealth I gave them to dispose,
Knowing what is left, I may know what to give (11).

The comparison between a dying season and that of a rich master calling his servants to account in order to draw up his will seems logical enough but, before the play is out, Nashe will have demonstrated to his spectators just how tenuous such an analogy can be. In the meantime, each season and its cohorts will have to provide a statement to Summer's inventory. In this exercise, three groups of characters emerge : those whose infidelity takes the form of squandering any wealth they might have had, those whose infidelity consists in simply making a bad use of their wealth and, finally, those most unfaithful

servants who, far from fructifying this wealth, have hoarded it : the Nashean equivalent of the parabolic burying of the talents. As in the Gospel, this final category of unfaithful servant is the most reprobate.

Among the unfaithful, squandering servants, Ver (or Spring) is certainly the most endearing in his festive candour ; his entrance is announced by one of the prettiest songs in the pageant :

Spring, the sweet spring, is the year's pleasant king ;
Then blooms each thing, then maids dance in a ring,
Cold doth not sting, the pretty birds do sing,
Cuckoo, jug, jug, pu we, to witta woo.

The palm and May make country houses gay,
Lambs frisk and play, the shepherds pipe all day,
And we hear aye, birds tune this merry lay,
Cuckoo, jug, jug, pu we, to witta woo.

The fields breathe sweet, the daisies kiss our feet,
Young lovers meet, old wives a-sunning sit ;
In every street, these tunes our ears do greet,
Cuckoo, jug, jug, pu we, to witta woo.
Spring, The sweet spring (12).

When summoned to give a reckoning for the employment of his wealth, Ver, in keeping with the lightsome tenor of his song, has recourse to an elegant stratagem to express his reckless prodigality ; he calls forth a Hobby horse and Morris Dancers and has them dance and sing their May songs to a flabbergasted and indignant Summer :

Is this th'account and reckoning that thou mak'st ? (13)

exclaims Summer - to which Ver can give but the lamest of excuses :

Troth, my lord, to tell you plain, I can give you
no other account ; *nam quae habui, peridi* :
what I had, I have spent on good fellows
in these sports you have seen which are proper
to the spring, and other of like sort - as giving
wenches green gowns, making garlands for fencers,
and tricking up children gay - have I bestowed
all my flowery treasure of my youth (14).

It is interesting to note that Ver's justification is closely associated with the English medieval traditions of May games, Morris Dancing and Garlanding so that his infidelity to Summer's rigidly pragmatic spirit can be seen as an assertion of the gracious liberality of an earlier and merrier England. This aspect of the play has received thorough treatment in C.L. Barber's *Shakespeare's Festive Comedy* in which Barber deals with both "Holiday Custom" (15) and "Prototypes of Festive Comedy" (16). Suffice it to say that Ver's infidelity is, in one sense, a fidelity to a greater and older tradition. Not only is

Ver true to himself - acting as he does *in* character - he is true to a golden age of Attic Comedy and saturnalian release (17).

Another example of squandering infidelity and comic release is to be found in the character, Bacchus, whose comic abuse of Summer takes the form of a blasphemous blessing : "Now on my honor, Sim Summer", he states, "thou art a bad member, a dunce, a mongrel, to discredit so worshipful an art after this order" and he continues :

Thou hast cursed me and I will bless thee.
Never a cup of nipitaty in London come near thy niggardly habitation. I beseech the gods of good fellowship
thou mayst fall into a consumption with drinking small beer.
Every day mayst thou eat fish, and let it stick in the midst
of thy maw for want of a cup of wine to swim away in
(18).

The spectators of Nashe's pageant would probably have recognized in Bacchus's diatribe the brilliant invective tone which had characterized Nashe's anti-Martinist tract, *An Almond for a Parrot*, written in 1590, possibly at Whitgift's request. This extreme form of satire was to be carried to perfection in Nashe's later work, *Have With You to Saffron Walden* during his literary quarrel with Gabriel Harvey. Unlike Ver, Bacchus is not merely unfaithful as a servant, he openly challenges Summer and, in this sense, is a Lord of Misrule whose momentary reign of folly poses no real threat to the sober world view and social order Summer represents.

If Bacchus and Ver are wastrels, who have squandered their lord's possessions, Sol and Orion's infidelity consists in the bad use they have made of their talents. Sol's nauseating complacency, when taken to task for his ingratitude and lack of industry, finds its echo in the dung-hill imagery employed by Winter to describe Sol's vainglorious perniciousness. The comparison of an ambitious courtier to a rising sun, placed in the heavens by his lord, may have been an outworn metaphor by the 1590's but Nashe knew how to make the most of it by playing ironically upon the Marlovian rhetoric which the theme of the hypocritical overreacher evokes, as in the following speech by Autumn :

O arrogance exceeding all belief !
Summer, my lord, this saucy upstart Jack,
That now doth rule the chariot of the sun,
And makes all stars derive their light from him,
Is a most base insinuating slave,
The son of parsimony and disdain ;
One that will shine on friends and foes alike,
That under brightest smiles hideth black showers,
Whose envious breath doth dry up springs and lakes,
And burns the grass, that beasts can get no food (19).

Rhetoric is very much at the core of this comic examination of the courtly overreacher. Sol's misuse of his rhetorical talents is equated with his infidelity when Summer exclaims :

Bad words, bad wit ! O where dwells faith or truth ?
Ill usury my favors reap from thee,
Usurping Sol, the hate of heaven and earth (20).

Orion is another courtly figure who has made a bad use of his goods as will become apparent in his long speech in praise of dogs : a discourse taken entirely from an English version of *Pyrrhoniae Hypotyposes* by the Greek writer Sextus Empericus (21). The English version used by Nashe seems to have been lost to posterity (22). Unlike Sol, Orion's misuse of his talents is linked, not to ambition, but to frivolity. He is the archetypal huntsman, so absorbed by his passion that he allows his "venom-breathed curs" to bring in those "dog days" which, according to Autumn, are responsible for "the plague and dangerous agues" (23). In the context of a plague year, the charge is a serious one and explains the harshness of Summer's sentence : banishing the "ill-governed star" ... "a twelvemonth and a day" (24). Orion's elegant response to this verdict contains an echo of Spenser's *Faerie Queen* :

One parting blow, my hearts, unto our friends,
To bid the fields and huntsmen all farewell.
Toss up your bugle horns unto the stars.
Toil findeth ease ; peace follows after war (25).

But by far the most negative characters in *Summer's Last Will and Testament* are those hibernal figures who make no attempt to fructify their talents but hoard them in their garner. Autumn makes this perfectly clear when he challenges Winter as his enemy, stating that he is "a most insatiate miserable carl" (26) who impoverishes the earth by his avarice. Autumn's judgement of Winter's offspring, "Christmas" and "Backwinter", is even more severe :

O, but two sons he hath, worse than himself,
Christmas the one, a pinchbeck, cutthroat churl,
That keeps no open house as he should do,
Delighteth in no game or fellowship,
Loves no good deeds and hateth talk,
But sitteth in a corner turning crabs,
Or coughing o'er a warmed pot of ale.
Backwinter, th'other, that's his nown sweet boy
Who like his father taketh in all points.
An elf it is compact of envious pride ;
A miscreant, born for a plague to men ;
A monster that devoureth all he meets.
Were but his father dead, so would he reign (27).

This brilliant depiction of miserliness and envy is simultaneously a bitingly satiric commentary on the anti-festive value system of the Puritans. In her discussion of the historical context of Nashe's works, Lorna Hutson refers to Philip Stubbes's puritan pamphlet, *The Anatomy of Abuses*, and notes :

Philip Stubbes in 1583 denied the festive conception of wealth altogether when he challenged the need to observe feasts on a communal and occasional basis (28).

She goes on to show that, while traditional societies "emphasize the anxiety of rendering wealth sterile and infertile through hoarding", reformed commercial societies see the excess and overconsumption of festive merrymaking as a threat to economic prosperity (29). Now, the latter attitude is precisely that of Christmas who claims that "the god of hospitality" has now grown out of fashion" and that

Feasts are but the puffing up of the flesh,
the purveyors for diseases ; travel, cost, time ill spent
(30).

Now, if we compare the Puritanical view of social relations as expressed by Christmas with that of Ver, we discover two diametrically opposed views. Where Christmas is so totally absorbed with thrift that he is afraid to keep more than two servants, lest they should rob him, lusty Ver expresses nothing but contempt for material wealth. "This world is transitory", he states,

... it was made of nothing, and it must to nothing.
Wherefore, if we will do the will of our high Creator,
whose will it is that it pass to nothing, we must help
to consume it to nothing. Gold is more vile than men (31).

Of course, we are meant to see through the specious reasoning by which Ver attempts to justify his scandalous prodigality (that is all part of the fun of this pageant) but, between an age-old infidelity to prudential economy and a new infidelity to the traditional holiday spirit of communal hospitality, there is no doubt where the playwright's sympathies lie.

When Christmas declares that he is willing to keep open house for all the beggars in some of his outhouses but that they must bring their bread with them, he elicits from Summer the following condemnation :

Christmas, I tell thee plain, thou art a snudge.
And were't not that we love thy father well,
Thou shouldst have felt what 'longs to avarice.
It is the honor of nobility
to keep high days and solemn festivals.
Then, to set their magnificence to view,
To frolic open with their favorites,
And use their neighbors with all courtesy ... (32).

Courtesy is the very virtue most at want in Backwinter, by far the most antipathetic character in Nashe's show. Discourtesy and malevolence go hand in hand in this devastating representation of a ranting would-be regicide. Retrospectively, in the light of the English Civil War, there is something prophetic in this Nashean depiction of

backbiting and envy which drive a son to overthrow his own father and a subject, his lord. To Summer, Backwinter declares :

I will peep forth, thy kingdom to supplant.
My father I will quickly freeze to death,
And then sole monarch will I sit, and think
How I may banish thee as thou dost me (33).

And, yet, even this ultimate infidelity is subsumed into the seasonal message of the play since, upon hearing this speech, Winter reads his downfall in his (*son's*) brows (34). For all his infidelity, Backwinter cannot help being faithful to his seasonal role of executioner of Winter and, implicitly, the harbinger of Spring.

Each of Nashe's seasonal characters, as we have seen, represent a mode of infidelity to the Summer lord and, paradoxically, a greater fidelity to seasonal decorum. But what can be made of Nashe's singular clown-chorus, Will Summers, whose very name constitutes a comic inversion of the main theme of the play : Summer's will ? What devious design did Nashe have in creating so preposterous a character ?

The historical origin for the fictional Will Summers was Henri VIIIth's legendary jester to whom so many contemporary allusions exist that McKerrow notes that "his name was almost a general term for a fool" (35). Much like the medieval vice of Morality plays (36) or the *A and B* boys of Medwall's Tudor interlude, *Fulgens and Lucrece*, Nashe's mannerist *Sprecher* heightens stage illusion by creating another level of comic perspective. His very entrance at the beginning of the play "in his fool's coat but half on" (37) is, in itself, a comic infidelity to the dramatic convention of slipping into one's rôle :

There is no such fine time to play the knave in as in the night. I am a goose, or a ghost at least ; for what with the turmoil of getting my fool's apparel and care of being perfect, I am sure I have not supped tonight. Will Summer's ghost I should be, come to present you with Summer's last will and testament. Be it so, if my cousin Ned will lend me his chain and his fiddle. Other stately-paced Prologues use to attire themselves within. I, that have a toy in my head more than ordinary, and use to go without money, without garters, without girdle, without hatband, without points to my hose, without a knife to my dinner, and make so much use of this word "without" in everything, will here dress me without (38).

Beyond the witty use of "without" and "within" to indicate the stage and the tiring room where the boy actor, who was to recite the official prologue, was just then donning his costume, note Nashe's usage of the modal verb "should" in the line "Will Summer's ghost I should be" (39) as if the actor were not quite sure at this juncture what his identity might be. This line is followed quite closely by the avowal "I, that have a toy in my head more than ordinary" (40) : a wink at the player's real identity, known to all, since Toy, as the only

professional actor at Croydon (41), would have stood out grandly amidst the cast of boy players. There are several allusions to Will Summer's real identity throughout the play, as if Nashe, through these repeated infidelities to dramatic illusion, wished to underscore the artificiality of the very convention he was using so deftly. At the conclusion of the pageant, a mirror image of the prologue, a boy actor speaks the following epilogue :

Little creatures often terrify great beasts : the elephant flyeth from a ram ; the lion from a cock and from fire ; the crocodile from all sea-fish ; the whale from the noise of parched bones ; light toys chase great cares. The great fool Toy hath marred the play. Good night, gentlemen ; I go (42).

To which Will Summers replies by a quotation from Ovid's *Tristia* (43) :

Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illi (44).

Now, if Will Summers is misunderstood by the "light toys" (or the little boys as the lower case "t" would indicate), it is because, as "the great fool Toy" (with a capital "T"), he has been unfaithful to the spirit of the play and, in toying with it, has marred it. But, what is this infidelity to the spirit of Summer's will were Nashe's mannerist play to go beyond the narrow strictures of a festive pageant to an ironic examination of Elizabethan values and conventions ? Then, this mar-
ring would be a mending, and Will Summer's infidelity would become intelligible after all.

Will Summer's rhetoric is so much at odds with that of many other characters that it has led one distinguished critic to the astonishing conclusion that the core of the pageant was not by Nashe's hand at all but the work of John Lyly (45). It is not difficult to see how one might come to such an extreme stance. That there is a great deal of Euphuistic speech in the play goes without saying, but much of this rhetoric is parodied in the very characters who employ it. Moreover, as we have seen, along with this Euphuistic diction, we have characters who express themselves in voices reminiscent of Marlowe, Spenser and even of Nashe in his polemical works. Michael Best's hypothesis is thought-provoking, nonetheless, in that it raises the issue of the various forms of discourse used in the play and the tensions which exist between them.

Such a tension exists between the rhetoric of Will Summers and those of the Seasons ; the former's discourse is unfaithful to the precious rhetoric of the profligate characters and it is equally unfaithful to the profitable discourse of the more prudential figures, Autumn and Summer. In her discussion of the play, Lorna Hutson has shown how closely Summer's prudent and pedantic discourse resembles the solemn admonitions of the Protestant-humanist, Roger Ascham, in his work *The Schoolmaster* (46). She sees, in Summer's "threadbare moralizing" a return to Ascham's midcentury world view of "thrifty fathers anxious to build up a heritage "for their sons (47), and it is her convic-

tion that language itself is "joyfully mocked in Summer's misguided probings for returns of moral edification" (48). She adds :

...Summer is, in the play's term, a joke ; Summer speaks a completely inapplicable moral language which disintegrates in the parody of his buffoon Will Summers (49).

If we enter Lorna Hutson's critical perspective, it is not too difficult to comprehend why Nashe, given the Protestant-humanist convictions of his audience, was obliged to hide his infidelity to the humanist project behind the smokescreen of internal irony and the babblings of a fool. The playwright's fear of being found out at this game is echoed in the following disingenuous proviso tacked onto the boy actor's prologue to the play :

What's a fool but his bauble ? Deep-reaching wits, here is no deep stream for you to angle in. Moralizers, you that wrest a never-meant meaning out of everything, applying all things to the present time, keep your attention for the common stage ; for here are no quips in character for you to read. Vain glozers, gather what you will. Spite, spell backwards what thou canst. As Parthians fight flying away, so will we prate and talk, but stand (*to*) nothing that we say (50).

But if we take Nashe at his word, if *Summer's Last Will and Testament* is a mere fool's bauble, what are we to make of "Adieu ; farewell earth's bliss" and of "Autumn hath all the summer's fruitful treasure" (52) : those exquisitely poignant songs which mark the end of the pageant ? With their liturgical refrains, "Lord have mercy on us" (53) and "From winter, plague and pestilence, good lord, deliver us" (54), these songs are closer to the world view of Langland and Chaucer than to that of Sidney and Spenser. In his exploration of "traditional religion in England from 1400 to 1580", entitled *The Stripping of the Altars*, Eamon Duffy notes that

For medieval people, as for us, to die meant to enter a great silence, and a fear of being forgotten in that silence was as real to them as to any of the generations that followed. But for them that silence was not absolute and could be breached (55).

In the context of a pleasant seasonal entertainment, that is precisely what Nashe was trying to do : to breach the terrible silence surrounding man's tenuous position in a plague year and to come to terms with the blatant insufficiency of certain forms of humanist discourse by reminding his spectators of earlier festive and liturgical traditions. This comic infidelity to the outmoded and unserviceable discourse of the season takes the paradoxical form of a mannerist *ars moriendi* and an art of good living.

Michael E. MOSLEY
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) G.R. Hibbard, *Thomas Nashe : A Critical Introduction* (Routledge, London, 1962), p. 59.
- (2) Charles Nicholl, *A Cup of News : the Life of Thomas Nashe*, (Routledge, London, 1984), p. 76.
- (3) R.B. McKerrow, Notes to *The Works of Thomas Nashe* (Blackwell, Oxford, 1966), vol. iv. pp. 416-417.
- (4) Hibbard, op. cit., p. 232.
- (5) McKerrow, op. cit. vol. v., p. 34.
- (6) Thomas Nashe, *Summer's Last Will and Testament*, ed. P. Posluszny (Peter Lang, New York, 1989), p. 44. All of the references to the play are from this "American University Studies" edition ; it will be hereafter abbreviated as *SLWT*.
- (7) Ibid., pp. 37-38.
- (8) Lorna Hutson, *Thomas Nashe in Context* (O.U.P., Oxford, 1989), p. 158.
- (9) *SLWT*, op. cit., pp. 77-78.
- (10) McKerrow, op. cit., vol. iv., p. 419.
- (11) *SLWT*, op. cit., p. 40.
- (12) Ibid., p. 41.
- (13) Ibid., p. 44.
- (14) Ibid., p. 44.
- (15) C.L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton U.P., Princeton, 1959), pp. 16 to p. 36.
- (16) Ibid., pp. 58 to 79.
- (17) Ibid., p. 7.
- (18) *SLWT*, op. cit., pp. 75-76.
- (19) Ibid., p. 53.
- (20) Ibid., p. 54.
- (21) McKerrow, op. cit., vol. iv., p. 428.
- (22) Ibid., p. 428.
- (23) *SLWT*, op. cit., p. 59.
- (24) Ibid., p. 63.
- (25) Ibid., p. 63. The lines echoed by Nashe are from Book I of *The Faerie Queene* by Spenser :
Sleep after toil, port after stormy seas
Ease after war, death after life, does greatly please.
- (26) Ibid., p. 90.
- (27) Ibid., p. 90.
- (28) Hutson, op. cit., p. 90.
- (29) Ibid., p. 90.
- (30) *SLWT*, op. cit., p. 97.
- (31) Ibid., p. 45.
- (32) Ibid., p. 98.
- (33) Ibid., p. 101.
- (34) Ibid., p. 101.
- (35) McKerrow, op. cit., vol. iv. p. 420.
- (36) Hibbard, op. cit., p. 102.
- (37) *SLWT*, op. cit., p. 37.
- (38) Ibid., p. 35.
- (39) Ibid., p. 35.
- (40) Ibid., p. 35.
- (41) McKerrow, op. cit., vol. iv. p. 419.
- (42) *SLWT* op. cit., p. 106.
- (43) Ibid., p. 195.
- (44) Ibid., p. 107. and note 1964 p. 195.
- (45) Michael R. Best, "Nashe, Lyly, and *Summer's Last Will and Testament*" (*Philological Quarterly*, '48, 1969), p. 1-11.

- (46) Hutson, op. cit., p. 156.
- (47) Ibid., p. 156.
- (48) Ibid., p. 159.
- (49) Ibid., p. 159.
- (50) *SLWT*, op. cit., p. 37.
- (51) Ibid., p. 92.
- (52) Ibid., p. 103.
- (53) Ibid. p, 93.
- (54) Ibid., p. 104.
- (55) Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars* (Yale U.P., New Haven, 1992), p. 328.

LES JACOBÉENS ET LA FIDÉLITÉ, OU LE DISCOURS LITTÉRAIRE COMME MAQUILLAGE DU RÉEL

Avant d'examiner quelques stratégies littéraires jacobéennes sacralisant l'amour sous sa forme la plus durable, et avant de m'interroger, avec le scepticisme annoncé par mon titre, sur le rapport entre le **mot** et la **chose**, entre signifiant et signifié, je voudrais rappeler ce que fut le concept de fidélité en amont des années 1603-1625 (règne de Jacques 1^{er}), cela en prenant en compte les aspects langagiers et les modes d'application au réel.

Les élisabéthains - ceux qui se définirent comme l'élite de la nation - séduits par l'art de vivre et la *sprezzatura* des aristocrates italiens, avaient voulu codifier les relations entre hommes et femmes au sein du couple et de ses engagements. Ainsi élaborèrent-ils le concept de fidélité. Le support lexical du débat fut constitué par les termes "fidelity" ou "faithfulness", mais aussi "chastity" - signifiant pureté dans le mariage et non virginité comme dans d'autres contextes - et "continence", dont le sens est aussi fluctuant que celui de "chastity", si bien que J. Taylor en 1667 dut préciser : "Chastity is either abstinence or continence : abstinence is that of virgins or widows : continence, of married persons" (O.E.D.).

Il fallait une doctrine. La doctrine était arrivée d'Italie, colorée de néo-platonisme mais étayée par une idéologie outrageusement masculine dans ses postulats, lorsque Sir Thomas Hoby traduisit en 1561 le *Livre du Courtisan - Il Cortegiano*, écrit en 1528 - de Baldassare Castiglione. L'*ethos* distillé à partir de conversations dont on affirmait qu'elles avaient été tenues à la Cour d'Urbino en mars 1507 gagna l'Angleterre grâce à la traduction de Hoby, rééditée en 1577 et 1588, et tout ce qui avait été dit en matière d'amour et de fidélité conjugale par les grandes figures des joutes oratoires - le Cardinal Bembo, les Médicis ou César Gonzague - avait acquis force de loi dans les milieux élisabéthains distingués. Le double acte d'écriture - celui de Castiglione prolongé par Hoby - garantissait le statut littéraire de l'ouvrage, implicitement reconnu plus tard par Shakespeare, Spenser et Sidney qui empruntèrent non seulement des raisonnements philosophiques, des motifs pour leurs fictions mais aussi des schémas rhétoriques. Curieusement cependant le mérite largement attribué fut la parfaite transparence du texte dans la re-création d'une réalité orale éphémère. Les Dialogues restitués suggéraient qu'un effort avait été fait autour de la Duchesse d'Urbino pour que soit défini un *modus vivendi* entre maris et femmes, exhortés les uns et les autres à respecter la parole donnée et à éviter les transgressions sexuelles. Mais dans le cercle princier même les humanistes éclairés devaient intégrer à leurs propositions la somme des idées reçues concernant le sexe féminin. Car les misogynes étaient présents. Ainsi Gaspar Pallavicino qui inspira probablement à Shakespeare le Benedick de *Much Ado about Nothing*. Pour le jeune

Gaspar, le fondement théorique était le suivant : les femmes, créatures inférieures, sont lascives, et l'infidélité chez elles est d'autant plus impardonnable qu'elle crée la confusion dans les lignes dynastiques ; en conséquence, il faut faire planer sur les épouses la menace de la honte et du scandale. G. Pallavicino représente l'option dure. Aussi, pour que les joutes oratoires - forme euphémisée de l'*agon* - aient leur pleine dimension, un avis plus nuancé devait s'exprimer. D'où l'importance, parmi les personnages mis en scène, de Julien de Médicis (fils de Laurent), juste, impartial, irrité par l'hypocrisie de ses compagnons qui évacuent le problème de l'infidélité masculine mais réclament la mort pour les femmes coupables de trahison. Ce qui ne pouvait convaincre Gaspar Pallavicino, opposé, en sa qualité de Benedick potentiel, à Julien le Magnifique et, plus encore, à la spirituelle Emilia-Pia, qui préfigure la Béatrice de Shakespeare. L'arbitre fut César Gonzague, qui démontre que, pour atteindre à la plénitude de la *corteziana* (et le champ sémantique du mot est beaucoup plus vaste que celui de *courtiership* en anglais), il fallait ne pas considérer la fidélité chez les femmes comme un état négatif entretenu par la peur du scandale, mais la concevoir au contraire comme le fruit du libre-arbitre. Étant donné les liens étroits entre César Gonzague et Castiglione, et malgré la prétendue neutralité que s'attribue l'instance mémorisatrice ('I was provoked by the *memorie* therof to write the books of the *Courtier*' (1), est-il dit dans la Préface), on peut supposer que l'option humaniste, défendue par l'ami très proche, et concédant aux femmes dignité et liberté de choix, devait apparaître comme intellectuellement supérieure aux autres.

Tel fut donc l'apport de l'Italie à un débat qui marqua le XVI^e siècle. Débat biaisé, puisque l'investigation menée par les théoriciens fut unilatérale, le recours aux arguments d'ordre biologique, voire ontologique, s'exerçant de façon sélective autour des descendantes d'Eve. La controverse lancée par Castiglione conditionna le fonctionnement de la société élisabéthaine, dominée par les hommes, malgré la présence sur le trône d'une Reine qui voulut du reste viriliser son image. Dans les réponses apportées, des nuances se firent jour. Au sein de l'aristocratie, on choisit plutôt de mettre l'accent sur la vertu des grandes dames. Dans les milieux puritains, on insista plus volontiers sur les tendances coupables d'une espèce inférieure. La controverse fut problématisée dans les œuvres littéraires de l'époque - expression d'une créativité masculine - surtout dans les œuvres dramatiques, où les situations intégrées à la mimesis agissent souvent comme mise en garde contre l'infidélité des femmes - par exemple dans *Much Ado About Nothing*, lorsque Hero est ostracisée sous prétexte de manquement à la parole donnée -, où parfois aussi des techniques bien particulières de sémiotisation impliquant gestuelle, pitreries, images de cornes, ramures, bois ('antlers') véhiculèrent la crainte, très forte chez le mâle élisabéthain, d'être cocufié ('cuckolded'). A la charnière du vécu et de sa transcription au niveau du langage, à des fins d'éloge, on peut penser que, d'une manière générale, les **mots** coïncidèrent avec les **choses**, c'est-à-dire avec les schémas de conduite exemplaire observés chez les épouses et fiancées. Cette coïncidence stricte entre signifiant et signifié peut sans doute être postulée en ce qui concerne ces écrits variés, dotés

ou non d'un statut littéraire, tels que biographies, simples épitaphes, hommages posthumes, épîtres dédicatoires. Ainsi lorsque Margaret Tyler, dans une préface écrite par elle-même pour sa traduction d'un roman de chevalerie espagnol (1578), crée une aura de chasteté autour de la Duchesse de Norfolk, sa protectrice, rien ne suggère qu'il y ait eu un clivage quelconque entre les qualités humaines perçues et les signes qui les rendirent communicables. En poésie lyrique, lorsque les hommes se prirent comme objet de leur propre discours, ils risquèrent peu d'éveiller des soupçons quant à l'adéquation des mots aux choses en matière de fidélité, car le respect durable d'un engagement sacralisé n'appartient pas à la thématique des sonnets élisabéthains. Le "je" masculin inscrit son texte dans une séquence temporelle bien déterminée entre, d'une part, la montée du désir et, d'autre part, soit la promesse de son assouvissement, soit l'abandon des espoirs. Ce qui interviendra après l'attente érotique n'est pas évoqué ; il ne peut donc y avoir trahison des mots par rapport à un projet de vie.

Venons-en maintenant au règne de Jacques 1^{er}. Il n'est pas question ici de chercher à analyser les ferments de corruption sournoise à l'œuvre dans la société jacobéenne. Il est par contre essentiel à mon propos d'insister sur la dégradation de l'image du couple, particulièrement évidente à la Cour et dans les milieux aristocratiques. Quelques exemples, bien connus, permettent de mesurer le relâchement des liens conjugaux. Après le tournant du siècle, Penelope Rich, que Sidney avait métaphorisée en étoile limpide dans la séquence *Astrophel and Stella*, fut la maîtresse de Sir Charles Blount avec la bénédiction de son mari. L'infidélité de "Stella" marqua la fin d'un mythe. En 1613 un scandale éclata lorsque Lady Frances Howard épousa Robert Carr, favori du Roi, devenu comte de Somerset, après une sordide affaire de divorce, et grâce à la complicité de Jacques 1^{er}, qui annula l'union entre l'intrigante Lady Frances et le comte d'Essex. Trois ans plus tard, du reste, les Somerset séjournèrent en prison pour le meurtre de Sir Thomas Overbury, qui avait dénoncé l'imposture. Autour de Jacques 1^{er} les couples se font et se défont, dans une atmosphère trouble qui favorise les gestes homicides, tentatives d'empoisonnement et autres machinations. L'amour ne se définit plus par référence à la double polarité "love" et "lust", et l'amour conforme aux principes du néo-platonisme n'a plus valeur de paradigme. Spenser en son temps avait fondé la symbolique de sa *Faerie Queene* sur une conviction très simple : sans la dimension spirituelle et sans la sanction du mariage l'amour n'est que vil érotisme. Idée peu prise au sérieux par les jeunes libertins jacobéens, issus des "Inns of Court", habitués des théâtres et tavernes et lecteurs des Satires et Élégies les plus salaces de John Donne. Le mot "fidélité" est vidé de tout sens.

Nul ne pouvant ignorer la pourriture morale, la production littéraire jacobéenne module de l'implicite à l'explicite dans la prise en compte de la faillite profonde, responsable du vide sémantique derrière le mot "fidélité". Certains jouent avec le non-dit, mais les Puritains, ou apparentés, aiguissent leurs armes satiriques. Ainsi George Wither, poète médiocre ou "poetaster", qui fut jeté en prison pour avoir attaqué dans *Abuses Stript and Whipt* (1613) les suppôts de Satan, tous recrutés dans l'aristocratie, tous ivres de cupidité et de luxure. Parmi les

diverses stratégies littéraires liées à une réflexion sur le concept de fidélité - et sur son affaiblissement - deux m'ont paru particulièrement révélatrices. L'une fut élaborée par ce même G. Wither qui, animé par un zèle "puritain" dans ses résonances, déplora le déclin de la vertu de fidélité dans deux œuvres minces, monologues par la forme mais génériquement hybrides, puisque le lyrisme, sur toile de fond pastorale, y souffre de surcharge didactique. Dans *Fidelia* (1615), c'est une voix féminine qui doit être perçue, tandis que dans *Faire-Virtue, The Mistress of Philarete* (1622), le point de vue est celui des quelques hommes encore vertueux dans cette Angleterre jacobéenne. A l'opposé, je retiendrai la visée dramaturgique d'un John Fletcher, travaillant seul ou en collaboration avec Francis Beaumont, cherchant le succès dans l'atmosphère frelatée des "private theatres", auprès des parvenus - "upstarts" - protégés par Jacques 1^{er}, de leurs épouses impudiques et de tous les libertins de la "City". Car, aussi paradoxal que cela puisse paraître, chez Fletcher ou chez "Beaumont and Fletcher", puisque les deux noms sont toujours associés, on affiche aussi le souci de rétablir le primat de la fidélité dans les rapports entre hommes et femmes. Et, même paradoxe, dans ce genre nouveau, expérimenté par les deux dramaturges au "Blackfriars Theatre", à savoir, la tragi-comédie, l'une des composantes fut l'exaltation hyperbolique, délirante, et purement ostentatoire, de la fidélité.

La *Fidelia* de G. Wither est une épître, "an elegiacal epistle of Fidelity to her inconstant friend" (2). C'est dire que le poème s'inscrit dans une tradition qui remonte aux *Héroïdes* d'Ovide et fut reprise par Drayton dans *England's Heroical Epistles* (1597) - tradition qui attribue à une première personne du singulier, définie comme le "je" d'une femme trompée, bafouée, des récriminations et débordements de douleur. Comme la Didon de l'Antiquité, comme la Rosamonde du XII^e siècle, maîtresse malheureuse de Henri II, réactualisée par l'imagination de Drayton l'élisabéthain, *Fidelia*, abandonnée, se plaint, accusant son ami infidèle :

O what despite have I e'er done unto thee
That thou shouldst choose me, above all the rest,
To be thy scorn, and thus be made a jest ? (3).

Le monologue pourtant n'est pas réductible à un simple jeu d'inter-textualité. Il se signale au contraire par des harmoniques dues à l'ancrage socio-culturel de l'auteur. Il fallait appartenir à la cohorte des "malcontents" moralisateurs, hostiles à la Cour et à la nouvelle aristocratie et proches des Puritains, pour nourrir le discours de platitudes telles que :

Oft I heard tell, and now for truth I find
Once out of sight, and quickly out of mind (4).

Quant au personnage de *Fidelia*, simple "montage" rhétorique, pré-texte à l'exploration d'une conscience féminine face au problème de l'infidélité des hommes - exploration qui constitue du reste une démarche très neuve et hardie à l'époque, il cristallise des émotions et

sentiments qu'on associe volontiers aux jeunes puritaines du XVII^e siècle. Les fioritures pastorales du langage instaurent une distance par rapport au mode de vie des milieux urbains, propice aux liaisons éphémères. Fidelia, se remémorant les jours heureux, située loin de Londres, dans les bois et vallons, les idylles dont on peut espérer qu'elles seront fondées sur la confiance et inscrites dans la durée :

Viewing again those other walks and groves
That have been witnesses of our chaste loves... (5).

A ce stade il me semble utile de rappeler ce qu'écrivit Herbert Grierson, dans un ouvrage au titre fort pertinent : *Cross Currents in English Literature of the XVIIth Century or The World, the Flesh and the Spirit*. Le poème *Fidelia*, selon Grierson,

"is significant of the Puritan lover, for its theme is that of the great Puritan novel of a century later. It is a letter from an earlier Clarissa or Pamela to an earlier Lovelace who has forsaken her ... There you have, however poorly expressed, the theme ... on which so many later novels were to turn, from *Clarissa* to most Victorian novels, English or American ... young love, fidelity or infidelity, harsh parents or other untoward circumstances" ... "But Wither is speaking the language of rebellion, anticipating Richardson" (6).

Si mince et si médiocre soit-elle, l'élégie fut en effet plaider féministe. Le recours à la rhétorique, chez cette bergère larmoyante - du reste *persona* floue et mal cernée - marque une rupture avec le silence des femmes du passé, résignées comme la "Patient Griselda" devant l'infidélité des hommes. Passons au poème de Wither qui est *companion piece*, *Faire Vertue, the Mistress of Philarete*, pour écouter un "je" masculin dans son projet de vie. Comme Fidelia, Philarete se définit en termes pastoraux : berger du Hampshire, il se dit idéaliste, honnête et indigné par la conduite des gens de Londres, tous "sensual wights", ou "court-hermaphrodite (s) / Or such frothy gallants as / For the time's heroes pass" (7). Comme Fidelia encore il exprime sa différence, qui est refus de la débauche généralisée. Dans son cas l'objet aimé, périphérique au monologue, n'est pas une créature volage, cruelle, évoquée de façon concrète (ainsi le "Lovelace" de Fidelia) mais une abstraction, la Vertu. Partout surgissent les protestations d'une fidélité qui le caractérise. Ainsi : "A lad whose faith will constant prove / And never know an end", "Constancy, I mean, the purest of all beauties" (8). La récurrence du mot "constancy" agit au niveau du discours comme trace continue de l'aspiration à transcender l'éphémère. Pourtant, le poète moraliste est-il tout à fait convaincant ? On peut s'interroger sur la démarche qui consiste à glorifier la Vertu, par Philarete interposé, sous les traits d'une femme infiniment séduisante. Certes Wither, familier de la Bible, traducteur des Psaumes, pouvait se réclamer du Cantique des Cantiques, où l'ineffable est rendu par des images de beauté et de désir profane. Il n'empêche que le blason - au sens technique du terme - inséré dans le chant du berger, et construit par juxtaposition de comparants tous générateurs de fantasmes, peut

déranger. A détailler un corps splendide, avec des bras "like... silver streames", une poitrine traversée par le "smooth path ... / ... placed to enthrall / Such as that way straggle shall", des seins "softer ... / Than the cotton ripest grown" (9), on court le risque de faire mettre en doute la sincérité de l'entreprise globale. Chez Wither, qui se cache derrière son locuteur Philarete, l'attachement inconditionnel, puritain, à la notion de fidélité fut-il assez fort pour que les descriptions de charmes féminins, entrevus dans un ailleurs pastoral, imaginaire ou non, soient de nature exclusivement métaphorique ? Les données biographiques ne fournissent pas de réponse.

Dans le monde baroque de la tragi-comédie, qui reflète le goût des "baronets" de Jacques 1^{er} pour les situations exceptionnelles, à la limite du crédible, ou au delà, la fidélité est actant privilégié, au cœur de cette stratégie générale de réhabilitation de la vertu que je souhaite examiner ici - avec scepticisme. Il s'agit d'une fidélité hors normes, si étonnante dans ses manifestations qu'on ne peut guère postuler chez le dramaturge un désir sincère de réformer un public peu scrupuleux. En fait, et selon la formule exploitée par Beaumont et Fletcher, l'outrance des gestes et des paroles est telle qu'elle interdit au spectateur de s'identifier à un personnage donné et *a fortiori* au personnage présenté comme "admirablement" fidèle. La mimesis fonctionne au contraire en faveur de la distanciation, sans laquelle il ne pourrait y avoir d'esthétique "baroque". L'exemple, là encore, venait d'Italie. Les londoniens sophistiqués s'étaient déjà émerveillés de ce qu'un comportement fondé sur une fidélité hors du commun puisse être l'axe majeur dans une diégèse dramatique riche en péripéties. Guarini, par son *Il Pastor Fido*, élégante pastorale jouée - en Italie - en 1596 et 1598 (10), avait séduit les Anglais à la mode, bien qu'ils aient été frustrés de cette expérience en direct qu'offre le théâtre. Dans le *Volpone* de Ben Jonson (1605), Lady Would-be, bas-bleu incorrigible, nourrit ses pensées du "berger fidèle" et de son créateur alors qu'elle n'a aucune objection à tromper son mari. Guarini, dit-elle, "has so modern, and facile a vein / Filling the time, and catching the court-ear" (III, iv, 91-2). En 1609, J. Fletcher, en début de carrière, et avant la collaboration avec Beaumont, fait représenter sa *Faithful Shepherdess*, sans doute au Blackfriars. Peu d'emprunts à ce *Il Pastor Fido* qui a suggéré le titre. Le dénominateur commun entre les deux pièces se réduit à une théorie de la tragi-comédie - celle de Guarini - et à une thématique - mérites et avantages de la fidélité - dynamisée en une *fabula* pleine de rebondissements imprévus. Chez Fletcher, la situation initiale exige que les spectateurs pénétrant dans un imaginaire régi par des lois morales dont ils ignorent tout dans leur quotidien. La bergère Clorin a juré de vivre jusqu'à son dernier souffle dans une clairière, près de l'endroit où sont enfouis les ossements de son défunt fiancé. La sémiotique propre au théâtre passe par l'utilisation de l'espace scénique : il est important que la chaumière de Clorin et la tombe de son bien-aimé soient visibles en un même point focal. L'agencement, confirmé par les didascalies, a valeur emblématique. Il fallait, d'entrée de jeu, étonner le public par cette image signifiant la victoire de la fidélité sur la mort. La scène i de l'Acte I apporte aussi la surprise d'une rhétorique extravagante, par laquelle l'art de Fletcher apparaît comme un art de l'imposture.

Car l'absence de référent dans la réalité jacobéenne est manifeste lorsque le dramaturge fait dire à sa bergère fidèle :

Hail, holy earth, whose cold arms do embrace
The truest man that ever fed his flocks...

...
Thus I salute thy grave ; thus do I pay
My early vows and tributes of mine eyes
To thy still-loved ashes ; thus I free
Myself from all ensuing heats and fires
Of love ...

...
But thou art gone, and these are gone with thee,
And all are dead but thy dear memory...

...
And here will I, in honour of thy love,
Dwell by thy grave, forgetting all those joys
That former times made precious to mine eyes ... (11).

Cette fidélité pour âmes d'élite, révélée par le verbe, est aussi principe d'action, d'où surgit une dynamique de l'in vraisemblable, caractéristique de la tragi-comédie. Les diverses étapes de la mimesis s'enchaînent en effet selon une logique qu'il faut accepter en même temps que le dépaysement moral. Thénot, berger idéaliste, porte-parole d'une philosophie néo-platonicienne tombée en désuétude après le tournant du siècle, s'éprend de Clorin, ou plutôt de l'Idée de la fidélité absolue qui s'incarne en elle. Dès lors il fait retentir les bois de son tourment, et de la conscience prise par lui d'un dilemme peu ordinaire : poussé par la passion, il convoite physiquement Clorin, mais si cette dernière comble son désir, elle cesse *ipso facto* de représenter l'Idée de la fidélité à un défunt, Idée qui est l'unique objet de sa flamme. Dilemme parfaitement cerné par la bergère, que Fletcher guide d'une main ferme dans les arcanes de la psychologie baroque :

... Did ever man but he
Love any woman for her constancy
To her dead lover, which she needs must end
Before she can allow him for her friend,
And he himself must needs the cause destroy
For which he loves, before he can enjoy ? (12).

Prise elle aussi dans la spirale de l'absurde, la jeune fille tente une thérapie dont la mise en œuvre, sur scène, dut susciter des émois de nature diverse chez les spectateurs blasés du Blackfriars Theatre : offrant son corps sans plus attendre ("here on this ground") à son admirateur stupéfait, elle réussit à l'indigner et, du même coup, à réaffirmer son personnage, celui de la bergère fidèle. Type infrangible dans l'atmosphère frelatée de la tragi-comédie.

Fruit de la collaboration Beaumont-Fletcher, la pièce de 1610-11, *The Maid's Tragedy* (publiée en 1619), agit sur le public grâce à une dramaturgie qui magnifie à la fois la scélératesse et le chagrin. Des

passions hors du commun s'entrechoquent et se matérialisent par des gestes insensés, antagonismes irréductibles et dilemmes insolubles - tous indices d'une esthétique baroque. Le monde féminin est scindé en deux catégories : la noirceur s'oppose à la vertu, et la dichotomie est essentielle à la leçon de morale que les deux dramaturges "à la mode" feignent de donner à des spectateurs dont ils cherchent par ailleurs la complicité. Face à Evadné, qui contraint Amintor à couvrir par un mariage blanc sa liaison avec un monarque dépravé - Evadné qui fut peut-être, pour la coterie du Blackfriars, un double évident de la scandaleuse comtesse d'Essex -, Aspatia la délaissée, à qui ce même Amintor avait juré sa foi, apprend combien il est vain pour une femme d'espérer une fidélité réciproque. Et pourtant, là encore, la fidélité est valorisée par un appel, non plus à l'admiration, mais à la pitié. La démarche consiste à faire d'Aspatia, "troth-plight to Amintor", et trop fidèle, une victime passive et résignée, et à construire autour de son personnage des scènes où le temps semble s'arrêter, et où la rhétorique de la douleur s'impose par des rythmes lents. Pour que soit fixée l'image de la détresse causée par l'inconstance masculine, Aspatia, qui a cru à la pérennité du "holy knot", figure dans quelques tableaux emblématiques, qui sont moments de stase. Curieusement, par une virtuosité plus maniériste que baroque, la pratique théâtrale s'enrichit alors, par emboîtement, du recours à d'autres formes d'art, non dépendantes de la durée, et du recours à des techniques picturales. C'est ainsi que l'histoire d'Aspatia s'inscrit, à sa demande, dans une broderie exécutée par une dame de compagnie, où apparaissent les vierges malheureuses de l'Antiquité, toutes victimes de l'infidélité masculine, Ariane à Naxos, ou "the nymph Oenone / When Paris brought home Helen" (13) ... Il appartient à Aspatia de présenter l'aiguille de la brodeuse comme substitut à l'éloquence :

Show me the piece of needlework you wrought
 ...
 ... Do my face
 ...
 Thus, thus, Antiphila : Strive to make me look
 Like Sorrow's monument ! And the trees about me
 Let them be dry and leafless ...
 ... and, behind me,
 Make all a desolation. Look, look, wenches !
 A miserable life of this poor picture ! (14).

Artifice, trompe-l'œil, puisque les mots servent encore de support. Mais j'ai déjà caractérisé l'art de Beaumont et Fletcher comme un art de l'imposture.

Donc - et pour conclure - les Jacobéens, du moins ceux de Londres, ne croient plus à la parole donnée. Ce qui n'empêche pas les maîtres de la tragi-comédie de constituer la fidélité en *topos* à succès, la soif d'absolu prêtée par eux à bergères ou princesses leur permettant de jouer avec un public complaisant le jeu d'un étonnement factice. L'absence de référent dans le réel, loin de les gêner, semble stimuler leur goût de l'hyperbole, et l'espace ludique créé entre les mots et les

choses, qui ne coïncident plus, autorise les modes de réception les plus variés, allant de l'admiration à la commisération amusée, à l'ironie, voire au sarcasme. Parmi les contemporains, certains poètes moralistes, de sensibilité puritaine, ainsi G. Wither, instaurent avec leur lecteur un rapport sans doute ambigu pour traiter de la fidélité et de ses vicissitudes dans un monde décadent. Pourtant le détour par le pastoralisme favorise des lectures plurielles et peut suggérer que l'attachement à la fidélité n'existe plus que dans un "ailleurs" bucolique, non ancré dans l'histoire.

Simone DORANGEON
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) *The Book of the Couriter*, ed. W.H.D. Rouse (translated by Sir Thomas Hoby), London : Dent, Everyman's Library, 1966 (first included in Everyman's Library 1928), p. 8. Nos italiques.
- (2) *The Poetry of George Wither*, ed. F. Sidgwick, London : A.H. Bullen, 1902, 2 Vols - Ici : Vol. I, p. 93.
- (3) *Fidelia*, 178-180, dans *ibid.*, Vol. I, p. 100.
- (4) *Fidelia*, 1-2, Dans *ibid.*, Vol. I, p. 93.
- (5) *Fidelia*, 106-7, dans *Ibid.*, Vol I, p. 100.
- (6) *Cross Currents in English Literature of the XVIIth Century, or The World, the Flesh and the Spirit*, New York : Chatto & Windus, 1958 (first pub. 1929), pp. 150-1.
- (7) *Faire Virtue*, dans *The Poetry of George Wither*, Vol. II, p. 111.
- (8) *Faire Virtue*, dans *ibid.*, Vol. II, pp. 57 et p. 125.
- (9) *Faire Virtue*, dans *ibid.*, Vol. II, pp. 51-3.
- (10) La pièce fut publiée en 1590, et traduite en anglais (devenant *Le Berger Fidèle*) en 1604.
- (11) *The Faithful Shepherdess*, I, i, dans *Beaumont & Fletcher. Select Plays*, ed. M.C. Bradbrook, London : Dent & Sons, Everyman's Library, 1962 (first pub. 1911), pp. 243-4.
- (12) *The Faithful Shepherdess*, IV, v, dans *B & F Select Plays*, p. 295.
- (13) *The Maid's Tragedy*, II, ii, dans *B & F Select Plays*, p. 101.
- (14) *The Maid's Tragedy*, II, ii, dans *B. & F. Select Plays*, pp. 101-2.

"MAKING" et "MARRING" DANS

LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY (1)

"Les gens se font vraiment tout un monde de la fidélité" !
s'exclama Lord Henry.

L'attrance que l'on ressent pour les prétendus "chiffres ronds", tels que 10, 50, et 100, est une bizarrerie bien connue du psychisme humain. On enseigne parfois aux enfants qu'il existe d'autres systèmes de numération et que les ordinateurs utilisent par exemple le système binaire. Pourtant, ces remarques ne sont généralement guère plus qu'une courte parenthèse dans un processus de renforcement de la dominance du système décimal. Mais, qu'il soit d'une manière ou d'une autre plus naturel, ou bien qu'il soit simplement la survivance d'un accident de l'histoire, le système décimal semble bel et bien influencer nos habitudes de pensée. Tout comme les historiens et les journalistes, les professeurs, critiques, et éditeurs de littérature font preuve, semble-t-il, d'une affection particulière pour les chiffres ronds lorsqu'ils utilisent avec vigueur l'excuse de certaines dates anniversaires comme un moyen d'attirer l'attention sur les œuvres qui les fascinent tout spécialement.

Le récent regain d'intérêt pour *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1854-1900) est un exemple de ce phénomène. Norton a récemment publié une "édition critique" dans laquelle figurent pour la première fois les deux versions du texte, celle de 1890 aussi bien que celle de 1891, accompagnée d'informations annexes, de critiques et réactions contemporaines, et de critiques modernes, dont un essai écrit par l'éditeur du volume, Donald Lawler, intitulé fort à propos, "Keys to the Upstairs Room : A Centennial Essay on Allegorical Performance in *Dorian Gray*". En France, la troisième patrie de Wilde, après l'Irlande et l'Angleterre, Gallimard a récemment publié une nouvelle traduction assortie de notes et d'une préface de Jean Gattégno. Cette publication dans la collection populaire "Folio" peut être perçue comme une sorte d'annonce, préparant le terrain pour la future parution du roman, ainsi que celle d'autres œuvres de Wilde, dans la prestigieuse collection de la Pléiade (2). Norton et Gallimard proclament tous les deux leur fidélité à l'original. Norton prétend que son édition contient les "textes qui font autorité", tandis que Gallimard parle de "texte intégral". Et bien que l'édition Norton soit gâchée dans une certaine mesure par de nombreuses erreurs typographiques, et l'édition Gallimard par le caractère approximatif de toute traduction ("Portrait" remplace le mot anglais "Picture" par exemple), il convient de reconnaître aux éditeurs le mérite de faire du *Portrait de Dorian Gray* une réalité en le présentant à nouveau au public un siècle après sa première édition.

Toutefois, les amateurs de littérature savent bien que le tintamarre accompagnant la célébration d'un anniversaire ne peut à lui seul captiver de manière durable l'attention du public. Aucun battage médiatique, aucune approbation due à la célébrité ne permettront de tromper

tout le monde tout le temps si l'œuvre en question est fondamentalement défectueuse, laide, mensongère, ou faible. Si le roi est nu, tôt ou tard, on le lui dira. Mais chacun connaît des exemples où il semble que, par la simple répétition des mots "classique" ou "grande œuvre", on en arrive à accorder une supériorité imméritée à une œuvre d'art. C'est donc en tant que test visant à remettre en cause un coup de chance ou des conditions locales favorables qu'une relecture critique régulière se justifie pleinement ; l'objectif étant toujours de redécouvrir et de décrire aussi clairement que possible la grandeur de l'œuvre.

Selon le modèle pédagogique classique, *l'explication de texte* se développe habituellement en séquences, sous la forme d'une sorte de narration qui passe d'abord en revue l'histoire de la composition du texte et de sa réception par le public, puis sélectionne certains thèmes et éléments textuels pour une analyse plus pointue en vue d'une restitution la plus convaincante et la plus véridique possible. Ceci dit, ces séquences ne sont pas tenues de suivre les règles du roman policier, et nous espérons donc être pardonnés si nos découvertes sont présentées aux impatients et aux curieux dès le début. Nous dirons donc que la grandeur du *Portrait du Dorian Gray* provient d'une certaine relation dialectique entre les deux verbes évoqués dans notre titre : "making" (créer) et "marring" (détruire). Alors que les deux verbes définissent apparemment une opposition aussi nette qu'entre "faire" et "défaire", les trois personnages principaux ne sont parfois pas capables de déceler la moindre différence entre "créer" et "détruire". Ainsi, par exemple, lorsque Dorian dit à Alan Campbell en parlant de Basil : "Quoi qu'on puisse penser de ma vie, (Basil) a plus à voir avec son dévouement (making) et sa dégradation (marring) que ce pauvre Harry. Peut-être ne le voulait-il pas, mais le résultat a été le même (297 : 131) (3). Ces moments d'accusations confuses, sur lesquels nous reviendrons plus loin, offrent de précieuses indications pour la compréhension de la structure et de la réception du texte. Ce sont des indices de sa force et de sa fragilité essentielles. La confusion entre "créer" et "détruire", ainsi que la question qui l'accompagne concernant "l'influence" et "l'intention", constituent l'origine et la force motrice du texte. Cette confusion représente l'axe x-y, autour duquel tourne le texte entier, ainsi d'ailleurs que l'ensemble des adaptations et des commentaires du *Portrait*, dont ceux de Wilde lui-même. Ceci en tout cas est notre conclusion. Passons maintenant à la démonstration.

* * *

Rappelons d'abord certains faits concernant Oscar Wilde et la publication de son roman. Pour ce faire, la recherche érudite de Donald Lawler est utile. Il nous rappelle que Wilde a étudié les classiques au Trinity College à Dublin. C'était un bon étudiant et il a eu plus tard la possibilité d'être boursier à Oxford. Là il étudia sous la tutelle de Ruskin et Pater, et entreprit des voyages en Italie et en Grèce comme c'était la coutume à l'époque. Il se distingua en remportant des prix en rhétorique et en poésie. Un an plus tard, toutefois, son essai sur "La montée

de la critique historique'' ne reçut pas de prix et Wilde échoua également dans sa tentative de devenir assistant honoraire ou ''fellow''. A la suite de ces revers, il se détourna du monde strictement académique des lettres pour se plonger dans l'univers plus bouillonnant du journalisme littéraire, des salons, des débats publics et du théâtre. En parallèle à ses projets d'édition et de critique, Wilde répartit son temps pendant ces années entre l'écriture de contes féériques comme ''Le prince heureux'' et celle d'essais critiques provocants tels que ''Stylo, crayon, et poison''. A la suite d'une série de conférences en Amérique du Nord couronnées de succès, on demanda à Wilde de produire une œuvre de fiction pour la revue américaine *Lippincott's Monthly Magazine*. Il envoya la fable ''Le pêcheur et son âme''. Lawler rapporte que l'agent de Lippincott's, John Stoddart, ''rejeta le conte car il était à la fois trop court, et non adapté à un public d'adultes'' (Lawler, p. viii) Wilde, qui n'était pas du genre à se laisser abattre par un refus, réagit vite et envoya une autre histoire, plus longue, remplie de conversation d'adultes dans des salons, et où l'on trouve plus de mort et de ténèbres que d'amour et de clarté. Ce texte allait devenir la version de 1890 du *Portrait de Dorian Gray*. L'œuvre fut acceptée et bien accueillie en Amérique. Mais sa publication en Angleterre provoqua un débat pour le moins animé dans les journaux sur le thème ''art et moralité'', débat auquel Wilde prit part avec une série de lettres ouvertes. L'année suivante, *Dorian Gray* était publié sous forme de livre avec six nouveaux chapitres et une préface composée d'un ensemble d'énoncés sur l'art en général. Normalement, c'est cette seconde version du *Portrait* qu'on lit aujourd'hui.

L'une des caractéristiques les plus frappantes de l'œuvre est la grande variété des modes discursifs utilisés et des émotions évoquées. On a presque l'impression que l'auteur offre au public une carte de visite professionnelle ou un catalogue d'échantillons de sa marchandise. On y trouve des maximes, des aphorismes, et des jeux de mots qui s'appuient sur une gymnastique logique et rhétorique digne de certains passages de Shakespeare ou Pascal. On trouve également des dialogues philosophiques sérieux, des conversations du tac au tac banales, satiriques ou légères, des descriptions de la campagne et de la ville, des intérieurs et des extérieurs, du suspense, des mystères, de l'ironie dramatique, différentes teintes de réalisme, et des éléments sur-naturels. L'un des dangers que représente cette variété de modes est que *Le Portrait* risque d'être considéré comme une suite de pastiches intelligents ou comme les poses et exercices d'un ventriloque ou d'un arlequin, et non pas comme une œuvre sérieuse ou une œuvre digne d'études critiques sérieuses.

C'est à ce propos que l'édition Norton qui présente les deux *Portraits* face à face se révèle utile, car elle nous permet de constater que les six chapitres supplémentaires modifient à peine la première version. On peut plutôt voir en eux une diversion stratégique qui satisfait l'appétit du public pour les histoires d'amour (4). Mais la chaleur sentimentale créée par ces histoires d'amour se trouve compensée par la froide austérité de la préface, dont on peut également penser qu'elle remplit une fonction rhétorique, celle de nourrir l'appétit de la presse littéraire

pour les résumés pseudo-scientifiques et les énoncés mémorables. En d'autres termes, ce qu'une version apporte, l'autre le reprend, et vice versa. L'équilibre dramatique reste essentiellement le même dans les deux compositions, car les deux versions sont en fin de compte des illustrations de "l'économie mixte" du *conte philosophique*. Tout comme sa cousine la *fable*, le *conte philosophique*, plus long, obéit au double impératif de la doctrine classique tel que l'illustrent, par exemple, les œuvres d'Esopé, de La Fontaine, Voltaire, et Swift ; à savoir *instruire* et *plaire*. Il faut dire la vérité d'une manière qui persuade le lecteur et lui procure du plaisir. Le *récit fantastique* peut être considéré comme la réinvention faite par le Romantisme du *conte philosophique* classique. Par conséquent, *Le Portrait*, en raison de ses emprunts aux credos et conventions aussi bien classiques que romantiques, serait un *conte philosophique fantastique*, en d'autres termes une application plus poussée du mode discursif utilisé dans les fables, mode que Wilde maîtrisait déjà dans les textes tels que celui qu'il avait proposé à Lippincott's, "Le pêcheur et son âme".

* * *

Bien que *Le Portrait de Dorian Gray* soit une œuvre relativement jeune, elle possède quelque chose de vieux, comme un mythe ou une vieille mélodie folklorique dont on sent qu'elle circule depuis longtemps. Force est de constater que beaucoup de personnes de nos jours connaissent l'histoire, même s'ils n'ont jamais lu le roman. Rappelons l'essentiel. Un jeune homme, Dorian Gray, tombe amoureux de son portrait. Sur un coup de tête, il souhaite échanger sa place avec celle du portrait afin de rester éternellement jeune tandis que ce dernier vieillira. Et, sous nos yeux ébahis, son vœu se réalise ! Mais il obtient plus qu'il n'avait souhaité lorsque le portrait devient une sorte de miroir de sa conscience gardant trace de ses mauvaises actions sur un visage de plus en plus laid. Comme pour le Faust de Marlowe, à la suite d'une longue vie pervertie vient la mort grotesque bien méritée. Après un épisode de violence brute, un moment fantastique qu'il est impossible d'expliquer ou de représenter rationnellement, les serviteurs pénètrent dans le grenier de la demeure de leur maître pour trouver le portrait pendu au mur dans toute sa beauté originelle ; et là, dit le texte : "Étendu sur le plancher, gisait un homme mort, en habit de soirée, un couteau planté dans le cœur. Il était ridé, sa peau était desséchée et son visage repoussant. Ce n'est que lorsqu'ils eurent examiné ses bagues qu'ils le reconnurent" (378 : 170).

Pour ceux qui lisent *Le Portrait* une première fois, l'histoire est passionnante et laisse de fortes impressions. Mais il est généralement admis qu'une grande œuvre littéraire, ce qu'on appelle "un classique", doit d'une certaine façon marquer ses lecteurs par des traits plus fondamentaux que simplement par les événements du récit, et qu'elle devrait être capable de supporter de multiples lectures (5). Autrement dit, il semble que d'autres "aspects du roman" que simplement l'histoire doivent être de la plus haute importance. On peut utiliser les catégories d'E.M. Forster et dire que ces traits incluent les personnages littéraires et l'ensemble de leurs relations et interactions qu'on

appelle l'intrigue. Comme Forster nous le rappelle, comprendre ces aspects requiert de l'intelligence, de la mémoire et une connaissance du monde (6). Ceux qui veulent en savoir plus que seulement ce qui se passe et persistent à demander "*Comment ?*", "*Pourquoi*", et "*Quelle est la signification de tout cela ?*" s'intéressent immanquablement à ces autres aspects du roman.

Commençons donc avec les personnages. Des multiples personnages qui apparaissent dans *Le Portrait*, seuls trois se rapprochent de ceux que E.M. Forster appellerait des personnages "en relief" ou "ronds" ("round characters"). Il s'agit de l'artiste Basil Hallward, de son vieil ami d'Oxford, Lord Henry Wotton, et bien sûr de Dorian Gray lui-même. Tous les autres sont promenés dans le texte d'une manière qui semble aussi délibérément mécanique que dans les changements de scène de *la commedia dell'arte*. Ils sont tous plus ou moins "plans" ou "plats" ("flat characters"), de simples caricatures aux fonctions dramatiques clairement définies (7). La terminologie dont se sert Forster pour évaluer la complexité des personnages nous convient ici tout particulièrement, puisque le roman concerne les ressemblances et les différences entre un homme et une peinture. Voici ce qu'écrit Forster : "Nous pouvons distinguer deux sortes de personnages : plans, et en relief. Au XVII^e siècle les personnages plans étaient appelés 'humours', soit esquisses, ou caricatures. Dans leur forme la plus pure, ils sont construits autour d'une idée ou d'une qualité unique ; si plus d'un facteur intervient dans la composition, nous amorçons le virage vers le relief" (77 : 67). Quant à l'identification des personnages en relief, Forster suggère le test suivant : "Le test pour identifier un personnage en relief consiste à voir s'il est capable de nous surprendre de manière convaincante. S'il ne nous surprend jamais, c'est qu'il est plan. S'il ne nous convainc pas, c'est qu'il est plan avec la prétention d'avoir du relief. Le personnage qui possède du relief a pour lui l'imprévisibilité de la vie : la vie dans les pages d'un livre" (87 : 78).

Alors qu'en est-il de Basil, Lord Henry, et Dorian ? Quel "relief" ont-ils ? (8). Certains lecteurs sont d'avis que les trois personnages principaux échouent tous au test de Forster. Il y a notamment le jugement sévère de l'auteur d'un des premiers compte-rendus du roman, publié dans le *St. James's Gazette* et intitulé "Une étude de la nature des poupées".

Jetons un coup d'œil à la dérobée aux jeunes hommes dans l'histoire de M. Oscar Wilde. La poupée numéro un est le peintre du portrait de Dorian Gray. La poupée numéro deux est le critique. La poupée numéro trois est l'original cultivé par la poupée numéro un avec une "amitié romantique". Les poupées commencent à parler : la poupée numéro un parle de son art ; la poupée numéro deux de ses péchés, de ses plaisirs, et des plaisirs du péché ; et la poupée numéro trois de soi-même, et en général de son visage qui est "idiot et magnifique" (Lawler, 334).

Cette remarque, ainsi que d'autres décidèrent Wilde à réagir par

une lettre adressée au rédacteur en chef. Dans celle-ci Wilde accepte en fait qu'on appelle ses personnages des "poupées", mais il n'accepte pas que ce soit une raison pour rejeter le roman ou, encore pire, pour "le jeter au feu", ce qui est la recommandation finale du critique. Ainsi, Wilde écrit :

Il commence par m'attaquer avec une virulence ridicule parce que les personnages principaux de mon histoire sont des poupées. Ce sont bien des poupées. Pense-t-il que la littérature s'est arrêtée à jamais quand Thackeray a pris pour sujet les poupées ? Je pense que les poupées sont extrêmement intéressantes d'un point de vue artistique aussi bien que psychologique. Elles me semblent certainement bien plus intéressantes que les pharisiens ; et je considère que Lord Henry Wotton est un excellent agent correcteur de l'idéal ennuyeux mis en avant dans les romans semi-théologiques de notre époque. (Lawler, 338).

Wilde utilise ici la tactique bien connue des orateurs, qui consiste à céder à la force de l'attaquant dans un premier temps, puis à la retourner contre lui en transformant un prétendu défaut - c'est-à-dire, dans le cas présent, celui de peupler son roman de personnages "plans", de marionnettes et de jeunes hommes écervelés - en un facteur positif : une chose "extrêmement intéressante". La référence à Thackeray est bien entendu une allusion à la préface de *Vanity Fair*, "Devant le rideau", dans laquelle le narrateur décrit les personnages comme des marionnettes sous la direction du responsable du spectacle (9).

Vanity Fair offre l'occasion de remarquer, dans le contexte d'un débat critique quelque peu différent de celui qui entoure *Le Portrait de Dorian Gray*, que des différences d'opinions peuvent aussi surgir quant à la "platitude" et au relief d'un personnage. Le narrateur de *Vanity Fair* annonce au lecteur que "la petite marionnette 'Becky' a des articulations d'une souplesse rare et des fils d'une élasticité étonnante". Et E.M. Forster pour sa part semble du même avis puisqu'il fait figurer Becky Sharp sur sa liste de personnages en relief. Pourtant, d'autres lecteurs, comme V.S. Pritchett, sont d'un avis diamétralement opposé. Voici ce qu'écrit Pritchett dans sa postface d'une édition populaire du roman :

Des pantins, des pantins assexués, c'est tout ce que sont les personnages de Thackeray. Ils ont toute l'apparence de la vie mais ils sont remplis de sciure de bois. Ils sont le produit d'un esprit merveilleusement créatif, mais ils ne sont reliés qu'aux sentiments de vanité chez les êtres humains, et la vanité est présentée comme l'expérience totale de l'humanité. Le prix que paie Thackeray pour son autodéfense et ses refus est un glissement paresseux plein de culpabilité jusque dans le vice de la moralisation sentimentale. On ne peut avoir les vertus d'un romancier sans avoir ses vices ; rien en effet, comme il l'a dit, n'est parfait en ce bas monde. On peut seulement dire qu'on se trouve là en

présence d'un homme qui nous offre l'intimité d'un esprit cultivé et la capacité du génie et ne parvient pas à exercer le courage de son génie. Il se retire, et au lieu d'un livre à placer à côté de *La Cousine Bette*, *Madame Bovary*, ou *Middlemarch*, il nous donne un chef d'œuvre comique, mais un chef d'œuvre qui devient de plus en plus petit à mesure que les tendres sourires et larmes victoriens quittent nos visages. (830).

Bien que Pritchett ne recommande pas de jeter *Vanity Fair* au feu, la remarque dans sa conclusion suggère en réalité une idée encore plus dérangeante, à savoir que l'œuvre court le danger d'une sorte d'auto-combustion au fur et à mesure qu'elle devient de plus en plus petite. Cette remarque relative à un roman que Wilde admirait apparemment est particulièrement intéressante pour nous en tant que lecteurs du *Portrait*. Tout comme l'échange paru dans le *St. James's Gazette*, elle nous fait demander s'il est possible d'écrire un roman à l'épreuve du temps en ne s'appuyant que sur des personnages "plans". La réponse du critique est profondément contradictoire, comme le fait remarquer Wilde, car si les pantins ne sont que "stupides", "fatigants", et "ennuyeux" comme il le prétend, pourquoi tout ce bruit et cette fureur dans son appel à la combustion du livre ? Une des thèses avancées par Wilde dans la préface de 1891 proclame : "La diversité des opinions suscitées par une œuvre d'art prouvent que l'œuvre est neuve, complexe, et d'importance vitale". Oui sans doute, mais si un quelconque consensus positif ou une masse critique de louanges judicieuses font défaut, combien de temps peut durer une vitalité qui repose sur des évaluations très différentes ? Cette question semble être une de celles soulevées par l'évaluation de *Vanity Fair* par Pritchett. Forster fait également une remarque critique qui semble jeter un doute sur l'espérance de vie de certains romans lorsqu'il écrit : "Dès lors, il nous faut reconnaître que si les personnages plans ne représentent pas des réalisations aussi accomplies que les personnages en relief, ils n'en sont pas moins meilleurs dans les rôles comiques. Sérieux ou tragiques, ils seraient d'un ennui ! Le cœur nous manque à chaque fois que ce genre de personnage fait son entrée en hurlant 'Vengeance !', 'Mon cœur saigne pour l'humanité', ou autre baliverne du même genre" (82 : 72-3).

Alors, que doit faire un personnage "plan" ? Comment peut-il éviter d'être ennuyeux et par conséquent de "mourir d'ennui", pour ainsi dire, lorsque le lecteur s'arrête de lire ? Une alternative suggérée par les observations de Forster, consiste à tenter d'acquiescer du relief ou tout au moins d'en créer une illusion efficace en "surprenant le lecteur d'une manière convaincante". Les changements rapides de ton et de mode discursif dans *Dorian Gray*, peuvent-ils apporter cet effet ? Le tableau magique de Basil, le bel esprit charmeur de Lord Henry et les impulsions insouciantes de Dorian, sont-ils suffisants pour les sauver des limbes de la "platitude" éternelle, et par là même pour leur permettre de continuer à vivre au sein d'une œuvre qui sera lue et relue sans cesse ? Si un personnage plan pouvait, d'une façon ou d'une autre, poser le problème de sa propre platitude, serait-il toujours essentiellement plan ? Et une œuvre dans laquelle apparaissent de tels

personnages, et où ne figure aucun héros typiquement robuste, peut-elle être un chef d'œuvre ou un classique véritable sans autre qualificatif ? Voici, semble-t-il, quelques unes des questions que le texte pose au lecteur et plus particulièrement au re-lecteur du *Portrait de Dorian Gray*. Mais il y a plus en jeu que jauger les personnages littéraires ou de déterminer la place de ce roman dans une hypothétique liste de "grandes œuvres". Si ces questions se posent de manière pressante, c'est parce que l'on soupçonne que les débats littéraires et les échanges entre Wilde et les premiers critiques du roman sont nourris de préoccupations plus profondes vis-à-vis de leur propre platitude et relief en tant qu'hommes. Afin de voir pourquoi et comment cette préoccupation existentielle peut être transmise des marionnettes à leur manipulateur et aux spectateurs, il nous faut regarder le spectacle lui-même de plus près, et pour ce faire, nous devons relire *Le Portrait*. Nous nous concentrerons sur le chapitre deux, celui qui a tant bouleversé le critique de *St. James's Gazette*.

Ce chapitre deux s'ouvre sur la première présentation de Dorian Gray, et plus précisément celle de son dos, puis celle de sa voix qui passe par dessus le piano où il est assis, enfin du léger rougissement de son visage lorsqu'il se retourne pour s'adresser directement à Basil et aperçoit Lord Henry. Ces détails textuels, le fait que la première image que l'on ait de Dorian Gray soit celle de son dos, une surface plate, ainsi que la rencontre imprévue avec un étranger dans la maison d'un ami, sont nombreux dans tout le chapitre deux. Ils ajoutent des éléments de décor au drame psychologique qui va suivre. En outre, ils guident, concentrent, et encadrent l'attention du lecteur d'une manière qui n'est pas tellement différente du rôle joué par les passages descriptifs de la nature : fleurs, insectes, oiseaux (10).

Au cours de l'après-midi qui s'écoule dans ce chapitre deux, Dorian va "vivre" comme le dit Lord Henry ; il va dépasser le stade du jeune homme à la nature simple et magnifique, et devenir une créature plus complexe et plus consciente de sa valeur. Le décor de cette rencontre ressemble au paradis de Milton : Basil le créateur met en garde son ami diabolique Lord Henry contre toute velléité de gâcher son garçon-jouet, "sans cervelle et très beau". A la fin du chapitre un Basil dit "Ne l'abîmez pas. N'essayez pas de l'influencer. Votre influence serait nocive (...) ma vie en tant qu'artiste dépend de lui. Rappelez-vous, Harry, que je vous fais confiance" (70 : 17). L'éloge que fait Basil de Dorian Gray, et l'explication de l'influence positive que celui-ci exerce sur son art, ne font que renforcer l'enthousiasme de Lord Henry : "Basil, tout cela est extraordinaire ! Il faut que je voie Dorian Gray" (65 : 14). Bien entendu, cette présentation élogieuse aiguise également l'appétit du lecteur qui doit attendre, tout comme Lord Henry, jusqu'au chapitre deux pour faire la connaissance du personnage. Une fois qu'ils l'ont finalement rencontré, diverses influences commencent immédiatement à créer et détruire la nature simple et magnifique de ce jeune homme. Mais que sont-elles exactement ces influences, et comment fonctionnent-elles ? Que peut-on dire avec certitude ?

Par certaines remarques de Basil et d'autres répétées au fil des années par un grand nombre de commentateurs, à commencer par la critique du *St. James's Gazette*, on est conduit à penser que les influences les plus immorales et les plus dangereuses proviennent de Lord Henry et surtout de ses discours en faveur d'une forme extrême d'hédonisme et de l'attitude de *carpe diem* qu'il adopte face à la vie (11). Les critiques ont tendance à considérer Lord Henry comme le serpent du jardin d'Eden. Pourtant, beaucoup atténuent ou modifient leur condamnation de ce personnage en le considérant à son tour comme un maillon dans une chaîne d'influences subversives ou comme une victime de son époque qu'ils appellent sur un ton tragique, "décadente", "moderne", ou "fin de siècle". Ces commentaires révisionnistes sont souvent reconnus comme les interprétations du roman les plus mûres, les plus éclairées, et les plus pertinentes. D'autres critiques, moins nombreux, prétendent que Basil et son tableau sont impliqués au moins à part égale dans le crime de la destruction de Dorian Gray (12). Ils s'appuient sur les passages du roman comme celui qu'on a cité plus haut où Dorian déclare à l'adresse d'Alan Campbell, "Quoi qu'on puisse penser de ma vie...". On assiste ensuite de la part des critiques à un échange de plaidoiries dont le but est de minimiser la responsabilité personnelle de Basil. Celui-ci est alors transformé en simple accessoire utilisé par le véritable coupable qui se révèle être le portrait lui-même ! Les critiques prétendent que ces affirmations reposent sur certains passages du texte comme, par exemple, celui-ci : "Basil avait peint le portrait qui avait abîmé sa vie" (374 : 168). Ils vont même jusqu'à considérer le portrait comme le héros du roman (13). Cette opinion prend une importance toute particulière par rapport à notre désir de savoir si un chef d'œuvre peut être bâti sur des personnages "plats". Si une peinture peut être un héros, alors, peut-être, y a-t-il une chance pour que le *plat* puisse en réalité être *en relief*. Mais n'attendons-nous pas plus d'un héros qu'un joli visage ? Comment une peinture peut-elle être un héros ? Après tout, "Qu'est-ce donc, sinon de la toile et de la couleur ?" comme le dit Basil.

* * *

En plaçant l'accent sur le matériau concret, la toile et la couleur, la question oratoire de Basil montre du doigt la possibilité de suivre une nouvelle ligne d'interprétation que les critiques de Wilde ont presque totalement passé sous silence. Pour expliquer la création et la destruction de Dorian Gray, pratiquement tout le monde examine le contenu de ce que Basil et Lord Henry offrent à Dorian Gray, à savoir dans un cas une image magnifique et dans l'autre une philosophie de la vie, en ignorant totalement la forme ; c'est-à-dire l'acte de donner et la cérémonie qui accompagne le don d'un cadeau en général. Dans la mesure où notre question a trait ici à la nature et à la force de l'influence qui engendre cette création-destruction ("making" et "marring"), il serait profitable d'étudier certaines des propriétés formelles de l'acte de peindre et de l'acte de parler, les deux activités centrales des personnages dans le chapitre deux.

Considérons d'abord le cadeau de Basil, le portrait grandeur nature

de Dorian, puisque la force du tableau est peut-être plus facile à cerner. Qui n'a jamais vu quelqu'un reculer dans un effroi réel ou feint à la vue d'un appareil photo ? Tout ceux qui ont placé leurs mains devant leur visage, comme si un appareil photo était un couteau ou un bâton capable de causer de réels dégâts, auront sûrement une idée de ce qui est en jeu dans l'acte de peindre. On a également en mémoire les récits rapportant le mélange de méfiance et de curiosité des indiens d'Amérique lorsqu'ils rencontrèrent les photographes du début du XIX^e siècle et virent les images que ces derniers tiraient de leurs appareils portables. Il existe également, dans le domaine de la psychologie du développement de l'enfant, la célèbre allégorie du "stade du miroir" que l'on doit à Jacques Lacan. A ce stade, dit Lacan, un petit enfant non-coordonné reçoit grâce à l'image réfléchie dans le miroir une vision rassurante de lui-même en tant que tout intégré.

Une partie de ce qui semble se passer dans le chapitre deux est que la création du tableau par Basil est simultanément la création de Dorian Gray en tant qu'homme, la constitution de lui-même en tant que sujet. Lorsqu'il contemple le portrait en pied, "un regard joyeux illumina ses yeux, comme s'il se reconnaissait pour la première fois. Il resta immobile, rempli d'étonnement et d'admiration.." (85 : 25). Mais cet instant de reconnaissance est bien sûr en même temps l'instant de destruction, puisqu'au moment même où il s'observe en tant que sujet pleinement constitué, "il", le sujet supposé regarder, doit obligatoirement être ailleurs (et donc être autre chose) pour pouvoir observer. Si Dorian veut considérer son être véritable comme emprisonné dans le portrait, c'est-à-dire s'il veut être l'*observé*, il doit abandonner son statut de sujet humain, ou on doit le lui retirer (14). Cette vérité, qui peut être ressentie, et elle le sera, de manière plus tragique, plus funèbre, plus spectaculaire, et plus violente à différentes étapes du roman, est également capable de donner lieu à des épisodes d'intermède comique comme, par exemple, lorsque Basil déclare, "Eh bien, dès que tu sera sec, je te vernirai, je t'encadrerai et je t'enverrai chez toi. Tu pourras alors faire de toi ce qui te plaira" (89 : 27). On a tendance à considérer Lord Henry comme le seul beau parleur, mais Wilde place ici, sur les lèvres du peintre, une plaisanterie aussi noire qu'une chope de Guinness, et d'un goût tout aussi particulier.

Jusqu'ici nous sommes partis d'une remarque quasi-insignifiante de Basil à propos "de la toile et de la couleur" pour développer une série d'intuitions et de spéculations concernant l'influence possible du don du tableau, en laissant de côté pour l'instant sa forme, sa couleur, son matériau et la question de vérité et de beauté. Nous nous sommes intéressés seulement au fait que Basil peint et donne un portrait et à la supposition impliquée par cette activité quant à l'existence même d'un sujet à peindre : *Je suis le sujet d'un tableau, donc j'existe*. Mais qu'en est-il de Lord Henry ? Basil peut aussi bien parler que peindre, mais que peut faire Lord Henry ? De quoi dispose-t-il pour façonner son cadeau ? "Les mots ! De simple mots !" dit le texte (77 : 21). Pourtant on dit que ces mots possèdent certains facteurs communs avec à la fois les arts plastiques et les arts musicaux : "On aurait dit qu'ils étaient capables de donner une forme plastique à des choses informes,

qu'ils avaient leur musique propre, aussi douce que celle de la viole ou du luth. De simples mots ! Y a-t-il au monde choses plus réelles que les mots ?" (77 : 21). Cette insistance sur le puissant aspect matériel du langage - "donner une forme plastique" - est une autre indication que le lecteur devrait faire attention au portrait verbal que dresse Lord Henry de Dorian Gray. En s'appuyant sur ce que l'on a dit dans le cas de la peinture de Basil, on peut avancer l'idée que la création et la destruction de Dorian Gray ici ne dépendent pas tant du contenu de ce que dit Lord Henry, voire de ses idées ou ses pensées, que du fait qu'il dise quelque chose. Peu importe ce qu'il dit, l'important est qu'il parle ! Il se pourrait que ce soit "les simples mots", le simple fait que Lord Henry s'adresse à Dorian Gray, qui exerce l'influence décisive : *quelqu'un me parle, donc j'existe* (15). Les mots de Lord Henry sont comparés à de la musique, donc ils auraient pu être aussi vides de sens que la musique. Ils auraient pu être de la pure syntaxe, un arrangement en séquence de son et de silences, et néanmoins produire toujours le même effet, si tout ce qui importe est que Dorian soit l'objet d'un discours (et d'une œuvre d'art). Une fois qu'il est constitué en objet grâce à une aide extérieure, Dorian n'a qu'un pas à franchir pour se considérer comme un sujet. En ce qui concerne Basil, cette aide consiste à peindre le tableau et à le donner. Pour ce qui est de Lord Henry, l'aide consiste à donner un nom au jeune homme et à s'adresser à Dorian Gray par ce qu'on appelle en termes rhétoriques la *prosopopée* et l'*apostrophe* (16).

Notons que le mot "You" (tu/vous) adressé par Lord Henry à Dorian Gray est répété plus de cinquante fois dans la douzaine de pages du chapitre deux. Le passage suivant comporte neuf fois soit le mot "you" soit le mot "your" (votre), dix fois si l'on inclut le "you" caché dans le mot "youth" (jeunesse).

Vous-même, M. Gray, oui, vous, qui portez les roses vermeilles de la jeunesse et les roses blanches de l'enfance, vous avez connu des passions qui vont ont effrayé, des pensées qui vous ont rempli d'épouvante, des rêves, la nuit ou le jour, dont le simple souvenir pourrait vous faire rougir de honte (76 : 21).

Pris hors contexte, ce discours ressemble à un horoscope. L'élément le plus important est bien sûr l'emploi du pronom à la deuxième personne, "you". En anglais, le *you* possède la propriété supplémentaire de flotter entre le pluriel, disons, par exemple, tous les Sagittaires, et le singulier, "you", c'est-à-dire ce Sagittaire-ci qui lit. Pour la personne qui croit à l'astrologie, le "you" est pris et compris très *personnellement*. Il fonctionne comme une pièce de monnaie dans le système d'échange entre l'auteur de l'horoscope (prophétique, omniscient, et souvent anonyme) et la personne à qui il est adressé : *quelqu'un parle de moi, donc j'existe*. Dans le cas de Dorian Gray, l'effet de ce discours est un mélange de plaisir et de douleur intenses.

“...vous faire rougir de honte”

“Arrêtez ! balbutia Dorian Gray, arrêtez ! vous me faites perdre la tête. Je ne sais quoi dire. Il y a sûrement une réponse à vous faire, mais je suis incapable de la trouver. Ne dites plus rien. Laissez-moi réfléchir. Ou plutôt, laissez-moi essayer de ne pas réfléchir.

Durant près de dix minutes il resta immobile, les lèvres entrouvertes, un étrange éclat dans le regard. Il sentait confusément des influences entièrement nouvelles s'exercer sur lui. Et pourtant il avait l'impression qu'elles émanaient en réalité de lui-même. Les quelques mots que l'ami de Basil avait prononcés - des mots lancés par hasard, sans nul doute, et nés d'un goût délibéré du paradoxe - avaient touché en lui une corde secrète que rien n'avait jusque-là touchée, qu'il sentait vibrer à présent, et provoquer d'étranges palpitations.

La musique l'avait remué de semblable manière (76-77 20).

On remarque ici les sentiments ambivalents vis-à-vis de la capacité et la volonté de penser, sentiments que l'on retrouve dans un si grand nombre de textes fantastiques. Et en même temps que ces sentiments partagés, on peut noter l'hésitation du sujet qui se demande si l'objet de sa pensée provient de l'intérieur ou de l'extérieur, s'il constitue une invention ou une découverte (17). En effet, ce discours suggère un mouvement de division et de chute et se termine par un passage descriptif comprenant une grande partie des éléments dont Basil fait état lorsqu'il évoque ce qu'il voit et saisit dans la pose de Dorian : *immobile, pensif, lèvres entrouvertes, et un étrange éclat dans le regard*. Dorian Gray fera preuve de la même attitude en voyant le tableau pour la première fois. Autrement dit, pour reprendre une phrase célèbre de Wilde, l'homme imite l'art. Mais c'est plus compliqué encore parce que le roman met en place un circuit fermé où l'homme imite l'art ... qui imite l'homme ... qui imite l'art, etc. L'original se perd dans un abîme vertigineux.

“Quand je peins, je suis incapable de penser à rien d'autre. Mais jamais tu n'as posé aussi bien. Tu es resté parfaitement immobile. Et j'ai réussi à saisir l'effet que je recherchais : les lèvres entrouvertes, et cet éclat dans tes yeux. Je ne sais ce que Harry t'a dit, mais il t'a indéniablement fait trouver l'expression la plus merveilleuse qui soit. Je suppose qu'il t'a fait des compliments. Surtout ne crois pas un mot de ce qu'il dit” (78 : 21, je souligne)

“... M. Gray, venez donc vous contempler”.

“Est-il vraiment terminé ?” murmura-t-il en descendant de l'estrade.

“Complètement” dit le peintre. Et tu as posé superbement aujourd'hui. Je te suis vraiment très reconnaissant”.

Lord Henry s'interposa. “Voilà qui m'est entièrement dû. N'est-ce pas M. Gray ?”.

Dorian ne répondit rien, mais passa avec nonchalance

devant son portrait puis se tourna vers lui. Quand il vit (le tableau), il eut un recul, et ses joues s'empourprèrent momentanément de plaisir. Un regard joyeux illumina ses yeux, comme s'il se reconnaissait pour la première fois. Il reste immobile, rempli d'étonnement et d'admiration... (85 : 25 je souligne).

Outre ce mouvement ou recul "étonné", on est frappé à la lecture de ce passage par la manière dont Lord Henry semble vouloir s'approprier le mérite d'avoir fait de Dorian l' "admirable" sujet qui ressort dans le tableau. Ce dernier serait la transposition en couleur et sur la toile du discours de Lord Henry, la matérialisation de l'étymologie même de la *prosopopée* : créer ou donner une figure ou une personne.

Mais bien qu'il prétende que le fait de prononcer les apostrophes et les *prosopopées* ait conféré d'abord à Dorian, puis à la peinture de Basil, ce petit quelque chose en plus qui achève cette "œuvre d'art admirable", Lord Henry n'affirme pas que ce qu'il a dit soit nécessairement *vrai* (18). Au contraire, le texte fournit un effort considérable pour souligner la manière tout à fait abstraite, non-représentative, arbitraire, et abrupte avec laquelle Lord Henry se lance dans son discours. On apprend dans le chapitre un qu'il ne possède qu'une connaissance vague de Dorian Gray à travers sa tante Agatha. On sait par conséquent qu'il s'agit de pure fantaisie lorsque Lord Henry pécore comme s'il connaissait Dorian Gray depuis toujours. On s'étonne de la façon dont Dorian gobe tout, et Lord Henry lui-même se montre assez étonné de l'effet convaincant de ses paroles.

Conservant son fin sourire, Lord Henry l'observait. Il connaissait le moment précis où, psychologiquement, il importe de ne rien dire. Il éprouvait un intérêt intense. Il était stupéfait de l'impression que ces paroles avaient soudain produite et, se rappelant un livre qu'il avait lu quand il avait seize ans, un livre qui lui avait révélé bien des choses qu'il ignorait jusque-là, il se demanda si Dorian Gray vivait en cet instant une expérience semblable. Il avait simplement décoché une flèche. Avait-elle touché au but ? Que ce jeune homme était fascinant ! (78 : 21).

Ici les mots sont comparés à une chanson et à une flèche, plus tard ils seront comme des couteaux et des potions empoisonnées. L'évocation des deux premières métaphores est peut-être l'invention de Wilde, ou bien un emprunt au poète Henry Longfellow (19). On voit ici une nouvelle fois que ceux qui n'accordent d'attention qu'au contenu du discours de Lord Henry passent à côté d'une dimension importante des événements du chapitre deux. Dans les extraits reproduits plus haut, ils ne tiennent aucun compte de ce que pourrait signifier "ne rien dire", ou de comment les mots pourraient être "comme une flèche", puisque leur préoccupation principale est presque exclusivement concentrée sur le sens ("meaning"). Pour eux, le plus important c'est de découvrir quel est le livre que Lord Henry a bien pu lire à seize ans, et quel est le livre qu'il donne plus tard à Dorian, ce livre qui "lui

semblait contenir l'histoire de sa propre vie, écrite avant qu'il ne l'eût vécue", et qui, prétend-il plus tard, l'a "empoisonné". S'agissait-il du roman de J.K. Huysmans, *A Rebours*, ou d'un guide astrologique complet du signe de zodiaque de Dorian (lequel ?). Les amateurs d'inter-textualité veulent connaître la réponse. Mais quelle importance a-t-elle ? A quoi sert-elle ? et qui en profite ?

* * *

Avant de conclure, il nous faut nous arrêter un moment et permettre à ces questions de partir dans toutes les directions comme nous l'avons fait pour la remarque précédente de Basil sur la toile et la couleur. Nous sommes à présent en meilleure position pour voir comment les préoccupations existentielles dont on a parlé plus tôt peuvent passer de la marionnette au marionnettiste et aux spectateurs. On peut voir une autre indication de ces préoccupations dans la manière dont Wilde répond à la question de la moralité de son conte. "Oui", dit-il, c'est "une histoire avec une morale" : "tout excès ainsi que toute capitulation provoque son propre châtement" (Lawler, 339, 345). Cependant, il explique clairement en d'autres occasions que cette morale ne se situe pas au-dessus ou en dehors de l'histoire, mais que c'est seulement un autre élément de l'histoire : "simplement un élément dramatique dans une œuvre d'art, et non pas l'objet de l'œuvre d'art elle-même" (20). Selon ce point de vue, il n'y a pas de morale, seulement une histoire avec un élément de morale ; mais cet élément est inséré dans la trame et le drame de l'action, et doit par conséquent être appréhendé au même niveau que "la riche senteur des roses" et tous les autres accessoires et éclairages utilisés dans le roman. Quelle différence cela fait-il ? La différence est la même que celle qui existe entre, d'une part, un tableau encadré dont on reconnaît le sujet et, d'autre part, un tableau sans sujet et sans cadre, dont les bords se confondent avec le mur. Ou, pour en revenir à la terminologie d'E.M. Forster, c'est la même différence qu'entre une *histoire* - c'est-à-dire une véritable succession d'événements et de pauses comme dans une chanson - et une *intrigue* qui est une histoire dans laquelle la succession d'événements est reliée par une structure logique qui en explique pleinement les causes et les raisons.

Nous en arrivons ainsi au cœur du problème : la vie de Dorian Gray est-elle seulement une histoire, ou est-ce une histoire avec une intrigue ? Et cette intrigue, est-elle extérieure à la vie de Dorian Gray ou appartient-elle à l'histoire ? Beaucoup de lecteurs veulent connaître la réponse, et ce désir n'est pas complètement innocent ; parce que ce qu'ils veulent également savoir, c'est si leur propre vie est une histoire ou une intrigue, une invention ou une révélation. D'où l'attraction immense dont jouissent les horoscopes même auprès des sceptiques les plus durs. Pour ceux qui trouvent l'exemple des horoscopes inapproprié ou insignifiant, ils peuvent trouver la question tournée autrement par Gattégno et Lawler qui parlent du roman comme un texte "prophétique" et par Wilde qui parle de "romans semi-théologiques".

Quand Wilde se lance dans un grand laïus à propos des "romans

semi-théologiques de notre époque'', il fait référence aux textes qui insistent fortement sur l'intrigue où un fil conducteur relie tout de manière logique, puis qui se retournent vers le lecteur et font croire à leur réalisme, alors que pour beaucoup de personnes qui observent ce qui se passe réellement dans le monde, ce qui semble le plus réaliste ce sont des histoires sans intrigue où les choses arrivent directement, qu'elles soient bénéfiques ou maléfiques, sans aucune raison. Ce qu'on appelle *le fantastique* a depuis longtemps été reconnu comme le genre littéraire scandaleux où le fil conducteur de l'intrigue, souvent une moralité rassurante, est soit complètement absent soit radicalement interrompu au moment où le besoin de sa présence se fait le plus cruellement sentir. Ce manque ou vide scandaleux du *Fantastique* a provoqué différentes réponses : de l'exil à la séquestration, en passant par sa transformation en cousin illégitime et petit serviteur du maître *Réalisme*.

La moralité rassurante des ''romans semi-théologiques'' qu'on peut rapprocher du discours de l'horoscope trouve aussi sa place dans les appréciations audacieuses du *Portrait* faites par Lawler et Gattégno. Ces deux experts, qui font autorité en ce qui concerne Oscar Wilde, parlent du roman comme d'un *texte prophétique* qui préfigure des événements dans la vie de l'auteur. La stratégie consiste à transformer le roman en outil dont on peut se servir pour comprendre la vie de son auteur. Gattégno avoue qu'il est quelque peu gêné de dire de telles choses, car au cours de ce siècle de formalisme, de modernisme, et de post-modernisme éclairé et aseptisé, on est supposé avoir appris que l'auteur est mort, et que lire l'œuvre à la lumière de la vie et la vie à la lumière de l'œuvre est une erreur monumentale. En parlant d'une remarque de Wilde, ''J'ai mis mon génie dans ma vie, je n'ai mis que mon talent dans mes œuvres'', Gattégno écrit :

Il nous oriente vers l'une des raisons qui expliquent la puissance de séduction de ce roman. Cette raison peut paraître incongrue, puisqu'elle heurte de front un des dogmes que la modernité était censée avoir fait triompher, celui de la radicale dissociation entre un texte et son auteur. Mais il est impossible, cent ans après, comme il l'était en 1891, de lire Dorian Gray sans faire référence, pour sa lecture même, à la vie de son auteur et au reflet que le roman en donne. Impossible de ne pas s'arrêter sur l'étrange combinaison de fiction et de réalité qui, plus que tout autre trait, fait l'originalité du *Portrait de Dorian Gray* (39).

Plus loin, Gattégno parle de ''la force prémonitoire du roman'', ajoutant que ''*Le Portrait de Dorian Gray*, à bien des égards, annonce les dernières années de la vie de Wilde, préfigure en partie son destin'' (40). Lawler fait des remarques identiques : le roman possède ''une pertinence prophétique en ce qui concerne le futur de l'auteur... Il anticipe certains événements de la vie de Wilde'' (450). Un passage en particulier de la citation de Gattégno attire l'attention : son affirmation qu'il est ''impossible de ne pas s'arrêter sur l'étrange combinaison de fiction et de réalité'' dans *Le Portrait de Dorian Gray*. Le fait

qu'il ait ressenti le besoin de la formuler deux fois, nous permet de la prendre pour le centre de son argumentation. De toute évidence, ce point de vue constitue une erreur s'il est censé être une proposition factuelle et objective. Tout un chacun peut se procurer le livre dans n'importe quelle librairie et n'importe quelle bibliothèque et le lire intégralement sans avoir le moindre besoin de connaître ou consulter la vie de Wilde. Et même s'il s'agissait d'un texte vraiment prophétique, comment le saurions-nous ? De telles remarques sur le rapport entre la "vie" de Dorian Gray et la vie d'Oscar Wilde sont à ranger à côté des horoscopes. Dire cela n'est pas forcément péjoratif, car les horoscopes ne sont pas forcément faux. Puisqu'ils sont invérifiables, on doit dire qu'ils passent à côté du vrai et du faux. Certes, en regardant en arrière, les critiques peuvent se raconter quantité de choses sur Wilde et *Dorian Gray*, mais il faut bien avouer en même temps que l'activité qu'ils pratiquent ressemble plus à la littérature (fantastique) qu'à la critique littéraire. Ainsi, il n'est point surprenant de trouver dans les *contes-rendus* de ces critiques *littéraires* les mêmes métaphores du roman recyclées et utilisées pour comparer *Dorian Gray* à un poison, à un parfum, à une flèche, à une chanson, à un miroir, etc.

Et si on choisissait de lire la remarque de Gattégno comme une sorte de subjonctif prophétique ou impératif ? Ainsi : "*Vous-même, lecteur, oui, vous ! Vous ne pouvez lire Dorian Gray sans vous arrêter pour considérer son étrange combinaison de fiction et de réalité !*". Cela serait une toute autre histoire, comme on dit, et l'on pourrait peut-être choisir d'obéir ou de désobéir à cette parole. Et si l'on s'attardait sur cette étrange combinaison - avec, pourquoi pas, de l'émerveillement, un éclair étrange dans les yeux, et les lèvres entrouvertes - combien de temps cela devrait-il durer ? Ne devrait-on pas aller de l'avant ? Devenir adulte ? Tourner la page ? etc... Et si oui, quand ? Les réponses ne sont pas faciles à trouver, car quelle que soit la décision que l'on prend, et quel que soit le soin avec lequel on l'a prise, le procédé sera toujours imprudent ; au mieux, un choix de conviction aveugle. Qui pourrait parler au nom des prophètes ? Les fidèles leur font confiance.

Certes, toutes les religions, y compris les sectes semi-théologiques que forment les romanciers et les critiques littéraires, nous promettent de relier le connu et l'inconnu, de donner à l'histoire, sans fil et sans fin, une intrigue satisfaisante. Mais de par sa nature, une promesse est nécessairement orientée vers le futur. Toute religion dépend de la foi (solide ou fragile) que chacun place dans l'histoire et son conteur ; il peut s'agir d'une allégeance totalement naïve et mécanique, ou d'un rapport qui comporterait une vague conscience ("dim consciousness") acquise à travers la lecture et la relecture éveillée. Lire comme une sorte de prière... ou ode.

* * *

Au cours de cette démonstration qui veut rendre une place légitime aux aspects formels des influences de Basil et de Lord Henry dans le chapitre deux et ailleurs dans le roman, certains pourront se demander si l'on n'a pas exagéré par moment leur importance. Il convient

de remarquer que la discussion précédente sur l'influence en tant que force brute - facteur qui semble être indéniablement actif dans le roman, en dépit de tous les efforts déployés dans le but de le passer sous silence ou de le déguiser en persuasion philosophique - ne doit pas être prise comme une simple substitution aux préoccupations des premiers critiques sur le contenu. Les deux - forme et fond - doivent marcher ensemble. Un enfant sait que, comme dit le proverbe, "Sticks and stones can break my bones..." (Des bâtons et des pierres peuvent briser mes os), mais à la différence d'une véritable attaque à main nue ou au poignard, la force linguistique ne peut pas exister sans un quelconque contenu conceptuel, pas plus qu'un contenu ne peut être transmis sans une forme concrète pour faire passer le message. Alors, le cœur du problème en ce qui concerne la création et la destruction de Dorian Gray doit être trouvé, ou au moins recherché, entre la forme et le fond, dans cette zone grise, cette plaine ténébreuse connue sous le nom de rhétorique. Dans le cas du *Portrait*, cette recherche sur la rhétorique du texte implique de relever, par exemple, la force derrière l'apostrophe, la prosopée, et d'autres figures de rhétorique. Le discours de Lord Henry peut ressembler à une chanson ou à une flèche, mais il ne peut pas *être* une chanson ni un viole, ni un luth, ni une flèche, tout en continuant à exister entre les deux pages de couverture d'un livre (21). La rhétorique est un tiers intermédiaire entre la logique et la grammaire, et même si elle est d'un côté l'esclave de de la raison et du sens, elle possède en même temps un incorrigible manque de docilité. Peu importe ce que d'aucuns pourraient dire pour prouver le contraire, le texte lui-même a le courage d'insister ouvertement sur le fait que tout ceci est vrai. L'affirmation la plus nette sur la question provient peut-être de Lord Henry en réponse à la confession de Dorian Gray où il explique sa réaction à l'événement de la mort de Sybil Vane. Dorian dit : "Il ressemble simplement pour moi au dénouement merveilleux d'une pièce merveilleuse. Il a toute la terrifiante beauté d'une tragédie grecque, une tragédie dans laquelle j'ai joué un rôle important, mais qui ne m'a pas blessé".

"C'est là un problème intéressant" dit Lord Henry, qui prenait un plaisir subtil à jouer sur le narcissisme inconscient du jeune homme. "Un problème extrêmement intéressant. J'ai idée que l'explication véritable est la suivante : les tragédies de la vie réelle présentent fréquemment, quand elles surviennent, un aspect si peu artistique qu'elles nous choquent par leur violence grossière, leur incohérence absolue, leur absurde manque de sens, leur totale absence de style. Elles nous affectent exactement comme nous affecte la vulgarité. Elles ne nous donnent qu'une impression de force brutale, et c'est contre cela que nous nous révoltons. Parfois cependant, notre vie croise une tragédie qui renferme des éléments de beauté artistique. Si les éléments de beauté sont réels, l'ensemble fait tout simplement appel à notre sens du théâtre. Nous découvrons subitement que dans cette pièce nous ne sommes plus acteurs, mais spectateurs. Ou plutôt que nous appartenons à l'une et à l'autre

catégorie. Nous nous observons et sommes ensorcelés par le charme même du spectacle'' (196 : 80).

Il y a, comme le remarque Dorian Gray, un paradoxe délibéré ici qu'on trouve souvent dans les discours de Lord Henry. Paradoxe et hyperbole, deux figures de style si souvent associées aux discours de ce dernier, font partie des techniques générales du roman. Elles servent ici à atténuer les erreurs de raisonnement comme, par exemple, celle qui consiste à penser en termes d'oppositions binaires : mal/bien, forme/fond, *making/marring*, etc. A la fin, le roman retire tout contrôle aux personnages. Le roman les montre tous en train de trébucher et tomber (''falter'') dans les pièges de la simplification à l'extrême, de l'exagération, et de la tromperie. L'intention de Wilde, était-elle d'attirer l'attention du lecteur pour que ce dernier, pendant un certain temps au moins, résiste à la tentation de faire pareil ou d'imiter leur comportement ? Ou bien est-elle tout simplement issue d'un désir de les regarder se donner en spectacle ? Peut-on vraiment savoir ? Quoi qu'il en soit, dire que, ''tout influence est immorale'' (74 : 10) semble aussi fou que de dire que l'influence n'existe pas ou que ''l'art n'a aucune influence sur l'action'' (370 : 166). Et le fait que ces deux affirmations soient placées sur les lèvres de Lord Henry, ''le pauvre Harry'', contribue grandement à aiguïser chez le lecteur l'attention critique, la méfiance, et la prudence. La grandeur du roman que certains voient comme un superbe cadeau et d'autres comme un danger redoutable, se trouve peut-être en dernière analyse dans son besoin catégorique de créer et de détruire, de considérer pour les rejeter ensuite, tous les modèles, toutes les images, et tous les systèmes clos de pensée. Comme un dialogue socratique sans Socrate, le roman remet sans cesse en mouvement toute proposition formelle au moment même où elle commençait à s'installer confortablement dans les esprits et à acquiescer un certain poids et une certaine stabilité. La négativité absolue et infinie des discours de Lord Henry dépasse ses rêves les plus fous et transforme les louanges en l'ironie la plus noire qui soit : ''Tu n'es pas du genre, Dorian, à commettre un meurtre'' et ''Ah, Dorian, comme tu es heureux ... rien ne t'a été caché ... et tout ceci ne fut pas plus que des notes de musique pour toi. Cela ne t'a pas détruit. Tu es toujours le même''. Ces affirmations sonnent faux et semblent éloignées de la réalité pour le lecteur qui a suivi l'évolution de Dorian pendant tout le roman. Très tôt Dorian déclare : ''Tu m'as expliqué à moi-même Harry ... comme tu me connais bien ... tu es certainement mon meilleur ami. Personne ne m'a jamais compris comme toi''. Mais, plus tard, il manifeste avec courage son désaccord avec les affirmations de Harry : ''Tu ne connais pas tout de moi''. La rengaine que chante Lord Henry, avec son insistance fréquente sur ''You'', ne change jamais ; mais sa lumière ou sa cadence rhétorique change complètement. Le bel horoscope devient un ''horreur-scope'' dans lequel Dorian et le lecteur attentif peuvent entendre la création et la destruction de sa vie. Le tableau fantastique agit un peu comme la main qui écrit au mur dans le livre de Daniel (V, 5). De même que cette écriture troublante, ''*Mane thecel phares*'', le portrait fonctionne à la manière d'un avis au lecteur-spectateur, c'est un appel silencieux au regard, à la lecture (22).

En dernière analyse, on voit que *Le Portrait de Dorian Gray* est destiné surtout aux jeunes. Cette affirmation est corroborée par l'observation empirique de l'identité des acheteurs et des lecteurs du livre : des enfants et de jeunes adultes. Pour eux, il possède l'avantage attirant d'être précisément vide en son centre, et les jeunes accueillent cette nouvelle avec des cris de remerciement et une anticipation optimiste. Ils y voient une occasion merveilleuse. C'est "le Oui léger" dont parle Blanchot. Ils ne sont pas repoussés par une quelconque platitude ni par des marionnettes primitives que le roman pourrait mettre en scène. Ils le voient plutôt comme un pur don, quelque chose qu'ils peuvent compléter et colorier eux-mêmes, s'ils le désirent. Comme Oscar Wilde, ils sont fascinés par des marionnettes et des spectacles de marionnettes. Elles sont extrêmement intéressantes ! La question brûlante de l'influence, si intéressante pour d'autres, ne les préoccupe pas. Et si les jeunes sont prêts à y croire, les lecteurs plus âgés et plus las ont plutôt tendance à être dubitatifs, ou à considérer le livre comme un effroyable fouillis. D'autres insisteront encore pour le jeter au feu, et d'une certaine manière il se pourrait que cette "lecture brûlante" soit la plus fidèle au roman. Le problème c'est que si l'on adoptait cette dernière position, on risquerait de choquer et décevoir bien des enfants. Bien plus et surtout, on aurait supprimé la chance de l'œuvre, et la nôtre, de toujours renaître et de rester jeune.

C. Jon DELOGU
Université d'Aix-en-Provence

NOTES

(1) Une version anglaise de ce texte a été présentée pour la première fois au colloque "La fidélité en question", organisé par le *Centre de recherche sur l'imaginaire dans les littératures de langue anglaise* à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, le 5 février 1994. Il est dédié à mes étudiants de maîtrise de l'Université de Provence qui ont assisté à ses premiers développements lors d'un séminaire sur le Fantastique en automne 1993. Traduction française par Sébastien Grisvard, avec l'auteur.

(2) *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde, texte préparé par Donald Lawler, (New York : Norton, 1988). *Le Portrait de Dorian Gray* (1891), texte préparé et traduit par Jean Gattégno, (Paris, Gallimard (Folio), 1992). Les références textuelles, entre parenthèses dans le présent essai, correspondent aux éditions de Norton et Gallimard, (G.N.).

(3) Comme souvent dans une traduction, on voit ici un exemple de Gattégno en train de réduire la difficulté ou la confusion (délibérée) du texte de Wilde lorsqu'il remplace "the making or the marring" (pareil dans le texte de 1890, cf. p. 270) par "son déroulement et sa dégradation", cette formulation étant beaucoup plus facile à comprendre selon les modèles plus "naturels" de genèse et chute, rise and fall, etc... modèles qui ne posent aucun problème pour la narration et la compréhension.

(4) La remarque qui conclue la célèbre nouvelle de Saki, "The Open Window" (*La fenêtre ouverte*), et qui concerne "une jeune fille de quinze ans pleine de confiance en elle", pourrait également s'appliquer à Wilde : "Inventer des histoires à la demande était sa spécialité".

(5) Italo Calvino, dans un essai intitulé "Pourquoi lire les classiques" déclare "Toute relecture d'un classique est une découverte, comme la première lecture", et "Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire". *La machine littéraire*, (Paris, Seuil, 1984), p. 105.

(6) *Aspects of the Novel*, E.M. Forster (New York, Harper, 1927), p. 86. *Aspects du roman*, texte préparé et traduit par Sophie Basch (Paris, Christian Bourgois, 1993), p. 95. La liste des "aspects" de Forster comprend : *story* (histoire), *people* (personnes), *plot* (intrigue), *fantasy* (fantaisie), *prophecy* (prophétie), *pattern and rhythm* (dessin et rythme).

(7) Sybil Vane, la mauvaise actrice au cœur simple, est un bon exemple. Précisons que dans la version cinématographique réalisé par Albert Lewin, elle n'est pas une pauvre actrice mais une pauvre chanteuse de cabaret dont le numéro fait suite à un spectacle de marionnettes étranges qui possèdent des têtes humaines posées sur des corps en bois - un petit changement qui rentre bien dans l'esprit du roman.

(8) Cette question permet un déplacement de la question habituelle, "Quelle originalité ont-ils ?", question qui est si souvent le prélude à une spéculation sans fin sous l'égide de *l'intertextualité*. Afin de couper court à ces tours et détours de la critique, disons seulement que, en dépit de toute son originalité dans le roman, Lord Henry Wotton semble être un double du poète anglais de la Renaissance Sir Henry Wotton (1568-1639), diplomate et ancien élève d'Eton. *The Literary History of England* (préparé par Albert C. Baugh, London, Routledge, 1967, p. 610) le décrit comme "un poète mineur d'un charme considérable". Chacun sait que le Henry Wotton fictionnel est avant tout extrêmement charmant, et il semblerait que Wilde fasse faire à son personnage un compliment en clin d'œil à son homonyme historique (et à John Keats : voir la lettre de Keats à Richard Woodhouse, 27.10.1818) lorsqu'il dit "Les bons artistes existent simplement par ce qu'ils sont. Un grand poète, un poète réellement grand, est l'être le moins poétique qui soit. Mais les poètes mineurs sont absolument fascinants. Plus leurs vers sont mauvais, plus ils ont l'air pittoresque. Le simple fait d'avoir publié un livre de sonnets médiocres rend un homme absolument irrésistible. Il vit la poésie qu'il est incapable d'écrire. Les autres

écrivent la poésie qu'ils n'osent pas traduire en actes" (132 : 48). Le rôle que joue Wotton dans le roman, celui du prophète de la jeunesse et des expériences agréables, est également conforme au Wotton historique dont on se souvient peut-être le mieux pour son ode horacienne, "Characters of a Happy Life". Pour des extraits de la poésie de Wotton, voir J. Hannah, *The Courtly Poets : from Wotton to Montrose*, 1870. Dorian Gray a lui aussi un nom avec une certaine résonance historique. Étant donné les compétences de Wilde en ce qui concerne les classiques, et la comparaison explicite que fait le texte entre Dorian et un jeune martyr grec (74 : 19), on peut choisir de lire cet étrange prénom comme un prénom d'origine grecque. "Dorian" serait une référence aux *doriens*, dont on dit qu'ils constituèrent l'une des plus anciennes tribus de la Grèce antique. Selon l'architecte Vitruve, ils furent les créateurs de ce qu'on appelle l'*ordre dorique*, c'est-à-dire une colonne réputée pour "la solidité et la beauté d'un corps d'homme" (Vitruve, *De l'architecture*, trad. par Pierre Gros, (Paris, Les Belles Lettres, 1992), livre iv, p. 6). Par conséquent, Dorian Gray serait une version moderne, déchue, ou imparfaite, "grise" (Gray), d'une colonne dorique. Il n'existe pas de lecture emblématique ou de recouvrement historique aussi évident dans le cas de "Basil Hallward", bien que la supposition que le personnage puisse être du moins partiellement inspiré de John Ruskin, ancien professeur de Wilde, ait intéressé certains critiques, notamment Richard Ellmann. Voir Lawler, p. 412-422.

(9) *Vanity Fair : A Novel Without A Hero*, W.M. Thackeray (New York, Signet, 1848, 1962) avec une postface de V.S. Pritchett.

(10) Cette répartition du texte entre, d'une part, les passages décrivant la nature et, d'autre part, les conversations entre des personnages est un bon exemple de ce que Forster appellerait "le dessin et rythme" du roman.

(11) En effet, peu de critiques évitent d'aborder la question du contenu idéologique des exhortations de Lord Henry et beaucoup semblent persuadés qu'il est indispensable pour comprendre réellement le roman de répertorier toutes les sources possibles, les emprunts possibles, les plagiats possibles de sa profession de foi - c'est-à-dire ses *influences* - dans une histoire encyclopédique des idées qui s'étend de la Grèce à la Californie du sud. Toutefois, quelles qu'en soient les bonnes intentions, cette attitude semble plutôt négligente, pour ne pas dire dangereuse, dans le cas d'un texte qui s'attaque explicitement, dans la préface et ailleurs, à la validité des notions reconnues d'*influence* et d'*intention* ; négligente dans la mesure où ces études ne se donnent pas la peine d'examiner le contenu idéologique de leur propre pratique (pré)critique. Lorsque Lawler explique "l'industrie de la source et de l'analogie ne montre aucun signe de diminution d'activité" (366), on se demande si l'intérêt principal de cette industrie ne consiste pas en une autre activité que celle de lire *Le Portrait*.

(12) Il existe, par exemple, l'essai de l'écrivain Joyce Carol Oates, dans lequel elle appelle Basil un "agent diabolique". Cf. Lawler, p. 422-31.

(13) C'est notamment le cas de Jean Gattégno qui écrit dans son introduction, "...dans *Dorian Gray* c'est le portrait non l'être humain qui est le personnage vivant. (...) Le Héros du *Portrait de Dorian Gray*, en vérité, est un tableau" (37-8).

(14) Voici un extrait du texte de Kleist *Über das Marionettentheater* (1810) : "... A dater de ce jour, pour ainsi dire de cet instant, une transformation inexpliquable s'opéra en lui. Il passait des journées entières devant le miroir ; et un charme après l'autre le quittait. Une force mystérieuse et invisible semblait s'être posée, tel un filet de fer, sur le libre jeu de ses gestes, et quand une année eut passée, on on trouvait plus trace en lui du charme qui avait fait le joie de ceux qui l'entouraient" (trad. par Jacques Outin). On peut considérer cette scène comme le stade du miroir à l'envers.

(15) Bien sûr, le pacte marche dans l'autre sens aussi : *quelqu'un m'écoute, donc j'existe*. Ce soutien mutuel, bien connu de tout conférencier et enseignant, atteint son objectif à partir du moment où les deux partis, conférencier et public, adoptent une attitude ferme et muette, disons "dorique".

(16) *Prosopée* : figure par laquelle on fait parler et agir une personne que l'on évoque, un absent, un mort, un animal, une chose personnifiée. Discours d'une véhémence emphatique. *Apostrophe* : figure par laquelle un orateur interpelle tout à coup une personne ou même une chose qu'il personifie. Interpellation brusque, sans politesse.

(17) On peut aussi remarquer l'occurrence du verbe "falser". Ce verbe qui apparaît souvent aux moments cruciaux dans les textes fantastiques veut dire *hésiter* et plus littéralement *trébucher*. Il a été traduit par *balbutier* (stammer, mumble) dans le texte français, un choix qui ne laisse pas entendre la difficulté épistémologique qui est au fond du problème d'articulation et de prononciation.

(18) A ce sujet, nous citons "l'archéologie du portrait" de Philippe Bruneau, étude qui met en question l'idée reçue qui associe la ressemblance et la portraiture : "... La conclusion me semble inévitable : la ressemblance et la portraiture sont dissociables ; la première n'est ni nécessaire à la seconde, ni suffisante à l'instaurer et elle ne saurait, par conséquent, en être tenue pour la marque formelle". "Le Portrait", *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale* (RAMAGE), 1, 1982, p. 75.

(19) Henry Wadsworth Longfellow, le plus grand poète du monde anglophone au moment de sa mort en 1882, est l'auteur du poème "The Arrow and The Song", poème qui semble avoir trouvé un ami en Wilde : *J'ai décoché une flèche / elle est retombée au sol, je ne savais pas où / car elle a volé si rapidement que l'œil / ne pouvait la suivre dans son vol. // J'ai murmuré une chanson dans l'air / elle est retombée au sol, je ne savais pas où ; / car qui peut se vanter de posséder une vue si perçante / qu'il peut suivre le vol d'une chanson ? // Bien plus tard, dans un chêne / j'ai trouvé la flèche, toujours intacte ; / et la chanson toute entière / je l'ai retrouvée dans le cœur d'un ami*. Les deux dernières métaphores, couteau et poison, ont une longue histoire. Quant aux autres métaphores, couteaux et potions, Wilde a pu les trouver ailleurs. On pense notamment à leur emploi dans *Othello* et *Hamlet*.

(20) *Oscar Wilde au rédacteur en chef du Daily Chronicle*, 30 juin 1890. Voir Lawler, p. 345. Le lecteur qui persiste dans sa lecture littérale notera avec intérêt que cette phrase - "all excess as well as all renunciation brings its own punishment" - ne figure dans aucune des deux versions.

(21) Un livre reste un livre, en dépit des multiples usages qu'on peut en faire en tant qu'objet physique. En tant que livre, il doit concerner un sujet ou accomplir une tâche. On doit y trouver une histoire et un angle d'approche, même si ce doit être l'histoire de sa résistance au fait de se constituer en livre, ou son désir, feint ou réel, d'être autre chose, comme par exemple, une flèche ou une chanson.

(22) Rappelons à ce propos cet avis de Maurice Blanchot tiré de son essai intitulé justement "Lire" : "Lire se situe au-delà ou en de-çà de la compréhension. Lire, ce n'est pas non plus exactement lancer un appel pour que se découvre, derrière l'apparence de la parole commune, derrière le livre de tous, l'œuvre unique qui doit se révéler dans la lecture. Sans doute y a-t-il une sorte d'appel, mais elle ne peut venir que de l'œuvre elle-même, appel silencieux, qui dans le bruit général impose le silence, que le lecteur n'entend qu'en y répondant, qui le détourne des relations habituelles et qui le tourne vers l'espace auprès duquel, en y séjournant, la lecture devient approche, accueil ravi de la générosité de l'œuvre, accueil qui élève le livre à l'œuvre qu'il est, par le même transport qui élève l'œuvre à l'être et fait de l'accueil le ravissement où se prononce l'œuvre. La lecture est ce séjour et elle a la simplicité du Oui léger et transparent qui est ce séjour. Même si elle exige du lecteur qu'il entre dans une zone où l'air lui manque et le sol se dérobe, même si, en dehors de ces approches orageuses, la lecture semble être la participation à la violence ouverte qu'est l'œuvre, en elle-même elle est présence tranquille et silencieux, le milieu pacifié de la démesure, le Oui silencieux qui est au centre de tout orage" *L'espace littéraire*, (Paris : Gallimard, folio : essais, 1955) p. 259.

FIDELITY (AND INFIDELITY) IN THE WORK OF THE PRE-RAPHAELITES

Yea ! filthiness of body is most vile,
But faithlessness of heart I do hold worse.
(Meredith)

To examine fidelity, in the sense of faithfulness between the sexes, as a literary phenomenon involves both sociohistorical (or in a wider sense moral) and aesthetic considerations. In Pre-Raphaelite art, this dual perspective is doubly intriguing : firstly, because of the stark differences between the writers to whose work or part of whose work the epithet is conventionally applied - D.G. Rossetti, William Morris, Christina Rossetti, George Meredith, Algernon Charles Swinburne, and Coventry Patmore - secondly, because of the multiple ironies to which such a vantage-point gives rise, and which Alice Meynell, despite herself, exquisitely captures in her introduction to Patmore : "The propriety and fastidiousness of polite life had never before been matter for high poetry" (1). That the poet felt the same is illustrated in his invocation to Primal Love :

I've blush'd for love's abode, the heart ;
But have not disbelieved in love ;
Nor unto love, sole mortal thing
Or worth immortal, done the wrong
To count it, with the rest that sing,
Unworthy of a serious thing ;
(*The Angel in the House*, Book I, Canto I).

Indeed, Patmore's heroic vow "Faitful For Ever", with which he entitled the third part of *The Angel in the House* (1860), seems curiously at variance with the lives and works of his pre-raphaelite fellow-poets, whose personal tragedies are apt to attract the interest of inquisitive biographers, critics and historians : Millais eloped with Ruskin's wife, Effie, and after a scandalous annulment married her in 1855. Four years later Morris married Janey, who responded to Rossetti's rather than her husband's affection. The former made an attempt at suicide, the latter sought consolation in Georgiana Burne-Jones, who in turn grieved over her spouse's affair with Marie Zambaco. The painter Thomas Wallis eloped with Meredith's wife, who, still married, gave birth to an illegitimate child ; Swinburne had affairs with prostitutes and his sexual aberrations even worried his friends ; William Bell Scott and John Chapman, editor of the *Westminster Review*, had both wives and mistresses, and Rossetti's (not purely artistic) interest in his models was notorious. Both he and Hunt had an affair with Annie Miller, and in 1862, only two years after her wedding, Elizabeth Siddal committed suicide.

Whether we consider these menages-à-trois and eccentricities an

outward sign of 'bohemian' non-conformity or a mischievous challenge to Victorian respectability, which Swinburne mocked as "blasphemous timidity" (2), whether we attribute them to a particularly Pre-Raphaelite "Pygmalion-like tendency to fall in love with their models" (3), or try to explain them as a psycho-social phenomenon, as Lindsay implies when tracing the (seemingly) libertine opinions of those involved *inter alia* to "fear of any public disclosures of discord and infidelities in the family" (4), they have contributed to the wealth of apocryphal writing on the Pre-Raphaelites (5) and to the Victorians' censorious attitude to their art, labelled 'fleshly', 'intense', 'pornographic', 'pathological', and 'insane'. The discrepancy between Pre-Raphaelitism and Victorian morality has been widely acknowledged. William Gaunt suggests that Robert Buchanan's pseudonymous diatribes against the Pre-Raphaelites (6) are "the sort of attack that might be expected in a Pre-Raphaelite history" (7), and T.E. Welby, referring to the concept of *odi et amo* and the classical view of love as insanity, rates Swinburne, Meredith and Rossetti among those poets

in whom, at times, love is not what the English mind ordinarily recognizes as love. (...) They seem love-sick rather than in love ; or they are too fantastical about love ; or slaves to a love which, condemned by their intellects, should have no power over them ; or they are confusing love and lust ; or they are the prisoners of their own perversity (8).

Rossetti's *House of Life* is certainly no chaste manifesto of Pre-Raphaelitism, nor is Morris's *The Defence of Guenevere and Other Poems* or Swinburne's notorious *Poems and Ballads*, which to Browning constituted "moral mistakes" (9) and which brought threats of legal proceedings against both publisher and poet. Besides, the volume was hurriedly turned down by Murray, when first submitted without the poet's authority, and later had to change publisher, because Moxon withdrew it from circulation one day after John Morley's devastating article in the *Saturday Review* of 4 August 1866 appeared. Before publication, Lady Trevelyan and Meredith had warned Swinburne of the "lion of British prudery" (10), Rossetti likewise expressed his concern (11), and the well-meaning Lord Houghton consulted the opinion of various literary men as to whether the poems had better remain unpublished, thereby kindling, with the best of intention, the public scandal caused by their appearance.

Concerned with "healthy conceptions and healthy work" and (despite some reservations) the most influential supporter of pre-raphaelite art, Ruskin was anxious to prevent any clash between accepted morality and his protégés' extravagances. Swinburne's *Poems and Ballads* worried him deeply (12), and in a letter dated 1860 (13) he cautioned Rossetti against publication of "Jenny", which Swinburne admired. The poem is a sardonically realistic reflection on a London prostitute, whom the rather patronizing (14) first-person narrator pities and pays. Though "Jenny" is one of the poems Rossetti wished to be remembered by, Ruskin refused to forward it to Thackeray, the editor of the *Cornhill Magazine*, on the grounds that it would not be understood by

the 'common' reading audience and if it were, it would not be appreciated, since the speaker, in Ruskin's opinion, was "doubtful", "disorderly", "drunk and brutal" and "anomalous". What Ruskin deemed offensive about the poem was not the scene depicted but its tone of radical (15) sensuality :

I don't mean that an entirely right-minded person never keeps a mistress : but, if he does, he either loves her - or, not loving her, would blame himself, and be horror-struck for himself no less than for her, in such a moralizing fit (16).

Being either whores or madonnas (17), a dichotomy which is fully polarized in "A Last Confession", Rossetti's women, both on the page and on the canvas, failed to comply with the ruling ethical standards of art, as expressed e.g. in the *Saturday Review* : "(...) poetry is concerned about human passions and duties - with men of like moral nature with ourselves" (18). It was Christina Rossetti's *Goblin Market* (1862) with its pervasive religiosity and coy visions of love that "achieved the earliest popular success for Pre-Raphaelite poetry" (19), and Patmore alone, himself twice widowed and three times happily married, father of a host of children and proud head of an orderly household (20), subscribed to what Mario Praz calls the "pedestrian" (21) and placed his muse at the service of "a love made a willing captive by the marriage tie" (Gosse) (22), flaunting everyday bourgeois morals in his anatomy and paean of conjugal love, which he doubly sublimated through Queen Victoria's long-lived matrimony and through divine communion ("This little germ of nuptial love, (...) / The root is (...) / Of all our love of man and God" (Book I, Canto VI, "Love Justified"). Rossetti's delirious celebration of the same theme in "Nuptial Sleep", however, met with Tennyson's disapproval and was specifically singled out for censure by Buchanan (23).

While the decade-long dispute which ensued crushed Rossetti mentally and physically, attacks and controversies delighted Swinburne and spurred him to some of the finest retaliatory invectives in the English language (e.g. "A Study", levelled against Froude, or "Under the Microscope", written in reply to Buchanan (24), who had already attacked the *Poems and Ballads* in the *Athenaeum* for being "unclean for the mere sake of uncleanness") (25). Swinburne, who was bold enough to defend the morality of Baudelaire's *Fleurs du Mal* and argued that "perfect workmanship makes every subject admirable and respectable" (26), undoubtedly was the target of Philistine criticism. Morley pronounced him the "libidinous laureate of a pack of satyrs", *Punch* nicknamed him "Swineborn", and the Earl of Southesk charged him with "morbid immorality" (27), verdicts which the poet incurred due to his penchant for Gautier and the Marquis de Sade, for his 'voluptuous' descriptive language (28) as well as a sustained note ob bisexuality (cf. "Hermaphroditus", "Fragoletta") and algolagnia, which Rossetti (amongst others) (29) unavailingly sought to cure (30) and which is evinced in such poems as "Anactoria" (31), "Dolores", or "Satia Te Sanguine" :

I wish you were dead, my dear,
I would give you, had I to give,
Some death too bitter to fear ;
It is better to die than live (st. 9).

Meredith, in his turn, who in "Love in the Valley" had glorified the joys and pains of wooing, dedicated *Modern Love* (1862) to the collapse of marriage and was, despite its moralist undercurrent (32), promptly accused of vulgarity (33) and "modern lust" (34). When Morris's first volume of poetry was published, a critic in the *Saturday Review* of November 20, 1858 complained :

(...) and though there was a great amount of kissing, both according to the chronicles and Mr Morris, it appears that the kissers and kissed had but little respect for the marriage service. This, we are bound to say, is the general moral impression conveyed by Mr. Morris's very chivalrous little pictures (35).

Morris's work indeed reveals a strikingly repetitive pattern of triangular love : Guenevere, who justifies her illicit affair with Launcelot, reduces her conjugal promise to "a little word, / Scarce ever meant at all" (st. 26-7) and claiming that she was "bought/By Arthurs great name and his little love", boldly defies Camelots moral code and invokes a natural right to love, which she argues God has bestowed on men ; Jehane in "The Haystack in the Floods" must decide between Robert and the wicked Godmar, Gertha between Sir Olaf and Leuchnar in "Gertha's Lovers", and the Lady's longing for a man other than the speaker of "Praise of My Lady" is echoed in "The Lovers of Gudrun", which, as the "Argument" runs, "shows how two friends loved a fair woman, and how he who loved her best had her to wife, though she loved him little or not at all".

In *News from Nowhere* the protective guise of the Middle Ages (36) and classical past is shed, and Old Hammond's liberal comments on the vagaries of matrimony ("Calf-love, mistaken for a heroism that shall be life-long" ; "the unhappiness that comes of man and woman confusing the relations between natural passion, and sentiment, and (...) friendship") and on the "tyranny and fickleness of nature or our own want of experience" seem to pardon these shortcomings :

It there must be sundering betwixt those who meant never to sunder, so it must be : but there need be no pretext of unity when the reality of it is gone : nor do we drive those who well know that they are incapable of it to profess an undying sentiment which they cannot really feel... (37).

One would fain interpret these lines as the final stoic statement on love and marital faithfulness by one who, disillusioned of his own youthful quest for permanent love, has finally reconciled himself to the frailties of human (i.e. female) nature. Morris's private tribulations, evidenced by his apologetic allusions to those stormy years of

uncontrolled and irrational passion (38), provide sufficient material for biographic readings, in particular of *The Earthly Paradise* - which Ruskin considered to be "lovely poems about Misery (...) lovely, lovely misery" (39) - of his masque "Love is Enough", which - as the poem suggests - is not enough, and of the "poor hope, poor soul" sonnets and songs of this period, which abound in anguished hypotheses -

If thou didst behold her,
If thine hand held her fingers,
If her breath thou wert breathing,
What words wouldst thou say ? ("Lonely Love and Loveless Death"), (40),

and are suffused with loneliness - "Thus, Sorrow, are we sitting side by side / Amid this welter of the grey despair" ("The Doomed Ship") (41) - and rejection often aggravated by the *carpe-diem* motif :

Why dost thou struggle, strive for victory
Over my heart that loveth thine so well ?
When Death shall one day have its will of thee
And to deaf ears thy triumph thou must tell (unfinished poem) (42).

While those years of strained relations were only patchily recorded by John Mackail on grounds of tact and decorum (an omission which he himself considered a distortion of the truth) (43) - just as Arthur Benson in his biography of Rossetti adroitly hurried over the latter's Kelmscott years (44) - subsequent generations of critics (45) have handled the matter with less reserve and engaged in lively debates as to the identity of the women immortalized in the respective poems - Janey or Lizzy, Georgie or Janey, or Lizzy or Fanny, or Adah or Mary in the case of Swinburne.

Rather than delving too deeply into those personal infidelities or seeking to detect literature's fidelity to life, I want to show how moral concepts may be seen as relating to pre-Raphaelite aesthetics and as being contingent not so much on outer correlatives as on the inner structure of individual works. The first of Morris's late series of prose romances, entitled *the Story of the Glittering Plain* and published in 1891 in immediate succession to *News from Nowhere*, will help to elucidate this nexus, for Hammond's explanation quoted above is no final comment on the theme of faithfulness in Morris's work, nor is it the first expression of Morris's disillusionment with the inadequacies of relationships. The lovers in his early tale "A Dream" (first published in *The Oxford and Cambridge Magazine* in 1856) are liable to "half-quarrels", and their separation is entirely self-inflicted. On the other hand, Hallblithe, the hero in *The Story of the Glittering Plain* challenges Hammond's liberal view by ranking ethical considerations above those "blessings of the Socialist commune" (46) so abundantly bestowed on the Nowherians and the dwellers on the Glittering Plain, as the Kin explains : "Without is battle and famine, longing unsatisfied, and heart-burning and fear ; within it is plenty and peace and goodwill and pleasure without cease" (ch. XV).

If we interpret the story, like Mackail, as "the full and unreserved return of the author to romance" (47) we are bound to ask why Morris, at the age of fifty-seven after progressing from medievalism to utopia (48), should relapse and start the quest all over again, in which case we are likely to arrive at an escapist, compensatory or therapeutic (cf. Marshall, 27) explanation. If, on the other hand, we focus on the story's quest structure and compare it with Morris's other and earlier Pre-Raphaelite works, its moral implications will come to the fore.

Hallblithe lives happily with his future bride in Cleveland by the Sea until one day his betrothed is abducted by evil seamen, and he must embark on a quest and roam infernal and arcadian realms to win her back. Whatever happens makes sense not in terms of a logically organized plot, but in relation to the hero's moral constitution and the values explored - chastity, loyalty, perseverance, and the ability to remember and hope. Morris's *The Story of the Glittering Plain* employs stock elements of the romance, evoking remote and exotic worlds, confronting the hero with exciting adventures and magical experiences, and presenting extravagant, economically delineated characters, whose portentous names encapsulate the story's central conflict of separation - Hallblithe stands for joy and home, the Hostage, or "trothplight maiden" for thrall as well as the dangers to which fidelity is exposed, and the antagonistic Puny Fox for small lies. Yet all these elements, along with glimpses of the world of Norse sagas and Charlotte Guest's edition of the *Mavinogion* are woven into a unique moral fable that vitally differs from earlier work in narrative technique, in the nature of the quest, and in the constant dismantling of heroic adventure and the power of dreams. Jessie Kocmanova, who has provided the most consistent Marxist reading of Morris's literary work, has focused attention on Hallblithe's bonds with his kindred and on the protagonist's deliberate choice for mortal life with all its deprivations and hardships, and has convincingly argued for a moral reading of the story (49) - a view which I would like to endorse, while shifting the focus of attention from the story's tribal affiliations to its personal and individual implications; for what makes the hero embark on his quest and persevere is not his social awareness or appointed leadership, as in the story "Svend and His brethren", but the mutual love between Hallblithe and the Hostage, and what is probed on the journey is not communal loyalty or valour but the strength and purity of their love. Hallblithe resists the "lore of lies" and the lure of love, and although he longs for his homeland, he is prepared to "abide on the Glittering Plain" rather than return to Cleveland by the Sea, if his "trothplight maiden" should wish so. As opposed to *Love is Enough*, where Pharamond eventually abandons Azalais to fulfil his tribal obligations, Hallblithe rates being with the Hostage higher by than communal re-integration.

The story is told by a detached third-person narrator, and the straightforward account and plausible chronology of events mark a sharp contrast to the narrative incoherence of Morris's early prose tales, which place the emphasis on the tale-tellers' associative and emotional involvement in the legends rather than on the legends themselves, and for this reason have been interpreted as "cathartic expression

of psychical biography" (50) or "psychological projection" (51) and associated with a process of individuation that involves the "paradigmatic pattern of discovery of purpose, actualization of potential, and rapid deterioration" (52). Operating like dreams, these stories are adumbrated rather than told, and the intellectual competence of the storytellers is diminished in favour of their empathetic powers. They tell things unknown to audience and to themselves - hence "the Story of the *Unknown Church*" (53), the *unfounded* "Hollow Land" and *secret* "Lindenberg Pool" - for their knowledge is private and pre-rational. While these narrators apologize for their failing memory and old age and keep emphasizing their unreliability, Hallblithe's story is introduced by an impersonal voice that suggests quasi-objectivity - "It has been told that there was once a young man". The structure in the early romances is loose; the narrative temporality abounds in striking implausibilities as regards the story's chronology, and the reach of anachronies exceeds our wildest imaginings. Thus the first-person narrator in "Golden Wings" or in "The Story of the Unknown Church" witnesses his own death, and the prolepsis in "A Dream" virtually annuls the frame narrative, when two of the narrators are informed by a character of their legend that they have already died. While such inconsistencies puzzled and outraged the Victorians (54), the technique is suggestive of Freud's concept of the primary process, which, it has been pointed out, is insufficiently repressed in the tales:

Unrestrained by the dominance of a controlling ego, Morris' fantasies follow a path of least resistance away from complex integrations, to simple, less demanding embodiments of the self (55).

Since the primary process, according to Freud, hinders the attainment of organized personality, the emphasis on unconscious processes (56) in Pre-Raphaelite poetry and prose also helps to explain the link between narrative structure and moral action. In "The Defence of Guenevere", e.g., the queen avoids answering Gauwaine's charge of infidelity by unfolding before her judges a disjointed sequence of metaphors, images and analogies, flaunting her beauty and indulging in recollections of past encounters with Launcelot, which testify to her guilt rather than disproving it. Her plea for royal inviolability, immaculateness and truth as well as her counter-accusation of Gauwaine lack argumentative strength but have emotional vigour. Whether we regard her as a scheming actress in full control of her audience, as Stallman seems to suggest (57), or as a passionate woman in distress who is carried away by the unstructured flow of her inner life, the incongruousness between the allusive quality of her speech and the moral responsibility at issue is obvious. What purports to be a (genuine or pretended) lapse of control of the organized and organizing moral self, which is also a liberation from social laws, is the archetypal image of the sea. Guenevere describes how she slipped slowly

"Down to a cool sea on a summer day ;
(...)

And felt some strange new joy as the worn head lay
'Back with the hair like sea-weed" (st. 29-32).

The ladies in "The Blue Closet" are safely locked up in an under-water tower, and Swinburne, who captures the imagery of both poems in "Hesperia" ("As the reluctant seaweed moves in the languid exuberant stream, / Fair as a rose is on earth, as a rose under water in prison"), in "The Triumph of Time" envisages the sea as the primordial all-absorbing mother and lover, announcing his union with her :

I will go back to the great sweet mother,
 Mother and lover of men, the sea.
 I will go down to her, I and none other,
 Close with her, kiss her and mix her with me ;
 Cling to her, strive with her, hold her fast (st. 33).

The immersion by water not only provides "a return to the undifferentiated consciousness of the primitive" (58), or more radically an extinction of personality and surrender to death (59), as in Swinburne's "The Lake of Gaube", but is also suggestive of Jung's definition of the creative process, which, he argues, "consists in the unconscious activation of an archetypal image, and in elaborating or shaping this image into the finished work. By giving it shape, the artist translates it into the language of the present" (6*). Rapunzel's secluded tower, Jehane's protected garden and chamber in "Golden Wings", Swinburne's "Garden of Proserpine" or Rossetti's "Eden Bower" provide such archetypal images. Yet, the translation of these into life, as postulated by Jung, is precisely what most of the characters fail to achieve. The state between water and land, life and death, or sleep and consciousness is either arrested in a permanent stasis or relieved in "perfect peace", as in Christina Rossetti's "Dream Land", or more negatively in "eternal night" as in "The Garden of Proserpine". Lady Alice and Lady Louise are released from the "Blue Closet" by a ghostly lover and enter the "happy golden land" of the dead ; the enchanted knight in Keats's "La Belle Dame Sans Merci" is forever doomed to err in the woods ; Tennyson's "Lady of Shalott" leaves her faery island only to die during the passage from captivity to active life, again visualized as a journey across water. Swinburne is intoxicated by "bloomless" gardens of death or realms where even "death lies dead" ("The Forsaken Garden"), pursuing a desire that cannot be assuaged in life, and celebrating love for being "uncircumstanced" (61), entirely self-contained, and impermanent : "A month or twain to live on honeycomb / Is pleasant ; but one tires of scented time". Proserpine's garden does not translate into life. The goddess "forgets the earth her mother / The life of fruit and corn", wishing never to return to phenomenal reality. Rossetti, too, is obsessed with realms beyond, although his impulse towards death does not spring from satiation, but is linked with the very object of love. The poet engages in mystical soul-encounters with decayed or otherwise unattainable women ("The Portrait", "Life-in-Love") and in "The Blessed Damozel" goes to great lengths to describe the damsel's infinitely remote heavenly bower that is aeons and galaxies away from the stretch of grass where the lying lover moans ; the lyric self in "The orchard-Pit" desires death, and so does the damsel in Morris's "Golden Wings". Guenevere, for all her confessions of sin in "King Arthur's Tomb" is not, as is commonly

suggested (62), a fully repentant queen either, because she escapes the full consequences of her choice, this time not by drowning but by becoming mad, and through her madness follows once more "the path of least resistance".

In Pre-Raphaelite poetry, the fulfilment or pursuit of love is usually displaced to regions which make it potentially impossible, and faithfulness, where practiced or practicable, is thwarted by circumstantial irony, as in "The Haystack in the Floods", where Jehane has the option between infidelity and death. Lady Alice's erotic withdrawal into a death-like sleep with mice and flies feasting on her feet and eyelids corresponds to Sir Peter Harpdon's execution, and the sight of a skeleton couple in "Concerning Geoffrey Teste Noire" prompts a necrophiliac fantasy (63) about thwarted love, in which the narrator imaginatively identifies himself with the long-deceased lover :

...I kiss their soft lids there,
And in green garden scarce can stop my lips
From wandering on your face, but that your hair
Falls down and tangles me, back my face slips.

The characters' withdrawal from conscious (and moral) life is achieved not only by geographical but also by temporal dislocation. Time, with the corresponding mental capacities of recollecting, wishing and hoping, is crucial to the moral extent of human action. Time, however, is either annihilated altogether or exceeds the limits of mortal life. "A Dream" is bound to end in the lovers' literal dissolution, since the story's inordinately stretched timespan obviates any chance of their reunion among the living. Though voluntarily undertaken, their test of faithfulness involves unconditional surrender to arbitrary external forces (as represented by the tale-tellers) rather than a deliberate moral choice : Lawrence and Ella *must* meet every hundred years to re-enact their separation, and they *must* have witnesses, because these gestures form part of a ritual which, ironically, tests their mutual loyalty only to deny its realisation in life. In *The Story of the Glittering Plain* the concept of time is crucial to the opposition between moral organization and loss of moral responsibility. Time means nothing to the dwellers on the Glittering Plain, where the power of memory is obliterated and consciousness reduced to a perpetual present - "For when I am gone I shall be remembered of them but a little while" (ch. XV). Hallblithe's love-sickness and unyielding faithfulness, which are inseparable from memory and hope, are counterpoised by the Elder's liberation from time and moral consciousness, for the latter abandons old commitments in order to enjoy the ever-lasting pleasures of the Undying :

Other days have come in their stead, and other friends shall cherish us. What then ? Shall we wound the living to pleasure the dead, who cannot heed it ? Shall we curse the Yuletide, and cast foul water on the Holy Hearth of the winter feast, because the summer once was faire and the days flit and the times change ? Now let us be glad ! For life liveth. (ch. XI).

Moral action is only possible where the hero has emancipated himself from the pleasure principle. *The Story of the Glittering Plain*, which has been referred to as the "dreamiest" of Morris's late romances (64), focuses on the transition from the primary process to the organizing power of the ego, which is enhanced by the narrator's control over his story and by the strictly symmetrical structure of the narrative, both spatially and temporally. During the first half of Hallblithe's quest, events happen without causal necessity and without the hero's active contribution, thus replacing, in Freudian terms, the reality principle by the pleasure principle, which consists in wishing and longing rather than acting. Unable to manipulate the outer world through action, Hallblithe is like the chosen child that is favoured and led by the fairies ("I move as one who hath no will to wend one way or other", ch. VIII). He decides to win back his bride, and there is the Puny Fox to guide him across the sea to the Isle of Ransom, where he only articulates his wish to go to the Glittering Plain and everything is arranged for him. The course of his journey being thus predetermined, Hallblithe is trapped in a web of forces he fails to understand either intellectually or emotionally. "And what am I in all this story" (ch. IX), he asks, wondering at his interlocutors' obscure words and repeated laughter. Nothing in the story explains why the black men single out the Hostage for their wicked plan, how they know of her, why the Puny Fox eventually agrees to become Hallblithe's servant, and why the King's daughter possesses the mysterious book with Hallblithe's image. As in a fairy-tale there are pass-words (the "Treasure of the Sea" and "House of the Undying"), names are concealed, mistaken or transformed, and Hallblithe's identity is known only to the narrator, whereas the other characters use periphrases: "croaker on the dead branch" (when he rows), "Youngling of the Ravens", "little Carrion-biter", "Crag-nester", "black-fledged nestling", "son of the coal-blue fowl", "young lover", "spearman", "Child of the Raven", and "rebel of the Undying King". As in "The Hollow Land" or "Rapunzel", the quest culminates in a disclosure of names and transformation of identities ("and the sound of his voice was strange to him and as if he knew it not" (ch. XXI), which symbolically releases the lovers' spell-bound 'wooden' and 'carven' images into life.

Yet, the pleasure principle, which guides Rapunzel and the damsels in "The Blue Closet" proves of no avail in *The Story of the Glittering Plain*, for Hallblithe's guides, though seemingly benign, prove unreliable. Instead of promoting his quest, they use him for their own purposes - the Puny Fox to comply with the King's orders, the Elder to regain his youth, the King to satisfy his daughter's wishes, and the three wanderers to attain immortality. Similarly, dreams, which in Morris's early poetry ensure the vicarious gratification of the characters' longing, prove detrimental in *The Story of the Glittering Plain* and the hero's professed purpose is to escape dreams - "I seek no dream (...) rather the end of dreams" (ch. XV). The stasis and alienation experienced by the hero in his wedding dream represent those inhibiting and destructive inner processes which, he learns, bar his participation in life: All of a sudden there is no door in Hallblithes house, the path has disappeared, daylight changes to dark, and the familiar environment

of his home has turned into chaotic nature ("heath, wild and wide"), which foreshadows the waste, stony and coal-black Isle of Ransom. Disappointed in his guides and falsely lured by another vision of his betrothed to the Glittering Plain, the soft, arcadian counterpart of the Isle of Ransom, Hallblithe finally learns to rely on his own resources and, reprimanded by the King - "How can I help thee (...) thou who wilt not help thyself" (ch. XIV) - builds a boat to leave what to him proves not paradise but a land of lies. The shift from the mechanics of dreams to planned action and from frustration to victory coincides with the apex in the geographical symmetry of Hallblithe's journey leading from Cleveland by the Sea to the Isle of Ransom and further to the Glittering Plain, and the same way back again.

What distinguishes Hallblithe's quest from that of the Wanderers in *The Earthly Paradise*, who are lured by vague myths and legends dimly promising immortality, as well as from the Celtic quest of Maxen Wledig (65), whose longing for love is nourished by a dream vision, is the emphasis on initial experience, which is precisely what critics, discarding Morris's prose romances as sentimental and escapist, have ignored (66). Hallblithe knows exactly what he is looking for, since he has already tasted and experienced - of not full marital bliss, for the wedding is yet to come and the Hostage is anxious to assert that they have not yet "lain in one bed" - a loving companionship with his maiden. The wedding, which follows a betrothal that has already occurred before the hero embarks on his search, is thus only delayed by the abduction of the bride, but not originally conditional on the trials the hero has to undergo. Hallblithe's quest is not an odyssey to the self, for he already is a fully integrated person; and if the ordeals inflicted are such as to reveal his moral stature, he does not develop like Florian in "The Hollow Land" or Guenevere, because he is morally impeccable from the start. This also explains Hallblithe's stoic composure. As if certain of the happy ending and merely disturbed in his work by an irksome task, he procrastinates. When offered his "sword and shield and helm and hauberk (...) he turned back silently to his work" (ch. I), and it is only after he has sufficiently proved his manual skills to the reader that his journey commences. Such phlegm is admirable with regard to what has happened, and it is even more so when Hallblithe oversleeps on the crucial day of his departure from the glittering Plain, which has after all occupied his mind for some fifty pages. Hallblithe is not eager to embark on adventure, and the grand heroic aspirations of the chivalric quest are brought within a domestic compass.

The constant dismantling of adventure sustains a moral reading of the story, for, in order to succeed, Hallblithe needs neither valour nor physical strength, and his readiness to fight is constantly frustrated by circumstances and mocked by his enemies' pragmatism and reluctance to fight. When he challenges the Puny Fox, "Wilt thou fight here in the boat, O Fox?" the latter replies, "Nay, (...) rather will we drink a cup of wine together" (ch. V). Hallblithe wears weapons where none are required, and on the isle of the fierce fighting men is twice deprived of his armour because the native custom so requires. Hidden from the warriors' sight, he must not confront them in battle but content

himself with patiently watching others fight. On another occasion weapons prove too rusty, and the only combat in which Hallblithe is actively involved is part of a show and the outcome a foregone conclusion. Ironically, Hallblithe's survival is continually secured by others (the Puny Fox, who takes him safely across the stormy sea, the Elder, who initiates him into the savage rites of his evil tribesmen, the King and Warden, who spare his life, although it is not clear why they should want to kill him), and his repeated threats and assertions of his prowess remain purely verbal and hypothetical. The ingredients of Hallblithe's odyssey thus significantly undermine the conventions of the archetypal quest pattern, although they correlate with the five stages as defined by Wilson (67). Hallblithe protracts the Call to Action, which is also irrelevant to the attainment of his aim, the Katabasis, partly displaced in a paradisaical land of the Undying, is such as to obviate heroic action, the Meeting with the Virgin and Attainment of the Grail which corresponds to Hallblithe's encounter with the King's Daughter and the show of the prophetic book, mocks rather than satisfies his quest, and the hero's Return home is not a *sine qua non*, but made conditional upon his fiancée's decision.

Along with the concept of faithfulness goes a change from the role of woman as saviour-mistress, "secular madonna" (68), or abstract Lady of Pain to a living woman, who has a vital share in the protagonist's personal and communal life. Margaret in "The Hollow Land", though greeted by Florian as his "Love", is a timely guardian-angel and catalyst in the service of divine union rather than part of his earthly life, combining the stock properties of the mystic Madonna, whose embrace is sacred *and* profane, whose hands bless when they caress, and who lulls the ailing knight to sleep, takes him by the hand, entangles him with her hair, and mediates between earth and heaven, day and sleep, or life and death. Rapunzel longs for a knight she has never seen before; the Lady of Shallott has only a tenuous existence to the townspeople, who represent active life, and, despite her minutely depicted physical presence, Rossetti's "Blessed Damsel" is not a woman in her own right, but, like her female counterpart in "Hand and Soul", a creation of mixed sensual and spiritual desires. Her words are the dreamer's, and her actions spring from his imagination.

The Hostage of the House of the Rose may not be the kind of "bold woman" Ezra Pound imagines in his pithy mock lyric "Donazzella beata", because her feminine attributes are defined by the male protagonist rather than by herself. She is still captive, enthralled, and, like her Pre-Raphaelite predecessors, relegated to passively waiting for her lover to release her, but she has a separate identity, her absence is recognized and bemoaned; Hallblithe's guides are uniformly male, and if longing is the instrument of finding her, longing does not create her. Focusing on the other, Morris in *The Story of the Glittering Plain* not only denies (69) the Rossetian pilgrimage to the self as embodied in the Doppelgänger-motif (70) and the latter's love mysticism, but emphasizes the commitments and responsibilities of "mutual" conscious love. Hallblithe's search is for a "bodily" woman, not for an "image", it is for a "speech-friend" and companion who possesses

(...) the fair woman who shall lie in my bed, and bear me children, and stand by me in field and foe, by thwart and gunwale, before the bow and the spear, by the flickering of the cooling-fire, and amidst the blaze of the burning hall, and beside the balefire of the warrior of the Raven (ch. XIV).

Though still praising her physical beauty, Hallblithe attaches great importance to the qualities of her character, when describing her : "A fair woman, bright-haired and gray-eyed kind of countenance, soft of speech, yet outspoken and nought timorous ; tall according to our stature, but very goodly of fashion" (ch X).

Morris's rejection of the Pre-Raphaelite ideal type of woman is also patent in the contrast he elaborates between the girls of Hallblithe's homeland and the seductive women of the Glittering Plain. The former embody moral virtues. They are chaste, loyal, free from envy, and if they are not properly dressed when they enter the scene, the kidnapping accounts for their rent raiment. The typical Pre-Raphaelite feminine properties like loose hair, ungirt gowns, flower wreaths and golden gems, are in fact reserved for those women who fall short of Hallblithe's moral claims, namely to the maidens who are held captive by the wild Men on the Isle of Ransom but show little grief and smile at him 'wantonly', and to the female inhabitants of the Glittering Plain, who are as lightly dressed as their counterparts in *News from Nowhere* and ogle the male newcomers. Margaret's description in "The Hollow Land" - "she was clad in loose white raiment close to her hands and throat ; her feet were bare, her hair hung loose a long way down, but some of it lay on her knees" is echoed in the description of these glittering maidens :

they were exceeding fair of skin and shapely of fashion, so that the nakedness of their limbs under their girded gowns, and all glistening with the sea, was most lovely and dainty to behold (ch. X)

Her voice was as sweet as a spring bird in the morning ; she was white-skinned and dark-haired, and full sweetly fashioned ; (ch. X)

(...) and she was white-skinned and fragrant as the lily, rose-cheeked and slender, and the wind played with the long locks of her golden hair, which hung down below her knees (ch. XI).

They are fair sirens, light like faeries, merry creatures of nature ; and, though capable of speech, they lack freedom of expression and are bound by the King's taboos. Likened to young lambs, goats and children, they are not in themselves depraved, but, living beyond the *conditio humana*, they lack Hallblithe's moral awareness and seem "light-minded and careless" to him, their love being yet another gift of the Undying King and, as they are perceptive enough to recognize, inferior to his.

By repeatedly withstanding their lure and advances ("And she put

forth her hand to him, and caressed him, and fawned upon him, and he heeded it little", ch. XIV), Hallblithe also repudiates the sexual licence which is bound to follow "complete Communism", as described in *News from Nowhere*. Since women are no longer the property of men, they are no longer ruined when

following their natural desires in an illegal way (...). Of course that is all ended, since families are held together by no bond of coercion, legal or social, but by mutual liking and affection, and everybody is free to come or go as he or she pleases" (ch. XII).

Not only have the Nowherians acquiesced in a democratic, ecologically sound and plenteous world, where "no man hath a lack which he may not satisfy without taking aught from any other", they have also reconciled themselves to their fallibility. Moral lapses are no longer sanctioned, nor do they entail great psychic suffering. Yet, while Morris makes us believe that life is more pleasant in a socially egalitarian society, he is reluctant to advocate licenced promiscuity, suggesting that warranted social welfare is likely to impair artistic sensibilities and moral standards, which is suggested by Ella's grandfather, who deplores the Nowherians' failure to produce great art and their lacking "capacity to extract good out of evil".

By creating a hero who himself recognises the hazards and moral defectiveness of an unearthly paradise like the *Glittering Plain* and renounces its gifts on the grounds that they obviate such values as conscious love, faithfulness, devotion and responsibility, Morris emphasizes those moral capacities to which the Nowherians have become impervious, which are irretrievably forfeited by the Wanderers in the course of their atavistic journey in *The Earthly Paradise* but implicitly confirmed by poetic justice, and are shunned in Pre-Raphaelite dream poetry where the pursuit or fulfilment of love requires the withdrawal from conscious, social, and in the broader sense, moral life. In this respect *The Story of the Glittering Plain* pinpoints the complexity of Pre-Raphaelitism as well as the paradox underlying its representatives' professed "creed of truth". It is only after Morris rejects such crucial ingredients of Pre-Raphaelitism as the centrality of dreams or the apotheosis of female beauty that "truth" in his work implies what it had always signified to Patmore - conjugal fidelity :

Such perfect friends are truth and love
That neither lives where both are not.

Sabine FOISNER
University of Salzburg

NOTES

- (1) Coventry Patmore, *The Angel in the House and the Victories of Love*, with an introduction by Alice Merynell (London : George Routledge ; New York : Dutton, n.d.), 14-15.
- (2) Cf. Lionel Stevenson, *The Pre-Raphaelite Poets* (Chapel Hill : North Carolina UP, 1972), 219, note 49.
- (3) Robert Keane, "Rossetti and Morris : 'This Ever-Diverse Pair' ", in Carol Silver, ed. *The Golden Chain : Essays on William Morris and Pre-Raphaelitism* (New York and London : The William Morris Society, 1982), 126-7.
- (4) Jack Lindsay, *William Morris* (London : Constable, 1975), 170.
- (5) For a collection of these see William E. Fredman, "'Visionary Vanities' : Leaves from the Pre-Raphaelite Apocrypha", *The Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies* 6 : 1 (Fall 1987), 1-3.
- (6) "The Fleshly School of Poetry" appeared in October 1871 in the *Contemporary Review* under the pseudonym Robert Maitland.
- (7) William Gaunt, *The Pre-Raphaelite Tragedy* (1942 ; rpt. London : Cape, 1965), 129.
- (8) T. Earle Welby, *A Study of Swinburne* (1926 ; rpt. New York : Barnes & Noble ; London : Methuen, 1969), 68-9.
- (9) Cf. Stevenson, op. cit., 206, note 20.
- (10) Quoted after Welby, 63.
- (11) Cf. Stevenson, op. cit., 216, note 38.
- (12) Cf. ibid., 207, note 21 and 216, note 41.
- (13) E.T. Cook and Alexander Wedderburn, *The Works of John Ruskin* 39 vols. (London : George Allen, 1903-12), vol 34, 341-2.
- (14) See David Daiches' suggestion that the poem "is partly spoiled for modern taste by its unconscious but pervasive air of patronage", *A Critical History of English Literature*, 4 vols. (London : Secker & Warburg, 1960), vol. 4, 1020.
- (15) Cf. Lise Rodger's reading of the poem as based on the dichotomy of sensuality and rationality : "The Book and the Flower : Rationality and Sensuality in 'Jenny' ", in Harold Bloom, ed. *Pre-Raphaelite Poets* (New York et al. : Chelsea House, 1986), 21-35.
- (16) Ruskin, op. cit., 342.
- (17) For a Jungian reading of Rossetti's poems on women see Barbara Charlesworth Gelpi, "The Image of the Anima in the Work of Dante Gabriel Rossetti", *Victorian Newsletter* 45 (1974), 1-7. See also Wendell Stacy Johnson, "D.G. Rossetti as Painter and Poet", *Victorian Poetry* 3 (Winter 1965), 15-16.
- (18) Paul Faulkner, ad. *William Morris : The Critical Heritage* (London : Routledge & Kegan Paul, 1973), 46.
- (19) Sir Edmund Gosse, *Algernon Charles Swinburne* (1917), 139.
- (20) Derek Patmore, *The Life and Times of Coventry Patmore*, (London : Constable, 1949), 77-9.
- (21) Cf. Mario Praz's interpretation "The Epic of the Every day : 'The Angel in the House' ", in Bloom, op. cit., 261-81.
- (22) Cf. Patmore, op. cit., 60.
- (23) See note 6.
- (24) For a detailed account of the dispute see Gaunt, p. 132-3 and Welby, 29-30.
- (25) Cf. Stevenson, op. cit., 217 note 45.
- (26) Ibid., 205, note 19.
- (27) Cf. John Skelton's review of *Poems and Ballads* in 1866, quoted after Stevenson, op. cit., 4.
- (28) For a more detailed account of gross insults and violent reactions to *Poems and Ballads* see Welby, 25-32 ; See also Mazzini's comments quoted by Stevenson, 229.
- (29) Cf. Bloom's reference to the poetess and circus-rider Adah Isaacs Menken, op. cit. 287.

- (31) For an interpretation of the lesbian implications of the poem see Camille A. Paglia, "Nature, Sex, and Decadence", in Bloom, op. cit., 231-7.
- (32) Cf. John Lucas, "Meredith as Poet: *Modern Love*", *ibid.*, 67-76.
- (33) Cf. Siegfried Sassoon, *Meredith* (London: Constable, 1948), 51.
- (34) Cf. William R. Rutland, *Swinburne: A nineteenth-Century Hellene*, (Oxford: Backwell, 1931), 148.
- (35) Faulkner, op. cit., 45.
- (36) Cf. Ralph Berry's reading of Morris's medieval poems in terms of "censor-defenses" in "A Defense of Guenevere", *Victorian Poetry* (1971), 280.
- (37) William Morris, *The Collected Works of William Morris*. Ed. with introductions by his daughter May Morris, 24 vols (London: Longmans, 1910-15), vol. 16, 58.
- (38) E.g. his letter to Aglaia Coronio of 1875, collected by Philip Henderson, ed., *The Letters of William Morris to His Family and Friends*, (London: Longmans, 1950), 66.
- (39) Ruskin, op. cit., vol. 37,3.
- (40) Quoted after Kenneth L. Goodwin, "The Unpublished Lyrics of William Morris", *The Yearbook of English Studies*, 5 (1975), 192.
- (41) Quoted after Lindsay, 181.
- (42) (*Ibid.*) 182.
- (43) Cf. Henderson, *William Morris: His Life, Work, and Friends* (London: Thames & Hudson, 1967), 93.
- (44) Arthur C. Benson *Rossetti* (London: Macmillan, 1906), 40-1.
- (45) Cf. Lindsay, "Norse Fortitude", in *William Morris: Romantic to Revolutionary*, (1955; rpt. London: Merlin, 1977), 151-70. Biographical references have further been established by Carole Silver, "The Stormy Years", in *The Romance of William Morris*, (Athens, Ohio: UP, 1982), 79-107. Prior to Henderson's suggestion that the "Short Poems and Sonnets", written between 1868 and 1875, reflect Morris's anguish over the relationship between Janey and D.G. Rossetti, Oscar Maurer conjectured that the triangle situation in "The Lovers of Gudrun" hinges on personal experience. In "William Morris and Laxdaela Saga", *Texas Studies in Literature and Language*, 5 (Autumn, 1963), 436-67. The "tragic triangular situation" (Henderson, 93) is also patent in Morris's unfinished novel edited by Penelope Fitzgerald, West Nyack: The Journeyman Press, 1982.
- (46) Roderick Marshal, *William Morris and His Earthly Paradises* (Tisbury, Compton, 1979), 278.
- (47) John W. Mackail *The Life of William Morris*, 2 vols. (London: Longmans, 1899), vol. 2, 254).
- (48) Cf. Laurence Lerner's analysis of the dual perspectives of past and future in *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry*, London: Chatto & Windus, 1972.
- (49) Kessie Kocmanova, "The Aesthetic Purpose of William Morris in the Context of His Late Prose Romances", *Brno Studies in English* 6 (1966), 113-17.
- (50) Kenneth Deal, "Acts of Completion: The Search for Vocation in Morris' Early Prose Romances", in Silver, ed. *The Golden Chain*, 66. Cf. also Max A. Wicker, "Form and Archetype in William Morris, 1855-1870, Dissertation, Yale University, 1965.
- (51) Cf. Norman Tabot's criticism of Jungian readings in "Women and Goddesses in the Romances of William Morris", *Southern Review* 3 (1969), 341.
- (52) Deal, op. cit., 66.
- (53) My italics.
- (54) See the reviews in the *Spectator* of Feb. 27, 1858 and in the *Saturday Review* of Nov. 20 of the same year.
- (55) Frederick Kirchhoff, "Heroic Disintegration: Morris' Medievalism and the Disappearance of the Self", in Silver, ed., *The Golden Chain*, 77.
- (56) For an examination of Morris's dream poetry see Margaret Lourie, "The Embodiment of Dreams: William Morris' 'Blue Closet' Group", *Victorian Poetry*

- 15 (1977), 193-20, and Carole Silver, "Dreamers of Dreams : Toward a Definition of Literary Pre-Raphaelitism", in *"The Golden Chain"*, 33.
- (57) Robert L. Stallman, "The Lovers' Progress : An Investigation of William Morris' The Defence of Guenevere' and 'King Arthur's tomb'", *Studies in English Literature* (15) (1975), 657-70.
- (58) *Ibid.*, 660.
- (59) See Pauline Fletcher's reading of Swinburne's lyric poetry in "The Sublime Recovered", in Bloom, *op. cit.*, 190-2.
- (60) C.G. Jung, *The Spirit in Man, Art, and Literature*, Bollingen Series, XX (New York, 1966), 82.
- (61) Welby, *op. cit.*, 73.
- (62) E.g. Stallman : "She now sees love *sub specie aeternitatis* and can never again sanction earthly passion unsanctified by God", 668.
- (63) Cf. Dianne Sadoff, 'Erotic Murders : Structural and Rhetorical Irony in William Morris' Froissart Poems', *Victorian Poetry* (10) (1975), 23.
- (64) George Saintsbury, *A History of Nineteenth-Century Literature, 1780-1900* (London : Macmillan, 1906), 294.
- (65) Lady Charlotte Guest, trans., *The Mabinogion* (1849 ; rpt. London ; Dent, 1906).
- (66) Cf. Henderson, *Morris*, 327.
- (67) F.A.C. Wilson, *Yeats' Iconography*, London, 1960, 52-9.
- (68) Cf. Nathan Cervo, "Mary, Narcissus, and Quasimodo : Three Touchstones for Pre-raphaelitism and Aestheticism", *Victorian newsletter* 80 (Fall 1991), 27.
- (69) This is also suggested by Norman Talbot, "Women and Goddesses in the Romances of William Morris", *Southern Review* 3 (1969), 346 : "One can see in Morris's marriage, as in his early creation (...) a creeping pre-Raphaelitism, an acceptance of Rossetian dichotomies which later (...) he conclusively rejected".
- (70) Cf. Sadoff, "The Poetics of Repetition and 'The Defence of Guenevere' ", in Silver, ed. *The golden Chain*, 97-114.

AUTOBIOGRAPHICAL (IN)FIDELITY :

VIRGINIA WOOLF'S 'A SKETCH OF THE PAST'

In 'La Chanson du mal-aimé', Guillaume Apollinaire evokes several hyperbolic instances of *fidelity*, contrasting them with the *infidelity* he feels victim of at the hands of the woman he loves. There is good Penelope weaving by the fireside until Ulysses returns ; there is the Hindu heroine Sakountala who regained her errant husband's love by remaining steadfast in her fidelity ; and there are the Zaporozhian Cossacks, faithful to the Steppes and to the Decalogue, adamant in their refusal to heed the orders of the Sultan of Constantinople and abjure Christianity for Islam. Like the Cossacks, Apollinaire is 'fidèle comme un dogue/Au maître le lierre au tronc'. And yet, as his ballad amply testifies, the poet is also like the Cossacks in being torn between different kinds of fidelity. Whilst proclaiming his willingness to keep faith with the past, the poet also reveals his desire to move on, to break the shackles of the past, to accede to a new identity rather than cling slavishly to the imaginary security of a past one. Fidelity to a past self may, he recognises, be a disguise for cowardice in the face of the challenge of new experience, new possibilities. Perhaps he should stop hibernating in his past and invite forgetfulness :

Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez divagué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir (1).

Apollinaire's example shows that autobiographical fidelity, the notion of fidelity to oneself - which is the subject of this essay - is not as straightforward as it might appear.

'To thine own self be true' : this injunction may seem to be the watchword of autobiographers everywhere, and yet, in so far as it is often about the **search** for a self, an interactive rather than an assertive genre, autobiography just as often questions as it proclaims the notion of an 'own self' or a 'known self' which one can be true to. This is partly because, to use Lionel Trilling's terms, autobiography is less allied to sincerity, a commitment to solidarity with certain accepted values, than to authenticity, an ideal which pits the self, the individual's 'unassailable intuition' of his own 'sentiment of being', against consecrated norms and definitions (2). Even when autobiography seems to consist in the putting forward of a 'true self', divided loyalties are often involved, as the claim to individuation is asserted in the face of what seems to threaten or deny. Often, though, autobiographical narratives are inherently predicated on self-division, on the gap between, say, the present self and a succession of past ones - all 'true', but none the true self - or the gap between a dimly apprehended present self and the clarified selfhood which the autobiographical project is supposed to achieve. There is always a great temptation to be normative

about autobiography, to make generic statements about what all autobiographers do ; what all autobiographies are aiming at : individuation, perhaps, or self-understanding, or self-definition, or the identification of a coherent life-project manifested in a central turning point. But this temptation should be resisted, and we should I think recognise what I have called elsewhere 'the diversity of autobiographical desires', and understand how various the autobiographical project can be, particularly of course in the twentieth century (3). Take Michel Leiris, for example. In *L'Age d'homme* he sought not to be true to his self, but on the contrary to liquidate that self by engendering a cathartic upheaval through the composition of a book which, he hoped, would constitute an act : 'Acte par rapport à moi-même ... acte par rapport à autrui' (4). Or take the Chinese-American Maxine Hong Kingston whose *The Woman Warrior*, subtitled 'Memoirs of a Girlhood among Ghosts', is a classic example of what one might call ethnic autobiography since it inacts in the very way it is written a quest for mediation between the legendary narratives of an immemorial Chinese past, kept alive - even in LA - by her mother, and the quite different narratives of identity and development inculcated by America (5).

Autobiography, then, often involves a combination of and indeed a conflict between fidelity and infidelity, solidarity and betrayal, vis-à-vis oneself and others. Before examining this more closely with respect to two specific examples, it is worth stressing that to be responsive to this dimension in autobiographical narratives is to construe autobiography as a kind of transaction - a transaction with oneself, of course, but also with others : other people, other narratives, other books, other ideas ; the otherness of memory, the otherness of what happens to us, and ultimately the otherness of selfhood itself (6).

Virginia Woolf's 'A Sketch of the Past', first published in the 1970s, three decades after her death, is an incomplete autobiography written in odd bursts between April 1939 and November 1940 (four months before Woolf's suicide by drowning) (7). When Woolf began writing it, she was still struggling with the biography of her friend Roger Fry which she had embarked on in 1939, and which was to prove such a trial to her (8). Writing about herself is initially a relief after what she refers to as 'the pressure of writing about Roger' (p. 79) - it is 'a holiday from Roger' (84). Biography requires fidelity to facts : 'the drudgery of making a coherent life of Roger' (p. 94) ; it involves tedious 'word filing and fitting', (p. 94) whereas, in turning to her own childhood memories, Woolf could let her words flow, let 'the pen get the scent' (p. 92).

And yet, right from the start, 'A Sketch of the Past' engages with the problems and difficulties of what Woolf calls 'life-writing', and with the fidelities and infidelities this involves. Plunging straight into her first recollections, she quickly comes upon '... the most important of all my memories. If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills - then my bowl without a doubt stands upon this memory' (p. 73). This recollected 'moment' poses, by its evanescence, by its elusive sensual quality, a problem of expression,

a problem of verbal fidelity to which Woolf's remarkable descriptive powers are more than a match. Yet this 'moment of being' (p. 79) also poses a problem by virtue of its contrast with what Woolf calls 'non-being' - mundane experience which is not lived through consciously but which surrounds us in what Woolf calls 'cotton wool' :

One walks, eats, sees things, deals with what has to be done ; the broken vacuum cleaner ; ordering dinner ; writing orders to Mabel ; washing ; cooking dinner ; bookbinding. When it is a bad day the proportion of non-being is much larger (p. 79).

The 'exceptional moments' that Woolf cherishes come as sudden shocks, and when she was a child the shock was often extremely painful, involving almost unbearable states of despair or elation. Growing older, she notes, meant being able to 'provide an explanation' and thus to 'blunt the sledge-hammer force of the blow'. And, in an important passage she goes on to write :

... the shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. I feel that I have had a blow ; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life ; it is or will become a revelation of some order ; it is a token of some real thing behind appearances ; and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole ; this wholeness means that it has lost its power to hurt me ; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me. It is the rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what ; making a scene come right ; making a character come together. From this I reach what I might call a philosophy ; at any rate it is a constant idea of mine ; that behind the cotton wool is hidden a pattern ; that we - I mean all human beings - are connected with this ; that the whole world is a work of art ; that we are parts of the work of art (p. 81).

In her account of what writing does to these shocks, these intense moments of being, Woolf makes a connection between the act of explanation and art's capacity to produce order. But the connection she makes is, I would argue, largely **counter-autobiographical**. I mean by this that if art, in its capacity to reveal order, to make things whole, is said to be able to 'take away the pain', to curtail the 'power to hurt', it is not really by explaining the shock, in the sense of rationally identifying its causes or antecedents, but by integrating it within a wider, and ultimately impersonal or transpersonal aesthetic order of which we are all parts. 'Explanation' here is a kind of protection, a work of containment which more specifically autobiographical explanation might imperil.

One of the the great merits of 'A Sketch of the Past' is, however, that Woolf's awareness of other kinds of explanation and other sides to the problem is clearly apparent. For example, she observes that to focus on moments in isolation is not only to forget about the cotton wool, or about an ultimate pattern behind appearances, it is potentially to omit what Woolf calls 'the person to whom things happen' (p. 78). Fidelity to the immediacy of momentary sensation, or fidelity to aesthetic order, can be challenged by the claim of a third mode of fidelity : to the links between such moments and the biographical subject - 'the subject of this memoir' as Woolf calls her (p. 90). And the medium of this fidelity is a form of explanation involving open-ended conjecture, induction and supposition.

Take Woolf's remarkable discussion of what she calls her 'looking-glass shame' (pp. 76-78). Why, she asks, in connection with a very vivid early memory of St. Ives, did she feel guilty about looking in the mirror, why would she only do so when no-one else was looking ? In seeking to account for this, Woolf oscillates between different kinds of causality - nature and nurture, heredity and history - dramatising the search for understanding by the use of rhetorical questions, words like 'perhaps', and a rhetoric of deduction. Was it, she asks, because a concern for her physical appearance clashed with the 'tomboy code' shared with her sister ? Or was it puritanism inherited from her maternal grandfather ? Or 'some ancestral dread' which 'checked (a) natural sense of beauty' also running in her family, where the cult of female beauty was always strong ? Having noted that the guilt has been enduring, and that it amounted to 'being ashamed or afraid of my own body' (p. 77), Woolf suddenly advances a quite different explanation, recalling an episode of what we would now call sexual abuse by her half-brother Gerald when she was very small. But, rather than pursue the repercussions of this event in the aetiology of her being, as other commentators have not been slow to do, Woolf abruptly retreats into the atavistic, linking her distaste at Gerald's touching to instinctive feelings about 'certain parts of the body', and noting simply that this 'throws light on my own case'.

To render sensations, intense memories, in all their immediacy is one thing ; whereas 'to give any account of the person to whom things happen' is another thing, because 'the person is evidently immensely complicated' (p. 78). At this point it is worth making a brief comparison between Woolf's treatment of the polarity between moments and causes, and a similar polarity in a major autobiography of the previous century, Stendhal's *Vie de Henry Brulard*. Stendhal's work, like Woolf's, is an unrevised manuscript written in episodic bursts, and it gives particular prominence to what he calls 'images' - fragmentary, visual and emotional impressions whose sudden resurgence is prompted by the process of recollection. Fidelity to the characteristic quality of these images leads Stendhal to insist repeatedly that initially they lie outside the framework of causality and chronology : 'je n'ai que des images fort nettes, toutes mes explications me viennent en écrivant ceci, quarante-cinq ans après les événements' (9). Elsewhere he writes : 'Je n'ai que ma mémoire d'enfant. Je vois des images, je me souviens

des effets sur mon cœur, mais pour les causes et la physionomie néant' (10). If they are to be incorporated into a narrative these images need to be treated with the utmost respect yet, like Woolf, Stendhal is conscious that if he does not unpack and unfold them his project of self-scrutiny will fail : he will remain as shadowy to himself at the end as he feels at the beginning, for all the luminous patches his memories will have revealed to him. By insistently making us aware of himself writing and remembering in the present, and by emphasising the precarious, conjectural side of his hypotheses, Stendhal maintains a distance between images and explanations while at the same time engaging authentically with long buried feelings, their history, and their residues in the present (11).

I want to turn now to another kind of problem identified by Virginia Woolf, her sense that it is impossible to understand the self independently of others, independently of what she calls the 'invisible presences who after all play so important a part in every life' (p. 89). These comprise, on the one hand, the affective relationships which 'bound me ... from the first movement of consciousness to other people' (p. 89). But they also include ideological and social pressures ranging from 'other groups impinging upon ourselves', to 'public opinion', to 'the immense forces society brings to play on each of us', forces which are constantly changing, and which vary at different levels of the class system. 'If we cannot analyze these invisible presences, we know very little of the subject of the memoir ; and again how futile life-writing becomes. I see myself as a fish in a stream ; deflected ; held in place ; but cannot describe the stream' (p. 90). The point here is that purely individual memories, the solipsistic realm of private sensations, need yardsticks, external measuring rods, if their true depths are to be fathomed. Memories need 'to be brought to ground' (p. 95) as Woolf puts it. While to some extent we are 'sealed vessels afloat on what it is convenient to call reality' (p. 156), we are also permeable to external pressure, susceptible of being flooded by reality. Woolf's desire to describe the stream, to be faithful to the impact of 'invisible presences', dominates the second half of her memoir, where her attention focuses successively on her mother, her half-sister Stella Duckworth, her father, her brother Thoby, and finally on the milieu of 22 Hyde Park Gate in the period after Stella's death, when Virginia was in her late teens.

It is in this context that the question of fidelity takes on a new complexion, with Woolf's recognition that autobiographical understanding necessitates objectivity rather than filial piety. A useful word here is 'detachment' which means both the achievement of a non-partisan, all-round viewpoint, but which can also suggest the emotional process involved in arriving at such a position. With regard to both her mother, whose death when Virginia was thirteen was a traumatic event, and her father whose tetchy overbearing egotism was exacerbated by widowhood Virginia Woolf as a mature autobiographer of nearly sixty, found herself in a situation which her recent reading of Freud enabled her to understand more clearly. Confronted by the immense difficulty of describing her feelings for her mother, Woolf recognised that in

writing *To the Lighthouse* in her mid-forties she had done for herself 'what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest. But what is the meaning of "explained" it' (p. 90). I think we can answer Woolf's question for her, in the terms which applied earlier on. To 'explain' here means to employ aesthetic order in such a way as to lay certain feelings to rest, or at least to bury them, perhaps only provisionally, out of harm's way. It is to bypass rational understanding, and to achieve detachment not by objectivity but by a literal act of objectification: the aesthetic object - in this case the fictional work *To the Lighthouse* - becomes a repository for feelings which have to some extent simply been transplanted from one (inner) environment to another (outer) one. Art has transmuted experience into coherent shape, but such 'explanation' can only be provisional.

Autobiography, however, can involve a different sort of explanation, as Woolf implicitly acknowledges when she sets out to scrutinise the faded memories she has retained of her mother since the cathartic act of fictionalisation. Fidelity to remembered feelings and impressions is important, but it is accompanied by fidelity to other kinds of evidence, and to the attempt to achieve measure (p. 95). Here the idiom of empathy and anamnesis is overlaid by the language of deduction and conjecture, and by the acknowledgement of the limits of knowledge. Woolf uses the fact that her mother married two very different kinds of men as a way into aspects of her mother's character of which she is uncertain. By this means she seeks to gauge the kind of impact she might have had on her daughter. In doing so, Woolf discovers 'a complexity in her' (p. 100) she had not previously recognised.

Where Woolf's father is concerned, the contribution of psychoanalysis is the notion of 'ambivalence', the discovery 'only the other day when I read Freud for the first time, that (...) this violently disturbing conflict of love and hate is a common feeling; and is called ambivalence' (p. 120). The challenge in describing her father - also partially 'rubbed out' by the creation of Mr Ramsay in *To the Lighthouse* - is to go beyond stereotypes, the 'steel engraving' of a Cambridge intellectual, to the source of the ambivalence he provoked: his violent temper (p. 121), his frustration at not being 'a man of genius' which made him behave none the less as he felt such men behaved, his sullen silences and endless demands, which made living with him 'like being shut up in the same cage with a wild beast' (p. 128). But, in the other direction, Woolf also strives to narrow the gap between the 'writer father' and the 'tyrant father', the alternately loved and hated father', by rereading passages from his books, in small medicinal bites, as she puts it (p. 128).

James Stephen, the 'morose lion', loomed large in the household after the death of Stella Duckworth who had originally taken over the mother's role in the family. But equally important at this stage are Virginia's elder half-brothers, especially George Duckworth. Woolf's description of the 'great patriarchal machine' (p. 167) which dominated 22 Hyde Park Gate involves the attempt to gauge the 'invisible

presence' of class, social convention, and gender relations by providing a description of the different spaces into which the house was divided : the upstairs sitting rooms where Virginia and her sister could pursue their own lives, in the mornings at least, and the downstairs rooms where, from tea-time onwards, they were obliged to participate in the archaic, and by then anachronistic, ritual of Victorian family life, pouring tea and parading for the menfolk 'like horses in a show ring' (p. 165). 'Downstairs there was pure convention ; upstairs pure intellect. But there was no connection between them' (p. 171).

The question of fidelity is posed in another way in 'A Sketch of the Past' by Virginia Woolf's awareness of the need to strike an appropriate balance between the claims of the past and those of the present. The need to 'include the present' (p. 83), as she puts it, derives from a desire to register change, 'to make the two people, I now, I then, come out in contrast' (p. 84). But it also manifests the recognition that the past itself is constantly changing as the circumstances of the present change, so that the context in which the past is reviewed forms an essential part of the story. At an early stage Woolf decides to place the interplay of past and present in the foreground by noting the date and context in which she takes up her memories again, a context which quickly becomes that of the Second World War. Woolf observes that for her the past is like a deep river running beneath the surface of the present all the time and that she feels she is 'living most fully in the present' not when she forgets the past but when the present runs so smoothly that one can see through its surface to the past beneath : 'For the present when backed by the past is a thousand times deeper than the present when it presses so close that you can feel nothing else, when the film on the camera reaches only the eye' (p. 109). 'The present backed by the past' : a fine description of the medium in which the lucid autobiographer delves, a medium calling for varieties of fidelity and infidelity which ultimately pertain not only to the self and to others, to the individual and society, to the past and the present, but to autobiography itself - conceived as a process, an act and a ritual.

Before concluding this discussion of autobiographical fidelity I want to contrast Virginia Woolf with another woman writer whose autobiography also raises in acute form questions of fidelity. Like Woolf, Violette Leduc had written autobiographical novels before she embarked on an autobiography, *La Bâtarde*, which was followed by two further volumes, *La Folie en tête* and *La Chasse à l'amour* (12). She had written about her mother in *L'Asphyxie*, her first love in *Thérèse et Isabelle*, and about her marriage in *Ravages*. But the evidence suggests that, if anything, these fictions reinforced Leduc's entrapment in the psychodramas of her past, her 'engloutissement' in past desires. Turning to autobiography is explicitly seen as a process of liberation which initially consists in severing links with the past. At first, then, autobiography is an act of betrayal, rather than fidelity. Leduc does not want to be 'true to herself', she wants to change herself, by exorcising some of her demons, expelling factors which make her psychologically dysfunctional. Yet in other ways her methods, her means of bringing

about change, involve different kinds of fidelity. Although in writing about it Leduc deliberately transforms and re-stages her past, and thus gains control over what had been controlling her, the process involves re-enacting past emotions as faithfully as possible. Betrayal had in fact been at the centre of many of Leduc's adult relationships, dominated by triangles and jealousy, but in recognising the ways in which she was perpetuating her own betrayal by the father who made her 'une bâtarde', deserting her mother, Leduc engages in a process of lucidity whereby one kind of betrayal is ideally overturned by another. Leduc takes her distance from the past by forging, under her reader's eyes so to speak, a new identity as a writer, and she therefore constantly emphasises, as Woolf does, the time and process of writing her autobiography. In doing so she seeks, by her performance as a writer to obliterate the past which she wishes to annihilate as much as commemorate. But, paradoxically, her performance as a writer consists essentially in her ability to render what she remembers with as much precision as she can, and it is especially her fidelity to the nuances of past sensations which proclaims her right to the new identity she seeks. Repeatedly in her autobiographies Leduc asks the reader to be witness to her search for the **mot juste** ; in her avidity, her tenacity, her 'application', she is like a bee buzzing round a flower, like a cobbler mending a shoe, or a prospector in search of gold. Paradoxically, then, in Leduc a profound fidelity to a particular dimension of the past serves as the instrument of a desired severance and liberation. Pinning it down, getting it right, finding a language adequate to the task of 'unblocking' - 'débloquer une sensation' - is what will, ideally, undo the spell of the past. 'Getting it right' is allied to 'getting rid of it', because expressing things adequately serves to validate a new sense of being - that of a **writer**, and also that of a **giver** (since Leduc continually poses as the reader's beneficiary).

In fact things never quite work out that way. Part of the drama played out in Leduc's texts involves her intermittent awareness that writing itself inevitably betrays :

Écrire, en y réfléchissant, est malhonnête, nous trahissons.
Nous trahissons quoi ? Tout, tout ce qui est. Les choses,
les êtres, les objets. Ils sont plus grands que nos
suppositions.

If writing can provide release, sponsor deliverance, it cannot effectively **underline** a different identity : 'Qu'est-ce que je suis quand j'écris ? Une délivrance, mais je suis absente' (14). Ultimately, writing engenders absence but this does not alter the desire for change, and the desire - so powerful in Leduc - to make autobiography the instrument of a profound infidelity.

The autobiographies of Virginia Woolf and Violette Leduc involve different economies of fidelity and infidelity, but both show clearly that autobiographical fidelity often involves something far more complex than 'being true to oneself'. If such fidelity consists less in factual veracity than in affective solidarity with a dimension of the self, real or

imaginary, or with a project carried out in the present of writing, it is also doubled or rivalled by a complementary rather than adverse tendency. Autobiographical infidelity, a desire for non-adherence, for re-alignment, a wish for detachment, distance and release, is often just as powerful a force in the autobiographical text, and one no less concerned with the truth of the self. But to recognise the vectors of fidelity and infidelity is to identify a 'self in progress' or 'in process' whose delineation can make autobiography a supremely fascinating and compelling form of literary work.

Michael SHERINGHAM
University of Kent at Canterbury

NOTES

- (1) G. Apollinaire, *Alcools*, Paris : Gallimard 'Poésie', 1966, p. 19.
- (2) L. Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Oxford University Press, 1972, p. 92.
- (3) M. Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris : Gallimard 'Folio', 1979, pp. 14-15.
- (4) M. Sheringham, *French Autobiography : Devices and Desires*, Oxford : Clarendon Press, 1993.
- (5) M. Hong Kingston, *The Woman Warrior*, London : Picador, 1977.
- (6) On this see Sheringham, *op. cit.*, Chapter 1 : 'Intentions and Transactions'.
- (7) 'A Sketch of the Past' is the centrepiece of *Moments of Being*, ed. Jeanne Schulkind, Second Edition, Grafton Books, 1989, pp. 69-173. This volume also contains shorter autobiographical pieces by V.W. Page references to 'A Sketch of the Past' will be incorporated in the text.
- (8) V. Woolf, *Roger Fry : a Biography*, London : Hogarth Press, 1940.
- (9) Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris : Gallimard 'Folio', 1985, p. 66.
- (10) *Ibid.*, p. 187.
- (11) On this see Sheringham, *op. cit.*, ch. 3, 'Diagrams in Stendhal's *Vie de Henry Brulard*'.
- (12) All published in Paris by Gallimard in 1963, 1970 and 1973 respectively.
- (13) V. Leduc, *La Folie en Tête*, p. 87.
- (14) *Ibid.*, p. 254.

LA REPRÉSENTATION LITTÉRAIRE DE L'ENFANT

DANS *THE TURN OF THE SCREW* :

TRADITION ET MODERNITÉ

"The Turn of the Screw", la célèbre *novella* fantastique de James, accorde une place particulièrement importante aux personnages de Miles et Flora, deux enfants de huit et dix ans, qui restent en permanence le point sur lequel se focalise la narratrice, leur jeune gouvernante. Celle-ci les observe sans cesse, pose d'innombrables questions quant au sens de leurs actions, leurs pensées secrètes, leur vraie nature, questions que le lecteur ne peut manquer de se poser lui aussi. L'originalité de la peinture du personnage de l'enfant dans cette *novella* est due en grande partie au mélange d'éléments traditionnels, hérités de l'époque romantique, et d'éléments résolument nouveaux, en rupture avec cette tradition. Nous nous proposons de montrer ici que la coexistence de ces deux tendances - fidélité à la tradition, d'une part, et mise à l'écart de cette tradition, de l'autre - fait de "The Turn of the Screw" une œuvre charnière dans l'histoire littéraire du personnage de l'enfant.

Il est nécessaire de préciser d'emblée que l'attitude critique adoptée ici est celle qui est largement acceptée depuis les années 70. Dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1) Todorov affirme que "The Turn of the Screw" est l'une des rares œuvres qui correspondent parfaitement à sa définition du fantastique pur puisque l'ambiguïté y est maintenue jusqu'à la fin et même au delà, une fois le livre fermé. Rien ne permet au lecteur de décider si les fantômes sont bien réels ou s'ils ne sont que le fruit de l'imagination de la gouvernante. Cette impossibilité est bien entendue liée au caractère subjectif de la narration, la narratrice étant aussi le personnage principal de l'histoire. Si, jusqu'à une époque assez récente, les critiques littéraires ont absolument tenu à trancher, à résoudre l'ambiguïté en proposant une interprétation univoque de la nouvelle, l'ambiguïté est maintenant présentée comme essentielle et irréductible. L'absence d'interprétation semble en effet être la meilleur interprétation et nous nous rangerons du côté d'Evelyne Labbé qui parle d' "union indissoluble de perspectives contradictoires" (2). C'est à cette condition seulement qu'apparaîtra la modernité des personnages de Miles et de Flora. Toutefois, il est nécessaire de partir des deux grandes traditions interprétatives de la *novella*, qui livrent deux images radicalement différentes de l'enfant, avant d'opérer une sorte de synthèse qui les réconciliera.

Quand la jeune gouvernante inexpérimentée arrive à Bly, elle tombe immédiatement sous le charme de l'ancienne demeure et de ses petits habitants, Miles et Flora. Pour dépeindre ce nouvel environnement, James puise très largement dans les ressources que lui offre la tradition littéraire. On a souligné à maintes reprises l'utilisation d'éléments gothiques traditionnels, notamment la demeure dédaléenne, véritable

château gothique. Nous aimerions ici nous attarder sur un autre aspect qui permet de rattacher la *novella* à une tradition littéraire, c'est-à-dire la peinture des deux enfants. L'adoption du point de vue de la jeune gouvernante en fait des personnages fortement idéalisés, des petits anges dotés d'une sensibilité, d'une beauté, d'une intelligence hors du commun. Pour ne citer qu'un exemple, le petit Miles est selon elle : "(...) an imperturbable little prodigy of delightful lovable goodness" (p. 35) (3). Les exagérations sont, bien entendu, celles d'une femme âgée qui se penche sur son passé et l'embellit, mais aussi celles d'une narratrice habile qui "prépare le terrain" afin que le contraste avec ses révélations à venir sur la corruption des enfants ne soit que plus frappant. Non que la gouvernante-narratrice n'ait pas conscience du caractère hyperbolique de son discours : elle y glisse des sortes de mises en garde, nous incitant à nous méfier de son récit, puisqu'elle se décrit comme ensorcelée : "Of course I was under the spell, (...) I was dazzled by their loveliness" (20). Toutefois, même si le lecteur fait la part des choses et garde à l'esprit le fait qu'il s'agit d'une narration hautement subjective, il reconnaît dans ces portraits les enfants modèles (dans les deux sens du terme) de la tradition romantique transmise à James par des auteurs tels que Dickens. Le début du récit de la gouvernante, en particulier jusqu'à la fin du chapitre VI, abonde en descriptions et comparaisons traditionnelles qui renvoient à l'époque romantique, soulignant notamment l'innocence des enfants et leur quasi-divinité. Ainsi, dans les quatre premiers chapitres on trouve au moins sept exemples du lien établi par la narratrice entre les enfants et le divin (4). La vision générale fait immanquablement penser au mythe de l'Eden, mythe auquel l'enfant est très souvent étroitement associé. D'autres éléments qui ne peuvent être expliqués par la subjectivité de la narration mais qui proviennent d'un choix délibéré de l'écrivain contribuent à la création de cette image romantique. Ainsi, le choix du décor rural, une demeure isolée entourée d'un immense parc, permet la vision pastorale traditionnelle de l'enfant épanoui dans la nature, vision que l'on trouve chez Wordsworth et également dans les "Songs of Innocence" de Blake. De même, James n'a certainement pas choisi au hasard le prénom de la petite fille angélique dont la gouvernante a la charge : Flora (5). Le lien entre l'enfant et le monde naturel est également établi très clairement par la romantique gouvernante :

(...) the only form that, in my fancy, the afteryears could take for them (Miles and Flora) was that of a romantic, a really royal extension of the garden and the park (p. 15).

Se trouvent ainsi mêlés en une seule phrase les enfants, la nature et la notion de romantisme, et cette remarque de la gouvernante peut être considérée comme représentative de la première partie de son récit où c'est une vision stéréotypée de l'enfant qui prédomine, vision qui n'a pas disparu de nos jours.

C'est après l'apparition du fantôme de Miss Jessel, l'ancienne gouvernante, près du lac où joue la petite Flora, que la narratrice devient persuadée de la corruption des deux enfants. Au début du chapitre VII apparaît la réplique clef qui marque le début du calvaire de la gouvernante :

Yet I still hear myself cry as I fairly threw myself into her (Mrs Grose's) arms : 'They know - it's too monstrous : they know, they know !' (p. 30).

Ce qu'ils savent exactement, le lecteur, lui, ne le saura jamais et devra, comme le voulait James en évoquant le procédé d'*adumbration*, l'imaginer : "Make him think the evil, make him think it for himself, and you are released from weak specifications" (6). Toujours est-il que le verbe "know", même si son contenu reste indéfini, marque la fin de la croyance en l'innocence des enfants. L'innocence est donc ici assimilée, par déduction en quelque sorte, à l'ignorance du mal et, par la suite, l'affirmation de la non-innocence des enfants aura pour corollaire la dénonciation de leur fausse ignorance et de leur hypocrisie. Cependant, on peut choisir, à ce point du récit, d'opter pour la théorie selon laquelle la gouvernante hallucine, et il faut alors rejeter la suite de sa narration qui vise à prouver que les enfants sont possédés et corrompus. De nombreux critiques se sont efforcés de prouver que la gouvernante était sujette à des hallucinations. Tous ont souligné que son récit comporte de nombreuses incohérences, qu'elle a tendance à transformer automatiquement ses hypothèses en certitudes, à voir dans certains agissements des enfants une manifestation de leur corruption alors que l'on peut très bien n'y voir que de petits faux-pas caractéristiques de l'enfance. Ainsi, le renvoi de Miles de l'école, son escapade dans le jardin en pleine nuit, interprétés par la narratrice comme des preuves de sa complicité avec les revenants, ne font-ils pas tout simplement de lui un petit garçon bien "réel" (les guillemets s'imposent), plus plausible, après tout, que le petit ange décrit au début du récit ? Si le lecteur adopte ce point de vue, celui de l'innocence des enfants, au détriment de celui de la narratrice, la gouvernante se transforme alors en oppresseur, à l'équilibre mental précaire, qui persécute les deux enfants dont elle est censée assurer la protection. On retrouve le motif traditionnel de la persécution de l'innocence : la gouvernante rejoint Thomas Gradgrind, Murdstone, ou Madame de la Rougierre, la gouvernante de *Uncle Silas*, dans la catégorie des bourreaux d'enfants. Quant à Miles et Flora, ils prennent place à côté des jeunes victimes innocentes qui abondent dans les œuvres de l'époque. La mort du petit Miles, qui clôt le récit, va aussi dans le sens d'un respect de la tradition puisqu'elle renvoie au sort réservé à certains petits personnages de Dickens, Paul Dombey ou Little Nell, sans toutefois tomber dans le *pathos* qui caractérise les œuvres des héritiers de Dickens, Mrs Henry Wood par exemple. On sait que l'introduction du morbide dans la peinture des enfants est ce qui distingue principalement Dickens des romantiques, et que cet élément a séduit de nombreux auteurs après lui, auteurs qui n'ont pas hésité à l'exploiter jusqu'à l'absurde. Peter Covey, dans son ouvrage essentiel pour toute étude de la représentation littéraire de l'enfant (7), n'hésite pas à créer une catégorie particulière d'enfants : les "Victorian dying children". Sans tomber dans ses excès, "The Turn of the Screw" appartient donc bien à cette tradition, comme d'ailleurs d'autres œuvres de James.

Les partisans de cette lecture de la *novella* peuvent en effet trouver

un argument de poids dans le fait que cette vision littéraire de l'enfant correspond parfaitement à celle que James propose dans toute son œuvre. Il affirme son innocence et dénonce sans cesse les abus perpétrés par des parents irresponsables et égoïstes, ceux de *What Maisie Knew* (1897) par exemple, ou par des domestiques et des tuteurs peu aptes à remplir leur devoir comme c'est le cas dans "The Turn of the Screw" ou "The Pupil" (1891). De même, la mort de Miles ne fait pas figure d'exception dans son œuvre puisque dans "The Author of Beltraffio" (1884) et "The Pupil", Dolcino et Morgan Moreen finissent, eux aussi, par rendre l'âme, victimes du monde adulte. Comme tous ces exemples le montrent, la peinture de l'innocence enfantine se double inmanquablement d'un discours sur l'adulte, d'une mise en accusation et d'une condamnation, thème qui ne cessera de prendre de l'ampleur au 20^e siècle.

Tous ces personnages d'enfants héritiers de Dickens et des romantiques ont toutefois quelque chose en plus chez James, une "awareness", souvent mise en évidence par la critique, qui les distingue de leurs prédécesseurs et annonce le 20^e siècle. C'est aussi le cas de Flora et de Miles tous deux conscients de la menace représentée par la gouvernante ; la petite fille parviendra à se sauver à temps, tandis que Miles, malgré ses tentatives d'émancipation, succombera. Cependant, la modernité des enfants de James ne se réduit pas à cette "awareness" et ne peut être mise en évidence que si l'on superpose à cette image de l'innocence de l'enfance, celle, plus sombre, que nous livre la seconde interprétation de la *novella*.

* * *

La deuxième lecture de la *novella*, qui admet la complicité des enfants avec les revenants et donc leur corruption, a rarement eu la faveur des exégètes, qui l'ont trouvée peu intéressante. Dans cette perspective, en effet, "The Turn of the Screw" n'est pas représentatif de l'œuvre de James où l'innocence et l'expérience sont sans cesse en conflit dynamique et n'est finalement qu'une banale histoire de fantômes. C'est ce qu'affirme Peter Coveney :

(...) the particular moral situation he dealt in so frequently is not present in this short story. The fort of innocence is taken before the story begins. The depravity of the children is a given fact (8).

Toutefois, P. Coveney ne souligne pas le caractère exceptionnel de cet élément, "depravity", dans la peinture de Miles et de Flora. Il est nécessaire à ce point de notre étude de se replacer à la fin du 19^e siècle car si la perversité de l'enfant est aujourd'hui une notion familière (même si elle nous choque encore), elle ne l'était pas à cette époque où l'enfant était encore le plus souvent représenté littérairement comme fondamentalement bon et innocent, quoique manifestant parfois une "endearing naughtiness". La seconde interprétation de "The Turn of the Screw" introduit donc une rupture eu égard à cette tradition et nous permet de voir dans la *novella* de James un premier pas qui mènera

à *Lord of The Flies*, *A High Wind in Jamaica*, *Lolita* (9). Certaines remarques de l'auteur sur ses personnages vont dans le sens de cette lecture, notamment cette phrase tirée des *Notebooks* : "The servants, wicked and depraved, corrupt and deprave the children ; the children are bad, full of evil to a sinister degree" (10).

A partir du moment où la gouvernante ne croit plus à l'innocence des enfants, ceux-ci prennent un aspect trouble, fuyant, et souvent même inquiétant. Il est important de noter que, dans le récit de la narratrice, plusieurs notions subissent une inversion. Ainsi, dans la première partie de son récit, la gouvernante voit en Miles et Flora deux êtres transparents qui ne peuvent rien dérober à son regard :

(...) I felt (...) that I had seen him on the instant, without and within, in the great glow of freshness, the same positive fragrant of purity, in which I had from the first moment seen his little sister (p. 13).

Cependant, la notion de transparence va subir un renversement et céder la place à celle d'une duplicité diabolique résultant d'un commerce avec les démons. A plusieurs reprises la gouvernante exprime la certitude que les enfants sont passés maîtres dans l'art de la dissimulation : " 'Their more than earthly beauty, their absolutely unnatural goodness. It's a game,' I went on ; 'It's a policy and a fraud ! ' " (p. 48). En conséquence, et toujours selon leur gouvernante, leur innocence est feinte et ils sont en fait possédés et corrompus par les anciens domestiques qui les initient aux plus sombres expériences du monde adulte, expériences dont le caractère sexuel est suggéré à plusieurs reprises. Ainsi, si l'on adopte cette seconde lecture, la transparence se transforme en duplicité, les anges en démons et l'innocence en corruption. En d'autres termes, le récit part de la représentation littéraire traditionnelle puis intervient une série de retournements qui donne naissance à un "counterstereotype".

Afin de tenter d'expliquer cette remise en cause de la représentation traditionnelle de l'enfant, il faut dire quelques mots du contexte et de ce qui a pu inciter James à proposer une image nouvelle de l'enfant. On sait que le frère d'Henry James, William, a souligné dans ses *Principes de psychologie* (1890) le sadisme des enfants en donnant l'exemple d'un petit garçon possédé qui avait égorgé une jeune fille dans le seul but d'étudier ses réactions (11) ! De plus, la fin du 19^e siècle voit le début de recherches approfondies sur la psychologie de l'enfant, avec l'ouvrage considéré comme le premier grand livre de psychologie moderne de l'enfant, *Die Seele Des Kindes* (1882) de W. Preyer et également les *Studies of Childhood* (1895) de Sully. De nombreuses revues spécialisées et associations ayant l'enfant pour objet d'étude voient le jour : "the National Association for the Study of Children", créée aux États-Unis par Stanley Hall en 1893 ; en Grande-Bretagne, la "British Association for Child Study" fondée par Sully en 1895 ; en France, la "Société Libre pour l'Étude de l'Enfant", créée en 1900 par Buisson. Bien entendu, il faut aussi parler de Freud dont les travaux vont avoir une influence primordiale sur la conception de

l'enfance. Dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), il montre l'importance de la sexualité infantile et introduit l'idée que l'enfant est un "pervers polymorphe". Il apparaît donc clairement que l'enfance devenait un centre d'intérêt comme jamais auparavant et était désormais considérée comme une étape capitale dans le développement de l'individu. L'enfant devenait un être à part, qu'il fallait étudier objectivement en se débarrassant des idées reçues sur sa pureté et son innocence.

A l'époque de "The Turn of the Screw", la conception de l'enfance était donc en pleine évolution, oscillant entre le mythe de l'innocence et le concept de perversité, et l'enfant acquérait cette ambiguïté et ce caractère énigmatique qu'il a encore aujourd'hui. Le génie de James consiste à avoir, grâce à la technique du point de vue, inscrit cette ambiguïté dans le texte. Les deux lectures du texte donnent naissance à deux portraits radicalement différents de l'enfant, ce qu'Harold C. Godard, dans une perspective légèrement différente, résume en quelques mots : "One way, it is a tale of corrupted childhood. The other, it is a tale of incorruptible childhood" (12). Mais si nous acceptons l'"union indissoluble de perspectives contradictoires", si nous admettons que rien ne permet de choisir entre les deux interprétations de la *novella*, il nous faut accepter leur superposition et, par conséquent, la superposition de deux représentations contradictoires de l'enfant. Une image nouvelle de l'enfant se superpose, sans la détruire, à l'image traditionnelle et cette alliance paradoxale donne naissance à une image double et ambiguë de l'enfant, à la fois bon et mauvais, ange et démon, deux aspects qui, pareils aux deux faces d'une pièce de monnaie, sont opposés mais indissociables. La *novella* de James peut alors être mise en parallèle avec les travaux de Freud qui font de l'enfant un être ni bon ni mauvais, ou à la fois bon et mauvais car Freud n'en parle pas en termes moraux. Naturellement, il ne s'agit pas ici d'affirmer l'existence d'une influence directe, mais de montrer une fois de plus que savants et écrivains travaillent parfois dans la même direction et que les théories des premiers viennent souvent confirmer les intuitions des seconds. Henry James a écrit "The Turn of the Screw" à une époque où le concept de l'innocence enfantine, en proie à des attaques violentes, perdait sa suprématie et où l'on affirmait la possibilité de l'existence du mal chez l'enfant. L'enfant est-il innocent ou corrompu ? L'impossibilité de répondre de façon univoque à cette question dans "The Turn of the Screw" reflète bien l'image double de l'enfance qui prenait forme à la fin du siècle dernier. Nous voudrions citer ici deux passages de la *novella* qui montrent bien l'ambiguïté inhérente au personnage de l'enfant. Le renvoi de Miles de l'école donne naissance à deux interprétations opposées, toutes deux émises par la gouvernante. La première au chapitre IV où la gouvernante est persuadée que Miles n'a pas pu faire preuve de méchanceté :

If he had been wicked he would have "caught" it, and I should have caught it by the rebound - I should have found the trace, should have felt the wound and dishonour. I could reconstitute nothing at all, and he was therefore an angel (p. 19).

La seconde au chapitre XVI dans une conversation avec Mrs Grose :

“(...) I can’t undertake to work the question on behalf of a child who has been expelled -”

“For we’ve never in the least known why !” Mrs Grose declared

“For wickedness. For what else (...) it can only be that ;... (p. 61).

La jeune gouvernante ne précisera jamais ce que recouvre selon elle le terme “wickedness” et, ici encore, le lecteur est libre d’imaginer ce qu’il lui plaît, d’autant que ce substantif peut renvoyer non seulement à la méchanceté mais aussi à une dépravation de type sexuel. Nous retiendrons ici l’écho textuel (“wicked”/“wickedness”) qui relie les deux épisodes et attire l’attention sur le retournement qui s’est opéré. En utilisant le substantif “wickedness” la gouvernante affirme l’existence du mal, existence qu’elle avait niée au chapitre IV en rejetant l’adjectif “wicked”. Ainsi, le même fait est d’abord interprété comme une preuve d’angélisme puis, suite à l’un de ces renversements auxquels la narratrice nous a habitués, comme la preuve d’une possession diabolique. Si la gouvernante passe outre cette contradiction, pour le lecteur, à qui il n’est offert que des jugements toujours sujets à caution, il n’est pas si aisé de se trancher de manière définitive. Il peut alors faire sienne cette remarque générale de Bernard Shaw sur les enfants : “On the subject of children we are very deeply confused” (13).

* * *

Dans “The Turn of the Screw”, Henry James nous offre deux images de l’enfant, ou plutôt une image double. La première est héritée du romantisme tandis que la seconde bat en brèche le concept de l’innocence enfantine. C’est la coexistence de ces deux images, rendue possible par la technique du point de vue, qui fait de la *novella* de James une œuvre charnière dans l’histoire de la représentation littéraire de l’enfant. En soulignant son caractère énigmatique et ambigu Henry James manifeste cet intérêt pour la complexité de la nature humaine qui caractérise la littérature contemporaine.

S. MANTRANT
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, pp. 48-49.
- (2) Evelyne Labbé, *Surface et profondeur dans les dernières œuvres de Henry James*, Thèse, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, p. 423.
- (3) Edition utilisée : "The Turn of the Screw", New York : Norton Critical Edition, 1966. Les références sont données entre parenthèses après chaque citation.
- (4) "(...) anything so *beatific* as the radiant image of my little girl the vision of whose *angelic* beauty (...) with the deep sweet serenity of one of Raphael's *holy infant* (...) with placid *heavenly* eyes (...)" (p. 8), "What I then took him to my heart for was something *divine* (...)" (p. 13), "They were like the *cherubs* of the anecdote (...) he was therefore an *angel*" (p. 19), souligné par nous.
- (5) La même remarque s'applique également à Daisy dans *Portrait of a Lady*.
- (6) Tiré de la préface de *The Aspern Papers, The Turn of the Screw, The Liar, The Two Faces*, volume XII of *The Novels and Tales of Henry James*, The New York Edition, pp. XIV-XXII ; reproduit dans "The Turn of The Screw", Norton Critical Edition, p. 119.
- (7) Peter Coveney, *Poor Monkey ; The Child in Literature*, London : Rockliff, 1957.
- (8) Coveney, *ibid.*, p. 164.
- (9) W. Golding, R. Hughes, Nabokov.
- (10) Cité par Granville H. Jones, *Henry James's Psychology of Experience*, the Hague : Mouton, 1975, p. 13.
- (11) Voir Jean Perrot, *Henry James, une écriture énigmatique*, Paris : Aubier, 1982, p. 245.
- (12) "A Pre-Freudian Reading of 'The Turn of the Screw' ", *Nineteenth-Century Fiction*, XII (June 1957), 1-36. Reproduit dans "The Turn of the Screw", Norton Critical Edition, p. 206.
- (13) Bernard Shaw, *Collected Plays with their Prefaces*, London : Max Reinhardt, The Bodley Head, 1972, vol. 2, p. 18.

INFIDÉLITÉ ET "INDIRECTNESS"

DANS *THE GOLDEN BOWL*

D'HENRY JAMES

Dès les premières lignes de sa préface à *La Coupe d'Or*, Henry James mentionne une forme particulière d' "indirectness" ("a certain indirect and oblique view of my presented action" (1) "my preference for dealing with my subject-matter, for "seeing my story", through the opportunity and the sensibility of some more or less detached, some not strictly involved, though thoroughly interested and intelligent, witness or reporter" (1), dans lequel il voit le trait le plus remarquable de son dernier roman, publié en 1904. Mais son interprétation semble un peu réductrice, comme le sont souvent celles de ces écrivains de génie trop prompts à mettre en avant quelque-une de leurs banales prouesses techniques en passant sous silence de bien plus considérables exploits : réductrice d'abord envers le personnage qu'il évoque, Fanny Assingham, qui n'est pas seulement, dans *La Coupe d'Or*, une observatrice plus ou moins détachée puisque c'est elle qui fut à l'origine des deux mariages "problématiques" et entrelacés, celui du charmant prince romain, Amerigo, avec la fille d'un riche collectionneur américain, Maggie Verver, qui sera suivi, à deux années d'intervalle, du mariage d'une amie de la jeune fille, Charlotte, avec le père de celle-ci, Adam Verver. Fanny Assingham se reproche d'ailleurs à maintes reprises "d'avoir été cause de tout" et s'amuse même au cours du roman - étrange boutade - à échafauder devant son époux les hypothèses les plus "équivoques" (2) et les plus "sinistres" (2) sur ce qu'auraient pu être ses propres motivations : et si elle avait délibérément cherché à caser le prince désargenté au sein de la riche famille Verver puis, dans un second temps, la maîtresse de celui-ci auprès d'un mari de tout repos, le père de Maggie ? Ce qui ferait d'elle en somme, selon l'euphémisme judiciaire bien connu, le "témoin principal" de cette affaire d'infidélités croisées et non ce témoin détaché qu'évoque la préface de James. Cette interprétation de l'auteur paraît ensuite réductrice envers sa propre technique narrative dans la mesure où la focalisation change fréquemment au cours de son récit et où bien d'autres points de vue que celui du couple Assingham - dont les points de vue des quatre membres très directement "impliqués" du quatuor - se succèdent durant ces six cents pages. Interprétation réductrice enfin envers la fameuse indirectness qui, chez James, relève manifestement de l'essentiel dans toute une vision du monde et du roman et ne saurait être réduite à un simple procédé narratif. Je m'interrogerai donc ici sur les diverses possibilités qu'offrait à James la technique du détour dans le traitement du sujet étrange et complexe qu'il a choisi et dans l'évocation d'une infidélité qui est envisagée tout au long de ce livre dans la triple perspective du secret, du mal et de la séparation. J'essaierai de montrer également que ce sont différentes formes d'indirectness, par exemple l'approche feutrée de cette "part maudite" qui est toujours contenue dans l'infidélité ou la ruse pieuse avec le secret, avec le mal et avec la séparation, qui permettent aux principaux protagonistes de ce

dernier roman de s'acheminer vers l'un des dénouements les plus apaisés, les moins malheureux - comme la critique l'a souvent remarqué - qu'ait jamais conçus James.

Les liens qui unissent Amerigo et Charlotte constituent le véritable secret de *La Coupe d'Or*, l'un de ces secrets autour desquels tournent interminablement presque tous les livres de James, qu'il s'agisse de romans ou de nouvelles. Certes, contrairement au parti-pris choisi dans d'autres de ces œuvres, qui dissimulent jusqu'au bout le dernier mot de l'énigme, dans *La Coupe d'Or* la vérité sur la relation adultère est presque immédiatement dévoilée au lecteur, qui a le privilège d'assister à l'étreinte la plus passionnée et la moins ambiguë qu'un auteur fort peu tourné, comme on le sait, vers ce genre de scène ait jamais osé évoquer : "Then of a sudden, through this tightened circle, as at the issue of a narrow strait into the sea beyond, everything broke up, broke down, gave way, melted and mingled. Their lips sought their lips, their pressure their response and their response their pressure ; with a violence that had sighed itself the next moment to the longest and deepness of stillnesses they passionately sealed their pledge" (3). Mais comme la majeure partie du roman est focalisée sur les propos et sur la conscience de ceux qui pressentent la vérité, non sur le point de vue de ceux qui la connaissent, une forme plus subtile d'incertitude subsistera, déplacée des faits eux-mêmes vers la connaissance que tel ou tel personnage en aura et même, de plus en plus, vers un hypothétique savoir au second degré, vers un savoir du savoir. Ainsi, dès la première partie de *La Coupe d'Or*, de nombreux entretiens entre Mrs Assingham et son époux tournent-ils autour du degré d'intimité ("how near ?") (4) auquel sont parvenus dans le passé les deux beaux-parents et autour du problème de l'éventuelle persistance de leurs liens après leurs mariages respectifs ; mais une fois leur propre conviction faite, le colonel et sa femme s'entretiendront surtout des signes de suspicion que commence à donner à son tour Maggie ; puis, dans la seconde partie du roman, Maggie Verver étant à son tour passée du côté de ceux qui ont acquis de quasi certitudes, la question principale deviendra celle du degré d'ignorance du père. Enfin, dans les dernières pages du roman, ce que se demandent encore Amerigo et Mrs Assingham, c'est si Charlotte est parvenue à se rendre compte que désormais Maggie **savait** ; Maggie elle-même en est pour sa part convaincue. Mais à l'instar d'un éventuel savoir du père cette incertitude-là fera partie de cette zone de secret impénétrable qui subsistera jusqu'à la fin du livre. Fanny Assingham nous avait bien prévenus : "There are many things that we shall never know" (5). On remarquera que ces différentes formes de révélations relatives à l'adultère à relents incestueux qui est au cœur du roman effraient les personnages de *La Coupe d'Or* largement autant qu'elles ne les attirent et qu'aucun d'entre eux ne semble avoir pour objectif l'aboutissement de son enquête et la manifestation au grand jour de la vérité qu'il aurait découverte ; car ni le secret ni le savoir ne se peuvent regarder en face dans l'univers de James : "Knowledge, knowledge, was a fascination as well as a fear" (6)... "a cold fear of getting nearer the fact" (7). Le roman abonde même en étonnantes formules de répudiation d'un savoir à portée de la main qui brûle et horrifie jusqu'au témoin principal de l'histoire,

Mrs Assingham : "Whatever they've done I shall never know. Never, never-because I don't want to" (8). Maggie elle-même non seulement se refusera à jouer le rôle de l'épouse bafouée qui interroge et qui espionne ("Maggie hated, she scorned, to compare hours and appearances" (9)) mais encore craindra par-dessus tout pendant longtemps de révéler les soupçons qu'elle a conçus à leur égard ; on parlera de "her escape from being herself suspected of suspicion" (10) ; et Charlotte fera observer que de toute évidence Maggie a encore plus peur de "voir" ou de "parler" qu'Amerigo ou elle-même n'ont peur qu'elle ne le fasse (11). Ce sera d'ailleurs à la suite d'une révélation fortuite et non d'une enquête concertée que Maggie apprendra, de la bouche de l'antiquaire à qui Amerigo et Charlotte ont failli acheter, des années plus tôt, cette même "coupe d'or" qu'elle vient d'acquérir, "the nature and degree of their intimacy" (12). Encore ne révèlera-t-elle à son époux qu'une partie de ce qu'elle aura compris (à savoir que Charlotte et lui se connaissaient déjà avant leur propre rencontre) en le laissant deviner, s'il le souhaite, le reste en silence ; et devant Charlotte elle n'évoquera jamais que la plus "dicible" des deux rivalités qui les opposent, en tant respectivement que fille et que femme d'Adam Verver. Quant au père lui-même, dont l'innocence est maintes fois paradoxalement idéalisée et comparée à celle d'un enfant, il sera censé jusqu'à la fin tout ignorer ; de cette fiction cruciale semble même dépendre le dénouement non tragique du livre. Dans *La Coupe d'Or* les personnages qui savent vont donc en somme encore plus loin dans la dénégation que l'antiquaire qui, au début du livre, faisait l'éloge de sa coupe de cristal devant Charlotte en lui affirmant qu'une fêlure qui ne se voyait pas n'existait pour ainsi dire pas : selon ces personnages en effet semble pouvoir être tenu pour inexistant non seulement tout ce qui n'a pas été vu mais aussi tout ce qui n'a pas été explicitement dit. Peu importe que presque tous aient deviné le secret ; pourvu que nul ne l'ait entièrement mis en mots et qu'un seul l'ignore encore (ou même soit seulement censé l'ignorer aux yeux des autres), la catastrophe finale pourra être évitée ; comme si tout le roman consistait en une immense entreprise d'enfouissement du secret destructeur, dont Mrs Assingham, ce singulier "témoin" qui aura fait disparaître en la brisant la principale pièce à conviction de l'affaire, la coupe d'or, définit ainsi la finalité : "Nothing-in spite of everything-will happen. Nothing has happened. Nothing is happening" /13).

Ce qui s'est passé entre Amerigo et Charlotte - et qui ne peut être désigné dans la pensée de Maggie ou dans les propos de Mrs Assingham que de manière indirecte, sous forme de périphrases et de circonlocutions - est à plusieurs reprises identifié dans *La Coupe d'Or* ou *Mal* lui-même. Hyperboles et euphémisation ne sont donc nullement incompatibles à cet égard dans l'écriture de James. D'une part, on retrouvera, tout au long du roman, ce genre de mot à double entente qui servait déjà à suggérer le rapport sexuel dans d'autres romans de James, en particulier dans *What Maisie knew* - comble de puritanisme ou comble d'égrillardise, on finit par se poser la question à la lecture de formulations comme celles-ci : "you thought what you thought : in the presence of what you saw you couldn't resist thinking" (14) ; "Ah ! Amerigo and Charlotte were arranged together, but she ... was arranged

apart" (15) ; "Too intimate, said Maggie, to let me know anything about it" (16) ... Et d'autre part en maints endroits du récit les mots de "evil" et de "crime" seront associés - et cette fois-ci sans plus aucune circonlocution - aux rapports qu'entretiennent secrètement Amerigo et Charlotte et à l'éventuelle découverte de ces relations par les deux seules "âmes innocentes" du roman, Maggie et son père : "She was not born to know Evil" (17) ; "Her sense will have to open ... To what's called Evil-with a very big E ; for the first time in her life. To the discovery of it, to the knowledge of it, to the crude experience of it" (18). On notera en passant la permanence des mêmes stéréotypes "moraux-continentaux" et socio-psychologiques chez James d'une œuvre à l'autre puisque c'est une fois encore au contact de l'Europe, en l'occurrence représentée par un prince esthète qui a un pape pour ancêtre et auquel - nous dit-on - tout sens moral fait défaut qu'une jeune américaine, riche et vertueuse, va faire à ses dépens l'apprentissage de "something wrong and dreadful" (19) et connaître "the horror of the thing hideously behind, behing so much trusted, so much pretended, nobleness, cleverness, tenderness" (20). Pourtant ni Charlotte ni le prince ne sont présentés par le narrateur de *La Coupe d'Or* comme de véritables personnages de "méchants". Et, avant que Maggie ne prenne le relais, aux aussi avaient même fait le pari d'une certaine forme de sublimation de mal en concevant l'utopie - en quelque sorte - d'un crime parfait qui ne'en serait plus un, d'un adultère heureux qui ne comporterait pas une once de méchanceté ni de félonie envers leurs époux respectifs et qui, tâche "sacrée" (21) à leurs yeux, préserverait le bonheur de tous ; mais c'est bien sûr l'innocente "colombe" (selon la métaphore centrale d'un autre des grands romans de James), Maggie et elle seule, qui parviendra à sublimer à la fin du roman, par amour dit-elle ("de qui ?", lui demande-t-on, et elle refuse de préciser, se contentant de répéter "for love" (22)) les forces mauvaises qui étaient prêtes à se déchaîner en elle et autour d'elle. Les secrets resteront murés dans de sombres passages souterrains (23), l'inconnu à la mine patibulaire surpris dans une maison paisible par un bel après-midi dominical finira par déguerpir (24) (des paragraphes entiers sont consacrés dans *La Coupe d'Or* à filer somptueusement et à transfigurer la métaphore en somme triviale du "cadavre dans le placard"). Maggie ne prononcera pas les phrases affreuses" (25) qui pourraient en un seul instant confondre les coupables et "déclencher la fusillade" (26). Elle regardera passer en elle, comme elle eût regarder une caravane dans le désert, le somptueux cortège de tous les sentiments mauvais auxquels elle aurait pu donner libre cours : "She might fairly, as she watched them, have missed it as a lost thing ; have yearned for it, for the straight vindicative view, the rights of resentment, the rages of jealousy, the protests of passion, as for something she had been cheated of not least : a range of feelings which for many women would have meant so much" (27). Et elle fuira toute explication avec la femme de son père (mais ce sera curieusement au "style direct fictif", si l'on peut dire, à l'intérieur d'un monologue narrativisé de Maggie - puisqu'à plusieurs reprises Charlotte se met à parler "en Maggie" - qui sa rivale se plaindra amèrement d'avoir à se séparer de l'homme qu'elle aime : "You don't know what it is to have been loved and broken with" (28)). Maggie aura donc exorcisé l'inquiétante étrangeté du Mal ("to con-

jure away the ghost of the anomalous" (29)). Elle refusera même, dans les dernières pages du roman, les aveux qu'Amerigo est prêt à lui faire et célébrera à la place avec ferveur les vertus éminentes de tous les membres de sa très chère famille, dont Charlotte fait partie : "la Coupe d'Or ou la clémence de Maggie...". Et si Amerigo se dit incapable de la suivre sur ce terrain et de "voir" à quel point Charlotte est en effet admirable, c'est qu'il a trouvé une meilleure réplique pour parachever leur noble entreprise commune de sublimation et de dénégaration : "See ? I see nothing but you" (30).

Il est temps à présent de revenir sur l'étrangeté des données de l'intrigue du dernier roman de James, sur la géométrie psychique très particulière et sur les nombreuses symétries qui caractérisent l'ultime avatar de ce carré jamesien récurrent dont *Confidence*, *What Maisie knew* ou *The Wings of the Dove* fournissaient déjà des illustrations saisissantes. Il est clair en effet que dans *The Golden Bowl* l'infidélité ne saurait se réduire à la banale transgression d'un pacte de fidélité conjugale et que cette œuvre met plutôt en jeu de véritables conflits entre des fidélités contradictoires (c'est un des sens qu'on pourrait donner à l'intitulé "la fidélité en question" appliqué à ce roman). Au terme de réorganisations successives, ce conflit ne pourra se dénouer que lorsque tout le monde aura été "casé" (ou "maté" puisque c'est ainsi que Marguerite Yourcenar traduit "to square" dans *What Maisie knew*). Un des principaux indices de ce brouillage et de cette complexité est d'ailleurs la difficulté qu'éprouvent les personnages de *La Coupe d'Or* et le lecteur lui-même à rapporter les nombreux pronoms personnels du roman à leurs antécédents ("légitimes" si l'on ose dire), alors que très souvent le même syntagme pourrait tout aussi bien se référer à deux membres différents du quatuor, voire à trois d'entre eux, voire aux quatre. On remarquera d'abord que dans *La Coupe d'Or*, comme souvent chez James - y compris dans ces nombreuses nouvelles à tendance fantastique dans lesquelles c'est un mort qui continue à exercer sa tutelle - les liens passés perdurent et l'emportent généralement sur les liens conclus ultérieurement : d'abord bien entendu dans le cas des deux amants qui étaient déjà "intimes" avant leurs mariages respectifs. L'interprétation que Fanny Assingham donne tout de suite de l'arrivée de Charlotte à Londres peu avant le mariage d'Amerigo est d'ailleurs bien celle d'un resurgissement inquiétant d'une chose du passé : "That anything of the past should come back now ? How will it do, how will it do ?" (31). En revanche les deux unions ultérieures, celle d'Amerigo et de Maggie (malgré la naissance du "principino") et celle du père et de Charlotte semblent tenues par elle pour nulles et non avenues : "It won't be a question of any vulgar struggle. To "get him back", she (Maggie) must have lost him, and to have lost him she must have had him... What I take her to be waking up to is the truth that, all the while, she really *hasn't* had him. Never" (32). Mais la prépondérance du lien antérieur, en l'occurrence du lien filial, sur le lien conjugal ultérieur, est aussi fréquemment soulignée durant tout le roman à propos de Maggie elle-même dès qu'il est question de "the inseparability" (33) étrange et persistante du père et de la fille après leurs deux mariages : "undivided by the marriage of each" (34) ; "this wish to remain, intensely, the same passionate little daughter"

(35). Le mariage d'Adam Verver est du reste essentiellement présenté comme une manifestation de tendre sollicitude paternelle destinée à apaiser les vifs scrupules de conscience qu'éprouvait depuis deux ans Maggie à l'idée qu'elle avait abandonné son père à sa solitude en se mariant. La critique jamesienne semble donc fondée à émettre généralement quelques réserves quant à la légitimité de l'indignation qui s'empare de Maggie lorsque celle-ci découvre la vérité et s'exclame, au nom du clan Verver indivis, à peu près ceci : "Nous avoir fait cela à nous !" (36). Toute la fin de l'histoire est d'ailleurs placée par Maggie elle-même sous le signe d'une symbolique sacrificielle et manichéenne. Le quatuor va se scinder ; les deux couples légitimes vont partir chacun de leur côté. Elle et son père, pense-t-elle, auront donc pris sur eux les péchés d'autrui et dû accepter une séparation douloureuse qui constituera pour eux une souffrance injuste (alors que les mêmes souffrances de la séparation ne lui apparaissent que comme un châtiment mérité dans le cas du couple adultère). Mais on peut se demander si la véritable originalité d'un des dénouements les plus sereins que James ait jamais conçus n'est pas en fait au contraire qu'aucun personnage ne soit véritablement ni abandonné, ni détruit, ni "sacrifié" à la fin de *La Coupe d'Or* ; que seul y soit alors un peu sacrifié un rapport de dépendance absolue, lié au fantasme, si fort dans toute l'œuvre de James, d'une relation parfaitement autarcique, à l'abri de toute "fêlure". La séparation finale ne représenterait dès lors qu'une tardive épreuve initiatique dans ce dernier roman, au lieu d'être perçue comme pure et simple destruction, ce qui était le cas par exemple dans *Un Portrait de femme*, dans *Les Ambassadeurs* ou dans *Les Ailes de la Colombe* ; comme si les personnages de *La Coupe d'Or* et l'auteur lui-même pour une fois "infidèle" à sa fantasmagorie originaire avaient enfin sur le tard entrevu leur Graal : "the golden bowl-as it was to have been" (37). La Coupe d'Or, telle quelle aurait dû être...

Philippe CHARDIN
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Henry James, *The Golden Bowl*, The bodley head, London, 1971, Preface, p. 15.
- (2) p. 428.
- (3) pp. 264-65.
- (4) p. 91.
- (5) p. 463.
- (6) p. 438.
- (7) p. 456.
- (8) p. 313.
- (9) p. 573.
- (10) p. 408.
- (11) p. 287.
- (12) p. 498.
- (13) p. 330.
- (14) p. 244.
- (15) p. 367.
- (16) p. 453.
- (17) p. 95.
- (18) p. 318.
- (19) p. 415.
- (20) p. 507.
- (21) p. 264.
- (22) p. 420.
- (23) p. 545.
- (24) p. 507.
- (25) p. 504.
- (26) p. 562.
- (27) p. 506.
- (28) p. 574.
- (29) p. 401.
- (30) p. 603.
- (31) p. 88.
- (32) p. 317.
- (33) p. 395.
- (34) p. 273.
- (35) p. 326.
- (36) p. 459.
- (37) p. 492.

FIDÉLITÉ ET ÉMANCIPATION FÉMININE
DANS *THE AWAKENING*
DE KATE CHOPIN

"She could only realize that she herself - her present self - was in some way different from the other self. That she was seeing with different eyes and making the acquaintance of new conditions in herself that colored and changed the environment, she did not yet suspect".

Kate Chopin, *The Awakening*, Chapter XV.

"The street, the children, the fruit-vender, the flowers growing there under her eyes, were all part and parcel of an alien world which had suddenly become antagonistic".

"...the thought of him was like an obsession, ever pressing itself upon her ... it was his being, his existence, which dominated her thought...".

Kate Chopin, *The Awakening*, Chapter XVIII.

L'attraction qu'exerce sur les esprits la question féminine au 20^e siècle, et la vogue que connaît celle-ci, sont sans doute pour une grande part à l'origine d'un nouvel intérêt pour le roman de Kate Chopin à l'heure actuelle, tout comme cette même question féminine, repoussée, rejetée il y a près d'un siècle, avait provoqué le blâme, le retrait du livre dans des bibliothèques, et la ruine littéraire de l'auteur. C'est que Kate Chopin, en dépit de bien des précédents comme celui d'Ellen Glasgow par exemple, avec la parution de *The Descendant* en 1897 (1), Kate Chopin apparaissait comme une pionnière en 1899. Elle se situait dans la lignée des femmes écrivains dont la protestation pouvait s'adresser à une société patriarcale spécialement bien établie dans le Sud comme chacun sait. Mais cette protestation fut tout particulièrement ressentie en 1899 comme elle l'est aujourd'hui pour des raisons inverses, car elle soulevait un coin du voile qui dissimule un important aspect du mystère de la nature et de la condition féminines - à savoir sa dualité, vue de nos jours comme "ambiguïté", ou "ambivalence". Ce qui pour la fin du 19^e siècle représente l'intolérable, l'impardonnable, c'est-à-dire le manquement d'une femme à la fidélité conjugale par exemple, le manquement au devoir, au dévouement, au sacrifice de soi, n'est plus, à la fin du 20^e siècle que simple transgression, ou mieux, libération d'inadmissibles conventions. Tel temps, telles mœurs. Le célèbre critique Tony Tanner range *The Awakening* du côté de "the transgressive narrative" (2). Mais pour Kate Chopin son héroïne n'en était qu'au stade de l' "Émancipation". Tel le héros de son premier conte intitulé "Émancipation : A Life Fable", tel "this animal born in a cage" pour lequel s'ouvre soudain le chemin de la liberté, éprouvant certes mais grisant, Edna Pontellier va voir s'ouvrir devant elle les portes d'une autre vie, plus vraie sans doute mais aussi plus dangereuse, et pour laquelle elle n'avait guère été préparée.

Trois facteurs vont infléchir le cours d'une vie apparemment régulière et paisible : le milieu et l'environnement, la personne et sa nature, puis enfin l'occasion et les circonstances.

I - Fidélité, société créole et condition féminine, ou un été à Grand Isle.

Dans sa présentation de Kate Chopin et de son œuvre Tonette Bond Inge souligne que son premier conte est "An allegory of the soul's movement from bondage to freedom, et qu'il annonce le thème majeur de sa fiction à venir" (3). Elle ajoute plus loin : "Much of Kate Chopin's best short fiction focuses on characters to whom spiritual emancipation becomes an issue, though each one responds differently to the challenge" (4). Tout comme l'animal dont le seul univers avait été sa cage munie de barreaux, et qui, un jour, en s'éveillant de son sommeil torpide, avait vu la porte de cette cage accidentellement grande ouverte, Edna Pontellier, l'épouse raisonnable de Léonce Pontellier, homme d'affaires à la Nouvelle Orléans, aspire un jour l'air du grand large avec surprise en allant passer l'été à Grand Isle au Sud de la Nouvelle Orléans, au milieu des Créoles, ces aristocrates descendants des premiers colons de souche franco-espagnole, parmi lesquels elle ne se sentait guère à l'aise pourtant. En effet, comme l'animal de la cage, elle ne pouvait être emplie que d'une appréhension confuse devant la porte grande ouverte sur le monde ; l'animal en elle était craintif en vérité, "In the corner he crouched, wondering and fearingly". Le processus d'émancipation, comme pour la bête étonnée et méfiante, ne pouvait être que lent : "Then slowly did he approach the door, dreading the unaccustomed..." (5).

La courtoisie, l'aisance des échanges, la liberté d'expression qui régnaient dans la communauté créole constituaient une succession de chocs pour Edna, mais "She was growing accustomed to like shocks" (6) après ses premières impressions peu confortables dans ce milieu qui ne lui était pas familier : "They all knew each other, and felt like one large family, among whom existed the most amicable relations. A characteristic which distinguished them and which impressed Mrs. Pontellier most forcibly was their entire absence of prudery. Their freedom of expression was at first incomprehensible to her" (p. 11). Mais cette liberté ne signifiait nullement liberté des mœurs chez ces Créoles, et leurs femmes restaient sages : "she had no difficulty in reconciling it with a lofty chastity which in the Creole woman seems to be inborn and unmistakable" (p. 11). Ainsi malgré des jeux amoureux, des flirts qui font partie d'une certaine vie de société et donnent du charme à l'existence quotidienne, la femme créole demeure fidèle : ainsi Adèle Ratignolle, dont le jeune Robert Lebrun s'était constitué, l'espace d'un été, le chevalier servant après avoir été les années précédentes, celui de bien d'autres "fair dame or damsel" (p. 12), la jolie Madame Ratignolle, "a faultless madonna" aux yeux de Mrs. Pontellier, n'était pas dupe des soupirs passionnés que, tel Chérubin, Robert faisait monter vers elle et, un an plus tard, en présence de Mrs. Pontellier, Robert et elle s'en entretiennent plaisamment :

"... Robert addressing Mrs. Pontellier, continued to tell

of his one time hopeless passion for Madame Ratignolle, of sleepless nights, of consuming flames till the very sea sizzled when he took his daily plunge. While the lady at the needle kept up a little running, contemptuous comment : "*Blagueur - farceur - gros bête, va !*" (p. 12).

Ainsi, d'une façon générale, la femme d'origine française, qu'elle fût ou non attachée à son mari, ne commettait guère de faute bien grave qui ait pu troubler la paix du ménage dans la seconde moitié du 19^e siècle. Un écho de ceci, venu de France à la même époque, confirme le caractère bénin de l'infidélité féminine en ce temps-là : une parisienne, femme du monde, évoquant, à propos de l'infidélité des femmes, la douceur de nos mœurs, due, selon elle, au fait que les mariages en France ne se concluaient pas, comme en Angleterre, à la suite d'un profond attachement mais étaient "le plus souvent l'œuvre du hasard et des convenances", écrit : "Vous savez que cette entrée (de l'infidélité) ne fait pas grand fracas ; elle ne fait pas non plus grand ravage, et il est bien rare qu'elle entame assez le cœur et envahisse assez la vie pour troubler sérieusement la maison" (7).

Les souvenirs amoureux dont Robert Lebrun parlait si aisément ne soulevaient point d'orage passionnel, et le mari d'Adèle n'avait guère de souci à se faire, l'entente conjugale étant solidement établie : "You were always there under my feet, like a troublesome cat", lance Adèle à Robert, se défendant de ses attaques perfides, "You mean like an adoring dog. And just as soon as Ratignolle appeared on the scene, then it **was** like a dog. "*Passez ! Adieu ! Allez-vous-en !*".

"Perhaps I feared to make Alphonse jealous", she interjoined with excessive naiveté. That made them all laugh. The right hand jealous of the left ! The heart jealous of the soul ! But for that matter, the Creole husband is never jealous ; with him the gangrene passion is one which has become dwarfed by disuse" (p. 12).

Au 20^e siècle on a tendance à voir dans l'entente conjugale ou la paix des ménages qui régnaient au 19^e siècle le résultat d'une insoutenable hégémonie masculine, un esclavage contre nature de la femme, mais ceci n'était pas le point de vue d'Adèle Ratignolle, ni celui de la parisienne précitée au siècle dernier. Celle-ci, tentant d'expliquer le peu de conséquence de ces petites infidélités féminines, écrivait en effet : "Cela vient un peu de la légèreté de notre esprit et aussi de notre salubre respect pour les convenances, et de notre grande déférence à l'égard des jugements du monde. Quoi qu'en disent les romans, on n'a guère le cœur de se faire enlever en France, et l'on n'est point tenté de se mettre mutuellement à une trop forte épreuve par des propositions si peu raisonnables" (8). Ceci est à rapprocher des recommandations de Léonce à sa femme ("we've got to observe les **convenances** ... etc ..." p. 51) ainsi que des curieuses pratiques du roué Arabin (p. 87), et des inquiétudes d'Adèle pour Edna (p. 95). Là où règne un certain mode de vie communautaire, il est nécessaire, plus que dans une société où dominent des tendances individualistes, de respecter

le jugement des autres afin de préserver la paix publique aussi bien que privée. Maurice Nédoncelle écrit à ce propos dans son ouvrage sur la fidélité : "En réalité le respect des serments et des contrats est nécessaire à l'équilibre des sociétés et la crise qu'ils subissent de nos jours en apporte elle-même la preuve. Les types sociaux peuvent changer ; toujours ils comportent un engagement des individus dans le groupe ; et leur changement doit se faire dans un sens qui marque un progrès qualitatif de la vie personnelle". Or, Nédoncelle commente plus loin : "Le parjure est ... contraire à l'unification de la personne" (9) ce qui rejoint les différents essais de définition de la fidélité où l'on fait ressortir la notion d'unification, celle de la communauté comme celle de l'individu étant liées : "Loyalty ... means for us", écrit Josiah Royce "the thoroughgoing, and the practical devotion of a self to a cause. And a cause means ... something that is conceived as unifying the lives of various human beings into one life" (10). Dans la fidélité "où tout l'être s'engage" "l'en-soi de l'homme devient un pour-autrui" selon les termes de Roger Mahl (11).

La communauté Créole et chacun de ses membres par conséquent était consciente de la nécessité du respect des engagements, donc de la fidélité, ce qui explique les joutes amoureuses sans conséquence, la tranquillité des époux et leur absence de jalousie (Léonce Pontellier, en tant que Créole, ne faisait d'ailleurs pas exception à cette règle), ce qui éclaire l'attitude de Robert vis-à-vis d'Edna Pontellier lorsqu'au chapitre XXXVIII il disparaît en laissant une note avec ces simples mots : "I love you. Good-by - because I love you" (p. 111). Dans une communauté l'individu doit s'effacer devant le bien commun dont il est partie prenante. Cette conception est encore illustrée par l'attitude mi-sérieuse mi-plaisante de Robert envers Madame Ratignolle qui connaissait bien tous les tours et détours de ce marivaudage qui est un aspect parmi d'autres de ce que l'on appelait jadis "la galanterie française". Cette prévenance amoureuse vis-à-vis d'une jolie femme, qui faisait partie des hommages rendus par la masculinité à la beauté féminine, passait totalement inaperçue à Edna Pontellier, jeune femme presbytérienne originaire du Kentucky, pour laquelle de telles choses étaient inconcevables, voire inadmissibles :

"He never assumed this serio-comic tone when alone with Mrs. Pontellier. She never knew precisely what to make of it ; at that moment it was impossible for her to guess how much of it was jest and what proportion was earnest. It was understood that he had often spoken words of love to Madame Ratignolle, without any thought of being taken seriously. Mrs. Pontellier was glad he had not assumed a similar rôle toward herself. It would have been unacceptable and annoying" (p. 13).

Cette même conception qui veut que l'individu s'efface au service du tout et de son bien, avait façonné un type de femme aux vertus maternelles et domestiques touchantes, inimitables, ces "mother-women" dont Adèle était la représentation idéale, "the embodiment of every womanly grace and charm" qui font l'étonnement admiratif

d'Edna Pontellier, car elle, elle n'était pas "a mother-woman". Ces "mother-women" dont le bien et le bonheur ne faisaient qu'un avec celui des autres, de ceux qu'elles aimaient et qui légitimaient leur "condition féminine", "They were women who idolized their children, worshipped their husbands, and esteemed it a holy privilege to efface themselves as individuals and grow wings as ministering angels" (p. 10).

Le contact de cette communauté catholique aux vertus si contrastées, où "fleurit l'infidélité française, plante de serre chaude, bouquet de soirée, accompagnement léger de la vie du monde" (12), mais qui cache en fait une fidélité raisonnable, allait produire sur Edna l'effet d'un choc révélateur dont le retentissement devait être à la fois bénéfique et maléfique en raison même du contresens qui l'avait provoqué.

II - Fidélité et identité, ou la femme anglo-saxonne et la revendication individualiste

Poursuivant sa comparaison entre françaises et anglaises, entre les deux manières pour une femme d'être infidèle, d'un côté ou de l'autre de la Manche, notre épistolière parisienne du siècle dernier tirait les conséquences de ses remarques : "Nous laissons donc les enlèvements ou **elopements** aux femmes de l'autre côté de l'eau" écrit-elle, "qui son infidèles comme elles se marient, c'est-à-dire pour tout de bon, et avec ce sérieux obstiné qui n'est pas dans nos mœurs" (13). Ceci correspond exactement à ce que Madame Ratignolle, soucieuse du bien d'Edna, voulait faire comprendre à Robert Lebrun : "Do me a favor, Robert ... let Mrs. Pontellier alone ... She is not one of us ; she is not like us. She might make the unfortunate blunder of taking you seriously" (pp. 20-21). Poursuivant sa requête malgré la mauvaise humeur de Robert, elle ajoute, garante de la morale créole et du bon ordre de la communauté :

"If your attentions to any married woman here were ever offered with any intention of being convincing, you would not be the gentleman we all know you to be, and you would be unfit to associate with the wives and daughters of the people who trust you" (p. 21).

On sait que Robert se montrera digne de cette confiance, en s'arrachant, plusieurs fois, à son attachement profond pour Mrs. Pontellier, particulièrement en quittant la région pour le Mexique, et plus tard, en partant du "pigeonnier" d'Edna en lui laissant la note citée plus haut. Mais la nature de la jeune protestante est, comme c'est souvent le cas chez les Américaines, excessive, et sa "reserve", contrastant avec la liberté d'expression d'Adèle, masque en fait un caractère passionné. Or la société anglo-saxonne, contrairement à la communauté créole, favorise le développement et l'affirmation de l'individualité, alors que chez les Créoles les femmes savent avec joie "efface themselves as individuals" ; ceci est vérifié par l'étymologie même des deux termes de "société" et de "communauté" - le premier met l'accent sur les relations entre personnes (le 'socius' est le compagnon, l'associé, l'allié), le second sur le groupe et la vie, les biens communs au groupe, à la

collectivité, au corps. Le drame d'Edna Pontellier est en partie la résultante de l'impact du monde créole sur la ressortissante d'une autre civilisation. Au 19^e siècle le monde hiérarchisé, aristocratique de l'ancienne France éveillait l'intérêt du monde de la démocratie américaine, ainsi que le signale Robert S. Levine à propos des valeurs créoles face aux valeurs américaines dans la fiction de Kate Chopin (14). On se souvient que celle-ci avait été influencée par des féministes Outre-Atlantique, actives dans le mouvement d'émancipation des femmes, et dont l'une d'entre elles, Victoria Woodhull, l'avait mise en garde, peu de temps après son mariage avec Oscar Chopin, contre le danger de "fall into the useless degrading life of most married ladies..." (15).

On conçoit que le mariage d'Edna n'ait pas été dépeint sous les traits les plus favorables si l'on songe à l'influence de toutes les combattantes pour l'émancipation des femmes, au Sud, et encore davantage au Nord du pays, si l'on songe au travail persévérant de toutes les héritières de Susan B. Anthony et d'Elizabeth Cady Stanton, pionnières du mouvement au milieu du siècle. La rébellion d'Edna se fait à bas bruit tout d'abord, par des larmes inexplicables, à la suite d'un différend conjugal sans conséquences apparentes : "An indescribable oppression, which seemed to generate in some unfamiliar part of her consciousness, filled her whole being with a vague anguish. It was like a shadow, like a mist passing across her soul's summer day. It was strange and unfamiliar, it was a mood" (p. 8). Un peu plus loin, l'auteur décrivant l'état mal défini d'interrogation confuse d'Edna, éclaire le lecteur sur celui-ci : "the beginning of things, of a world especially, is necessarily vague, tangled, and exceedingly disturbing", et elle ajoute, prophétique "How few of us ever emerge from such beginning ! How many souls perish in its tumult !" (p. 15).

Edna passe par une série de prises de conscience successives qui aboutiront à un changement profond dans ses idées, ses impressions, ses sentiments, ses réactions diverses, puis dans ses paroles, son comportement, et finalement dans sa vie elle-même. Sa première prise de conscience, celle de son individualité en tant qu'être humain, est d'une importance capitale, car c'est alors qu'elle réalise l'aspect double de notre incarnation terrestre :

"Mrs Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her ... At a very early period she had apprehended instinctively the dual life - that outward existence which conforms, the inward life which questions" (pp.14-5).

La nature de la personne qui s'interroge ainsi déterminera le type de réaction aux événements quotidiens, aux échanges avec autrui. Or la nature d'Edna était marquée par des besoins vitaux, par une imagination vive, et par un désir de liberté dont elle n'avait pas été consciente jusqu'alors, bien que ces traits se fussent révélés dans son enfance déjà : sa propension au rêve, à la sentimentalité s'était manifestée par une tendance à s'amouracher de personnages inaccessibles,

et son aspiration à la liberté s'était traduite par un désir incoercible de fuite lorsque une situation était ressentie comme pénible, voire étouffante : "Edna wondered at one propensity which sometimes had inwardly disturbed her without causing any outward show or manifestation on her part" dit la jeune femme, songeuse, en se remémorant ses diverses passions enfantines : "At a very early age ... she remembered that she had been passionately enamoured of a dignified and sad-eyed cavalry officer who visited her father in Kentucky" (18). Le mariage n'avait fait que masquer cette double tendance à la sentimentalité et au rêve, sans la supprimer "closing the portals forever", croyait-elle alors, "upon the realm of romance and dreams" (p. 19). Mais ceux-ci ont la vie dure, et trouvent toujours des acteurs pour jouer les rôles inscrits au plus profond de notre psychisme. L'accueil qui leur est réservé dépend, là encore, du caractère - cet ensemble complexe qui détermine notre destinée - de l'individu concerné, comme de sa quête. Or, la revendication d'Edna - plus encore qu'existentielle - est essentielle. Pour elle, ce qui fait son être est plus que la vie elle-même, et cela, personne ne pourrait jamais lui ravir, même pas ses propres enfants : l'être selon elle ce sont ses pensées intimes, ses émotions, et "they concerned no one but herself". Nul ne pourra jamais lui faire sacrifier cela : "I would give up the unessential ; I would give up my money, I would give my life for my children ; but I wouldn't give myself". Ceci est une autre prise de conscience chez elle, qu'elle nomme "revelation" (p. 48). Cette position restera la même au dernier chapitre, mais aggravée par son interprétation erronée de départ qui lui a fait prendre l'effet pour la cause, les pensées et les émotions pour la réalité inaliénable de son être à laquelle elle demeure donc fermement attachée, sans voir que ce qu'elle tient pour le réel, à savoir que Léonce et ses enfants "need not have thought that they could possess her, body and soul" (p. 114) n'est qu'une fiction de son propre esprit, et que les chaînes quelconques, si elles existent, au propre comme au figuré, n'ont jamais pu emprisonner ni posséder l'être intérieur, celui-ci étant, dans son essence même, pure liberté. Ainsi, pour avoir désiré être fidèle à elle-même, c'est-à-dire à ce qu'elle croit être elle-même, Edna a été conduite à l'infidélité vis-à-vis des autres, ce qui la mène à s'interroger sur son identité, justifiant sa propre position, par la même occasion :

"One of these days, she said, I'm going to pull myself together for a while and think - try to determine what character of a woman I am ; for, candidly, I don't know. By all the codes which I am acquainted with, I am a devilishly wicked specimen of the sex. But some way I can't convince myself that I am. I must think about it" (p. 82).

Son individualisme favorisant l'esprit d'opposition d'Edna, déjà visible dans son enfance, et lors de son mariage (p. 19), favorisant le désir d'autonomie, et la résistance à toute dépendance, il l'isole en elle-même, et lui fait rechercher en elle-même, dans ses propres ressources et dons variés - pour la peinture en particulier - la source d'un bonheur à la conquête duquel - fiction suprême - tout citoyen américain depuis 1776, a officiellement droit. Ainsi d'émancipation en

émancipation, de révélation en révélation, Edna Pontellier justifie sa conduite par son bien inaliénable, sa propre fantaisie : "Why, what could have taken you out on Tuesday ... ?" demande nerveusement son mari à Edna, coupable à l'égard de ses visiteuses : "Nothing. I simply felt like going out, and I went out" (p. 51). Les contresens de départ venant renforcer et justifier son rêve et ses illusions, Edna en arrive à prendre son farouche individualisme pour un progrès spirituel : "There was with her a feeling of having descended in the social scale, with a corresponding sense of having risen in the spiritual. Every step which she took toward relieving herself from obligations added to her strength and expansion as an individual" (p. 93).

Cette opposition de l'individu au groupe souligne le caractère double de la vie humaine, à savoir la vie extérieure, sociale, et la vie intérieure, personnelle, psychique, la vie du dehors, et la vie du dedans. Jusqu'à un certain point le développement de l'individualité mène à cette situation qui présente des aspects très positifs dans la mesure où elle témoigne d'un stade intermédiaire de maturation. Mais si le processus s'accroît et s'exaspère, il s'agit alors d'un état préoccupant de dualité intérieure qui modifie la perception de l'environnement, et ce, sans que l'intéressé en soit conscient. La première citation placée en tête de cet exposé, rend compte du début de ce processus :

"She could only realize that she herself - her present self - was in some way different from the other self... etc..." (p. 41).

L'opposition grandissante se transforme en antagonisme qui déforme la vision du monde extérieur pour Edna, comme cela apparaît dans la seconde citation liminaire. Le thème de la dualité est d'ailleurs posé dès le début du roman avec la présence des deux oiseaux d'un côté et de l'autre de la porte d'entrée, et ce thème se poursuit tout au long de l'œuvre jusqu'à la dernière page, jusqu'au dernier paragraphe dont le début très bref dépeint la dernière et fugitive impression, la dernière perception du monde extérieur, la dernière phase de conscience. Puis tout le reste, quatre lignes et demie sur six, correspond au défilé maintenant bien connu des souvenirs enfouis dans la mémoire qu'évoquent ceux ayant connu des "expériences proches de la mort", ou NDE (16).

Le thème de la dualité est la traduction sur le plan romanesque de l'univers féminin, de la condition féminine contre laquelle s'est révoltée Edna, tout en la vivant malgré elle : condition lunaire qui reflète les splendeurs du monde de la réalité, mais déformées, dégradées par suite de l'enfermement subjectif, égotique, et la scission d'avec le monde extérieur, le groupe, dont l'individu fait partie intégrante. La nature excessive d'Edna, qui lui fait désirer l'absence de limites, comme elle le faisait aussi jadis (pp. 17-18), et la pousse à nager, comme elle la poussait à marcher dans la prairie jadis, toujours plus loin, jusqu'à l'épuisement de ses forces, trouve sa réplique avec la reconnaissance implicite de son erreur passée, suggérée par quelques mots seulement : "believing that it had no beginning and no end" (p. 114).

Rêveuse d'au-delà ici-bas Edna s'est révoltée contre l'ordre établi, contre la loi du monde représentée par la figure masculine tout au long de sa vie, par l'ordonnance de la maison, elle s'est révoltée contre l'organisation sociale avec sa cellule de base la famille, le foyer dont la femme est un pilier fondateur ; elle s'est révoltée contre la venue au monde, si douloureuse pour sa mère, de l'enfant ; elle s'est révoltée contre la vie, alors celle-ci l'a abandonnée. Comme l'animal de "Emancipation : A Life Fable" elle a dû apprendre la liberté au prix de la souffrance et de la mort. Son histoire est la sienne transposée : "his limbs are weighted before he reaches the water that is good to his thirsting throat".

III - Les leurres de l'infidélité et les voies de l'émancipation.

Le premier piège de l'infidélité pour Edna, c'est le plaisir des sens, le plaisir dangereux qui l'entraîne sur une pente glissante en présence d'Alcée Arobin, ce Don Juan de salon, ce roué qui avait vite découvert la nature sensuelle d'Edna :

"He had detected the latent sensuality, which unfolded under his delicate sense of her nature's requirements like a torpid, torrid, sensitive blossom" (p. 103).

Kate Chopin rapporte la lutte perdue d'avance entre la conscience de son infidélité et l'appel du plaisir. Lutte doublement perdue puisqu'aussi bien, il s'agit d'une double infidélité :

"She felt somewhat like a woman who in a moment of passion is betrayed into an act of infidelity, and realizes the significance of the act without being wholly awakened from its glamour. The thought was passing vaguely through her mind, "What would he think ?"
She did not mean her husband ; she was thinking of Robert Lebrun. Her husband seemed to her like a person whom she had married without love as an excuse" (p. 77).

Un plaisir apparemment moins dangereux mais tout aussi envahissant, était celui qu'elle prenait à peindre : "She felt in it satisfaction of a kind which no other employment afforded her" (p. 13). L'absence de son mari lui permettait de s'adonner à ce plaisir favori tout à son aise. Sa sensualité naturelle y trouvait un moyen d'expression et une incitation à des rêves amoureux (p. 58). La peinture sera un des moyens de conquête d'une autonomie à laquelle elle aspirait, et une alliée du vagabondage imaginaire, donc aussi un auxiliaire de son infidélité. Curieuse autonomie toutefois que celle d'une femme qui la conquiert, détail non négligeable, en partie aux dépens des finances de l'époux : "I'll let Léonce pay the bills" déclare Edna à propos des frais entraînés par le dîner qu'elle donne pour fêter son départ de la maison conjugale en l'absence de Léonce, "I wonder what he'll say when he sees the bills", ajoute-t-elle (p. 85). Avidée d'indépendance et de liberté Edna demeure néanmoins dépendante, matériellement (même quand il s'agit de l'héritage maternel), et aussi affectivement et sensuellement (Cf.

"the animalism that stirred impatiently within her", p. 78). Cette dernière dépendance la rend incapable d'une véritable autonomie. Jules Chametzky caractérise l'autonomie d'Edna dans les termes suivants : "it is a lonely autonomy that exacts a terrible price" (17). Sa liberté ne peut donc être réelle puisque ses bases sont inexistantes. La liberté s'acquiert dans et par les chaînes, et celles-ci Edna les refuse : elle déteste la routine quotidienne, les contraintes domestiques, qu'il s'agisse des ordres à donner à la servante, de la surveillance de son travail, des heures obligées de réception le mardi, des soins répétitifs qu'exigent les enfants, ou des questions simplement alimentaires et matérielles concernant son pigeonier : elle y emmène prudemment sa domestique favorite. Sa liberté apparaît alors comme une bouderie, voire une rébellion de femme aisée, de femme du monde en quelque sorte. Mademoiselle Reisz a su, elle, conquérir la sienne sans le confort dont jouit une Edna Pontellier, en travaillant et en ravaudant, en vivant seule dans un misérable logis. Aussi est-elle autorisée à dire : "to succeed, the artist must possess the courageous soul ... The brave soul. The soul that dares and defies" (p. 63).

La fidélité qu'Edna revendique vis-à-vis d'elle-même dénote une absence de liberté intérieure, car il est bien plus facile de céder à ses pulsions en les justifiant au besoin, que de s'affranchir de ses propres penchants à la gratification personnelle, et de penser au bien et au bonheur de l'autre. Autrement dit, la fidélité à soi-même peut aboutir à l'infidélité à l'autre, à une cause impersonnelle qui dépasse l'individu. Roger Mehl paraît aller dans ce sens, lorsqu'il écrit à propos de Goethe et de son abandon - entre autres - de Frédérique Brion : "La fidélité à soi n'échappe pas entièrement au soupçon d'inauthenticité car la fidélité à soi est une fidélité amputée de l'acte d'offrande, à moins que l'offrande - ce qui est toujours invérifiable - puisse être adressée à quelque réalité transcendante" (18). En se laissant emporter par son désir, comme par l'eau, de n'être pas limitée, à la dernière scène (de même qu'au chapitre X, p. 28), Edna se laisse aller au courant de sa propre nature, en croyant décider ou choisir sa voie d'émancipation. En croyant réserver sa liberté, elle la perd en se livrant au déterminisme de sa nature, et, au lieu de donner sa vie pour ses enfants comme elle avait dit à Adèle qu'elle serait capable de le faire, elle leur prend cette vie qu'elle leur doit dans leur âge tendre, et parce qu'elle les a mis au monde. Incapable de véritable liberté, Edna est nécessairement incapable de responsabilité, autre face de la liberté. Elle était consciente de cela à certains moments de son aventure avec Alcée Arobin :

'Edna cried a little that night after Arobin left her. It was only one phase of the multitudinous emotions which had assailed her. There was with her an overwhelming feeling of irresponsibility" (p. 83).

Edna croit s'émanciper en rejetant l'autorité masculine, c'est-à-dire celle du père dont le mari prend le relais. En fait elle rejette l'autorité extérieure comme elle rejette au dedans d'elle-même, l'autorité, la maîtrise sur ses sentiments, ses émotions, ses rêves. Autrement dit, la volonté, cette qualité masculine, la volonté bien orientée lui fait défaut,

laissant la place à une sensibilité envahissante ; or, la sensibilité étant la marque même de la féminité, il s'ensuit que sa révolte contre la domination masculine est en réalité une révolte contre sa propre féminité marquée par une fragilité, une vulnérabilité excessives. On retrouve donc ici le pauvre animal blessé du conte, le malheureux animal dont le dur apprentissage de l'existence hors de la cage, lui révèle ce que c'est que "seeking, finding, joying and suffering" (19). Mais l'animal en elle devait apprendre le prix et le sens de la liberté, en étant infidèle à sa cage protectrice, nourricière. C'est ainsi que l'on pourrait considérer l'infidélité d'Edna comme une conséquence presque obligée de sa croissance, comme une expression de son immaturité, et de la nécessité où elle se trouvait de s'affirmer pour grandir, c'est-à-dire mieux vieillir aussi. Maurice Nédoncelle écrit à ce sujet dans son chapitre intitulé "L'expérience de l'infidélité" : "La forme la plus simple et la plus banale de l'infidélité systématique repose sur le droit au libre épanouissement de la personnalité", ce qui pourrait justifier sa remarque apparemment choquante : "Seuls les infidèles semblent créateurs" (20).

C'est aussi au besoin de se singulariser, de ne pas céder à la morale communément acceptée ("She began to look with her own eyes ; ... No longer was she content to "feed upon opinion" ...") (p. 93), qu'il faut attribuer en partie l'infidélité d'Edna. Quant à la responsabilité du discours masculin concernant son infidélité (21), si celui-ci a une prise quelconque sur elle, c'est surtout à cause de sa vulnérabilité, de sa "latent sensuality", et parce qu'elle a trouvé dans les situations où elle s'est placée, les réponses à ses propres rêves confus, à son errance intérieure qui la fait aller "idly, aimlessly, unthinking and unguided" (p. 18).

La confusion intérieure d'Edna qu'elle communique à sa vie, est une expression de son aversion pour l'ordre, la loi de la nature (p. 109), la règle, ressentis comme des contraintes alors qu'ils sont le plus souvent des protections pour l'individu comme pour la société contre le déferlement de passions mal contrôlées, et les ravages qui peuvent en découler. Ainsi Edna, en brisant son engagement, en détruisant l'ordre, en rompant ses liens avec les autres s'est détruite elle-même, et sa fin n'est donc qu'une mise en acte, un accomplissement symbolique de cette destruction. La confusion de ses sentiments la rend sujette à l'instabilité, or la stabilité est une condition indispensable à la constance, à la fidélité. Et sans fidélité il n'y a pas de sens du devoir, ni de respect d'autrui : c'est ce à quoi elle est confrontée par la question de Mademoiselle Reisz : "Why do you love him when you ought not to ?" (p. 81), et par la prière d'Adèle Ratignolle plus tard : "Think of the children, Edna. Oh think of the children ! Remember them !" (p. 109). C'est encore l'état de confusion intérieure d'Edna, qui donne lieu à toutes les "contradictions", les "ambivalences" relevées par la critique en général. En cela Edna reflète de façon emblématique tous les "women's antithetical desires", selon l'expression de Patricia S. Yaeger (22), en une époque de mutation où les vieilles valeurs entrent en conflit avec les nouvelles, où les tensions se font jour "between conflicting demands within the self" (23). Les voies de l'émancipation

féminine prennent un tour tragique dont les échos n'ont pas fini de retentir, à preuve la fortune de ce roman de nos jours.

La division intérieure créée par la confusion, et qui a mené à l'infidélité et à l'aliénation, était à l'état inconscient chez Edna avant son séjour à Grand Isle. L'été créole a fait éclore cette plante vénéneuse, et ceci remet en mémoire les paroles de Maurice Nédoncelle à propos du parjure : "Avec lui il devient impossible d'unifier l'existence. Une blessure incurable reste au cœur de quiconque a rompu un engagement grave" (24). Cette blessure dissimulée ou ignorée fait peut-être partie de l'énigme que pose Edna au lecteur.

Cependant si Mrs. Pontellier est le personnage qui retient l'attention du lecteur en priorité, on ne peut malgré cela passer sous silence, dans le présent sujet, l'illustration du motif de la fidélité et le questionnement implicite qu'il laisse entendre à travers la peinture des autres personnages féminins dont deux en particulier sont représentatifs d'une époque ou d'un idéal, Adèle Ratignolle et Mademoiselle Reisz, et accessoirement un troisième, celui de Madame Lebrun. Mais bien d'autres personnages mériteraient d'être mentionnés ou analysés car ils illustrent tous un aspect du sujet, sans compter les histoires dans l'histoire qui accompagnent, annoncent ou orchestrent l'intrigue principale - ainsi la mention par Robert d'une liaison passée d'Alcée Arobin avec la femme du consul p. 21, ou les répliques effrontées de Mariequita p. 34, comparant le cas Edna-Robert à celui de Francisco qui s'était enfui avec la femme de Sylvano, mère non pas de deux, mais de quatre enfants. Le mariage n'empêche rien, n'est-ce pas, semble insinuer la jeune paysanne. En bref on pourrait dire que les vieilles valeurs sont défendues et représentées par le personnage de Madame Ratignolle, épouse et mère parfaite, amie délicate qui rappelle Edna aux réalités le moment venu, après avoir tenté, avec une grande intuition, de la sauver par avance en conseillant sagement Robert Lebrun ainsi que cela a été suggéré plus haut. Avec elle l'émancipation féminine est au degré zéro. Avec Edna commence cette émancipation, mais une émancipation manifestement ratée, car le milieu créole a suscité chez elle à la fois une grande admiration, un enthousiasme sincère devant la liberté des contacts, de l'expression parlée et, d'autre part, une irritation certaine en face d'une entente conjugale aussi totale que celle des Ratignolle - il est question de "fusion" de "domestic harmony" (p. 56) - toutes choses qui ne font naître chez elle qu'un "appalling and hopeless ennui" (p. 56). Le jeune homme créole qu'elle aime, obéissant malgré son attachement aux valeurs de sa communauté, "respecte" Edna, la défendant ainsi contre elle-même, ce qu'elle traduit comme un manque total de compréhension vis-à-vis d'elle. Le troisième niveau d'émancipation pourrait être représenté par Madame Lebrun, travaillant depuis la mort de son mari pour subvenir à ses besoins et à ceux de ses enfants. D'autre part elle a un ami, au sujet duquel elle reste discrète. Elle représente la femme à venir, indépendante, active (cf. la scène assez cocasse de la machine à coudre). Le dernier et quatrième niveau serait celui de la femme seule, totalement autonome, courageuse, d'une fidélité totale à son art, ne demandant rien, n'attendant rien, ni d'un homme, ni de la communauté mais respectant les traditions de celle-ci, acceptant

une vie matérielle austère, étriquée, au profit d'une parfaite liberté au service de la musique. Cette femme c'est évidemment Mademoiselle Reisz, antipathique à Edna, mais qui lui enseigne la véritable émancipation. La vieille fille, seule représentante du sexe féminin dans tout son dépouillement, sa vacuité, sa stérilité sur le plan social, est en conséquence - sous les traits d'une femme acariâtre - dépeinte comme le repoussoir de toutes les grâces et maternités créoles, et l'opposée même de la femme aux amours coupables, Edna. Mademoiselle Reisz n'est donc appréciée que pour une seule chose, incontestée, incontestable, par la communauté de la Nouvelle Orléans : son talent.

On ne peut s'empêcher d'imaginer, à la lecture de cette œuvre, que ces quatre niveaux d'émancipation féminine correspondent à ceux que la personnalité et la vie de l'auteur elle-même peuvent incarner : en effet, Kate Chopin réunit toutes les caractéristiques, en général, figurées par les quatre personnages féminins cités, y compris donc par Mademoiselle Reisz, car il y avait en elle, outre le génie, l'amour de la musique, et de l'art littéraire, un goût certain pour la solitude, un désir d'éloignement du monde, lequel, malgré tout ce qu'elle avait pu lui donner, y compris six enfants qu'elle adorait - le lui a bien rendu.

"Echec psychologique" ? comme l'évoque Rosemary F. Franklin ("Failure of Psyche", (25)), ou "A Life Fable", une histoire vraie, vécue, une révélation à soi-même, de l'auteur ? La réponse est peut-être apportée par Kenneth Eble lorsqu'il écrit : "*The Awakening* exists, as do most good novels, as a product of the author's literary, real, and imagined life". On n'est jamais plus original qu'en étant soi-même. Tel qu'il se présente à nous, le roman est, selon les termes de Kenneth Eble "amazingly honest, perceptive and moving" (26). C'est assez dire qu'il fait appel à des traits communs à l'auteur comme au lecteur, et échappe donc au particularisme, comme sa signification dépasse le strict cadre du régionalisme. Le destin d'Edna Pontellier est un peu celui de toute femme, à l'état conscient, ou subconscient. La vie des femmes est en effet toujours double comme celle d'Anaïs Nin qui, durant le jour tentait d'être fidèle à l'idée de la femme qu'elle devait être, remplissant ses devoirs vis-à-vis des autres, et le soir, elle était la femme du journal intime, celle qu'elle était au fond d'elle-même. Ainsi Edna est le rêve de la femme telle qu'elle est au fond d'elle-même, aussi sommeil et rêve parsèment-ils le tissu de cette existence marquée au sceau d'une mélancolie romantique (cf. p. 307, et teintée de ce "spirit of gloom" d'un certain protestantisme (p. 18) qui pousse Edna hors de l'église, même catholique, ou surtout catholique, loin de l'enfermement morose de ses années d'enfance, loin d'une civilisation d'où la joie de vivre est bannie pour elle. Edna Pontellier apparaît alors comme une esquisse de la femme émancipée des époques ultérieures, comme une ébauche de la femme américaine dans le secret de son moi profond, et comme une des représentations de la femme universelle, soumise à une double tension, confrontée à deux voies : celle que lui assignent le monde et sa condition féminine, celle qui l'attire secrètement, confusément, mais qui demeure, le plus souvent, à l'état de rêve non réalisé, lorsqu'il n'est pas totalement irréalisable, comme le désir d'infini d'Edna qui la poussait à dépasser ses forces simplement humaines "overestimating

her strength. She wanted to swim far out, where no woman had swum before" (p. 28).

Colette GERBAUD
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Clement Eaton, "Breaking a Path for the Liberation of Women in the South", dans *Georgia Review*, 28 N° 2, Summer 1974, p. 196.
- (2) Voir Patricia S. Yaeger, "A Language Which Nobody Understood" : Emancipatory Strategies in *The Awakening*", dans *Novel* 20 N° 3, Spring 1987, p. 197.
- (3) Tonette Bond Inge, "Kate Chopin", dans *Dictionary of Literary Biography*, vol. 78, *American Short Story Writers, 1880-1910*, p. 92, 1^{ère} colonne.
- (4) *Ibidem*.
- (5) Kate Chopin, *The Awakening and Selected Stories by Kate Chopin*, New York, Penguin Books, 1986, p. 177.
- (6) Kate Chopin, *The Awakening*, New York and London, W.W. Norton and Company, 1976, p. 11. Les prochaines indications de pages figureront entre parenthèses dans le texte.
- (7) Voir l'article "publié sous le titre de *Revue de Quinzaine* dans le *Journal des Débats* du 17 décembre 1858", cf. note 1, p. 363, dans M. Prévost-Paradol, *Essais de Politique et de Littérature*, 2^e série, Paris, Michel Lévy, Libraires Editeurs 1863, pp. 373-374.
- (8) *Ibidem*, p. 374.
- (9) Maurice Nédoncelle, *De la Fidélité*, Paris, Aubier-Montaigne, 1953, pp. 166, 168.
- (10) Josiah Royce, *The Philosophy of Loyalty*, New York, Hafner Publishing Company, 1971, p. 252.
- (11) Roger Mehl, *Essai sur la Fidélité*, Paris, PUF, 1984, p. 24.
- (12) Prévost-Paradol, op. cit., p. 374.
- (13) *Ibidem*, p. 374.
- (14) Robert S. Levine, "Circadian Rhythms and Rebellion in Kate Chopin's *The Awakening*", dans *Studies in American Fiction*, 10, n° 1, Spring 1982, p. 80, note 6.
- (15) Tonette Bond Inge, op. cit., p. 90, 2^e colonne.
- (16) Il existe à l'heure actuelle de très nombreux ouvrages sur ce sujet. Voir en particulier ceux du pionnier Raymond Moody, d'Elisabeth Kübler-Ross, du Dr Maurice Rawlings, de Kenneth Ring, etc... Voir aussi *Les Portes de Thanatos*, compte-rendu d'une série d'émissions de France-Culture sur le sujet.
- (17) Jules Chametzky, "Edna and the 'Woman Question'", et le texte du renvoi, p. 201, dans Kate Chopin, *The Awakening*, dans la Norton Edition op. cit.
- (18) Roger Mehl, op. cit., p. 23.
- (19) *The Awakening and Selected Stories by Kate Chopin*, op. cit., p. 177.
- (20) Maurice Nédoncelle, op. cit., pp. 164, 160.
- (21) Patricia S. Yaeger, op. cit., p. 210.
- (22) *Ibidem* p. 200.
- (23) Winfried Fluck, "Tentative Transgressions : Kate Chopin's Fiction as a Mode of Symbolic Action", dans *Studies in American Fiction*, 10 N° 2, Autumn 1982, pp. 151, 169.
- (24) Maurice Nédoncelle, op. cit., p. 169.
- (25) Rosemary F. Franklin, "The Awakening and Failure of Psyche" dans *American Literature*, 56 n° 4, déc. 1984.
- (26) Kenneth Eble, "WHR Revaluation : 4 — A Forgotten Novel : Kate Chopin's *The Awakening*", dans *Western Humanities Review*, 10, n° 3, Summer 1956, pp. 269, 263.

**CHRISTIANISME RACIAL
ET FIDÉLITÉ DE LA RACE
CHEZ LES INTELLECTUELS NOIRS
DE L'AMÉRIQUE DES ANNÉES 20**

A la fin du 19^e siècle, et durant le premier quart du 20^e siècle, les idéologues noirs se trouvent, aux États-Unis, confrontés à une recrudescence de racisme que sous-tendent les inanités d'une érudition pseudo-scientifique. Dans les efforts entrepris pour la défense de leur race, les intellectuels noirs recourent principalement à l'exégèse biblique et à l'historiographie. Ce double courant témoigne de l'évolution d'une pensée optimiste, à l'origine, mais toujours défensive. A une époque où la vie sociale et intellectuelle de la race noire est concentrée autour de la religion et façonnée par l'Église, la pensée religieuse représente le fondement de la conscience intellectuelle noire et reflète une progression idéologique depuis le mythe du paternalisme blanc jusqu'au christianisme racial en passant par l'orientation transcendantaliste des thèses des frères Grimké, avec leur affirmation du rôle de l'homme noir, être responsable et agent moralement libre, face au développement de l'Évangile Social.

* * *

I - Le mythe du paternalisme blanc

Alors que s'achève le 19^e siècle, la pensée religieuse noire est imprégnée d'espoir. Espoir, tout d'abord, dans les intentions généreuses des Blancs du Sud. Des hommes tels que Wade Hampton et L.Q.C. Lamar illustrent le mythe du paternalisme blanc. Ils développent l'image du blanc compatissant prêt à tendre au Noir une main secourable pour l'aider à gravir l'échelle sociale, à accéder à la culture et à la civilisation euro-américaine.

La pensée religieuse noire ne peut être appréhendée qu'en référence à un schéma divin préordonné. La situation du Noir aux États-Unis est perçue comme le rejet de l'image de l'Afrique, terre païenne, flétrie par le péché et maintenue, de ce fait, dans l'obscurantisme, face au rayonnement de la civilisation blanche.

L'idéologie noire de la fin du 19^e siècle se définit par rapport aux concepts de la religion chrétienne (telle que l'interprètent les théologiens blancs). Les thèses du révérend G.C.H. Hasskarl (1) sont centrées sur l'idée du caractère purement animal du Noir, décrit non seulement comme distinct du genre humain depuis Adam et Eve, mais comme directement issu de l'une des espèces animales abritées dans l'Arche de Noé : *"The Negro is a separate and distinct species of the genus homo from Adam and Eve ... He is inevitably a beast and as a beast entered the ark"* (2). Dans ce contexte d'idéologie religieuse,

les Américains de race blanche se distinguent comme le Peuple des Élus. Ils sont l'incarnation visible de la mansuétude céleste et ont pour mission d'apporter la lumière du Christianisme en terre d'Afrique et le rayonnement de la culture chrétienne blanche à la race noire.

La pensée religieuse noire est, à cette époque, profondément marquée par les stéréotypes que déterminent les normes de la religion chrétienne. La race noire incarne, dans les sermons de Francis J. Grimké (3), ou dans les analyses de son frère Archibald Grimké (4), l'humilité, la douceur, la patience, le pardon - vertus prônées par le Christ dont ils deviennent l'image et le symbole face à la cruauté, à la dureté et à l'intransigeance des Blancs.

Edward A. Johnson, dans *A Short Story of the Negro Race in America* (5), livre qui associe approche historique et analyse de l'Histoire Sainte, utilise les Écritures pour démontrer l'égalité des races. Johnson s'attache à recueillir, dans la Bible, des preuves de la fraternité de Ham, Shem et Japheth et à suivre, à travers l'histoire du peuple égyptien, l'évolution de la descendance de Ham. En conséquence, Edward A. Johnson attribue à la chute de l'empire égyptien la condition du Noir africain, illustration de la prophétie biblique annonçant le déclin des peuples oublieux de Dieu et adorateurs d'idoles. Les Africains, avance-t-il, sont tombés en esclavage parce qu'ils avaient transgressé la loi de Dieu : *"violation of divine law made the African what he was when the slave trade commenced in the sixteenth century"* (6). Le présupposé est que Dieu, et non un trait caractéristique inhérent à la race, est à l'origine de l'esclavage et de l'infériorité raciale du Noir. Si l'analyse des Écritures permet d'étayer l'idée d'une égalité raciale potentielle entre Noirs et Blancs, la conséquence sous-jacente demeure, malgré tout, une démonstration de la supériorité foncière du Noir en référence à des critères purement religieux, puisque le stéréotype du Noir humilié apparente l'homme noir, bien plus que le blanc, à l'image du Christ souffrant. Edward A. Johnson pousse son argumentation plus avant en n'admettant qu'à contre cœur que l'esclavagiste blanc puisse, lui aussi, être doté d'une âme : *"The Negro being largely endowed by nature with affection, affability and a forgiving spirit, generally won himself good treatment. Then too, the master had some soul..."* (7). La perfection, les vertus du Noir entrent, pour Johnson, dans les Desseins de Dieu. Ils s'insèrent dans un plan divin qui conduira le Noir à la connaissance. Les préjugés raciaux prendront fin.

Alexander Crummel, ministre du culte de l'Église Episcopaliennne de Washington, regroupe autour de lui nombre d'intellectuels noirs (dont W.E.B. Du Bois) et illustre, sur un autre mode, le mythe du paternalisme blanc. La civilisation euro-américaine, incarnation de l'esprit chrétien, est, selon lui, la réalisation suprême de ce que l'homme peut atteindre. Dans *"Civilization the Primal Need of the Race"* (8), Alexander Crummel souligne le besoin qu'a la race noire de s'élever jusqu'à la civilisation blanche. A la question : *"Who are to be the agents to lift up this people of ours to the height of noble thought, grand civility, a chaste and elevating culture, refinement and the impulses of irrepressible progress ?"* (9), la réponse est, sans conteste : le Blanc. Seule

la civilisation occidentale, pense-t-il, peut permettre au Noir de s'élever, aussi vante-t-il la culture et l'intelligence des Blancs : *"the fine intelligence, the lofty culture, the freedom-loving spirit, and the restless aspirations of the people of the North"* (10).

La pensée religieuse de Crummell reflète son optimisme, sa foi en un gouvernement abolitionniste et sa confiance illimitée dans la bienveillance des Blancs. Toutefois, sa réflexion religieuse laisse transparaître une évolution marquée vers l'image du Christ Noir.

Décrit à travers sa nature jugée affectueuse, son humilité, sa patience, son ouverture religieuse, en opposition à la violence des Blancs, le Noir s'apparente au Christ souffrant et martyr. Le stéréotype du Christ Noir, né d'un mécanisme d'auto-défense, évolue, au début du 20^e siècle, en un symbole messianique et militantiste.

II - Vers le Christianisme racial

Le développement de la pensée religieuse au début du 20^e siècle suit l'évolution des relations raciales. L'aliénation du Noir, qui l'entraîne à rejeter non seulement les agissements du Blanc, mais le Blanc lui-même, conditionne une remise en question des normes de la culture euro-américaine pour aboutir à une expression ouverte de haine telle qu'elle ressort des sermons de Francis J. Grimké, prédicateur de l'Église presbytérienne. Ce puritain prône la responsabilité de l'homme noir vis-à-vis de lui-même et de sa race. Écartant la doctrine de soumission aux valeurs de la race blanche de Booker T. Washington, Francis J. Grimké met l'accent sur une relation directe et privilégiée entre l'homme noir et Dieu. Sous l'influence de Francis J. Grimké dont les sermons sont calqués et retransmis aux fidèles - comme autant de messages idéologiques - du haut de la chaire, par des milliers de prédicateurs noirs, la pensée religieuse noire évolue vers une autonomie du Noir vis-à-vis du Blanc. Francis J. Grimké incite le Noir à montrer sa déférence directement à Dieu et non à l'homme blanc. Du fait de son activité militante au sein du Niagara Movement, la pensée de Francis J. Grimké acquiert un fort retentissement et fait basculer la vision des intellectuels afro-américains. Le Christianisme du Blanc n'est plus la référence suprême. L'Église des Blancs apparaît désormais comme l'expression d'un esprit mesquin et lâche : *"a mean, and cowardly, and despicable spirit"* (11). L'optimisme affiché de la pensée religieuse noire cède le pas à une dénonciation en règle de l'hypocrisie du clergé blanc.

L'évolution de la pensée noire s'accroît dans les années 20 parallèlement à la vague de lynchage et d'émeutes accompagnant le retour des soldats noirs. Francis J. Grimké en arrive, dans ses sermons, à souhaiter ouvertement que le Blanc soit balayé de la surface de la terre : *"the sooner the white man is wiped from the face of the earth the better it will be for the world"* (12). Un Christianisme noir s'affirme face au Christianisme blanc. Le cercle d'intellectuels qui gravite autour de Francis J. Grimké partage sa haine et fait dériver la pensée religieuse noire vers le racisme. Son frère, Archibald Grimké, développe dans *The Hub*, hebdomadaire consacré à la cause des Noirs, une vision transcendant-

taliste des forces divines qui gouvernent la société (13). La pensée religieuse d'Archibald Grimké intègre le stéréotype du Christ Noir. C'est ainsi qu'en 1915, dans "The Ultimate Criminal" (13), il fait de l'esclave noir l'archétype du Chrétien : "This behaviour of the slaves is the supreme example which American Christianity has yet given of the vital presence of the spirit of the divine founder in its midst". Le contraste qu'il établit en 1924 dans "The Shame of America on the Negro's Case against the Republic" (14) entre le comportement chrétien du Noir et l'amoralité des Blancs invite à une comparaison humaniste entre les races qui tourne à l'avantage des Noirs. L'influence transcendantaliste très nette dans l'évocation de l'essentialité supérieure du moi face à la réalité renforce l'idéologie protestante de responsabilité individuelle des frères Grimké. Par leur influence au sein du Niagara Movement entre 1905 et 1909 puis à la NAACP, Francis et Archibald Grimké confèrent à l'image-symbole du Christ Noir une connotation militante. La pensée noire s'organise et, par le biais de critères religieux, s'oppose à la doctrine assimilationniste de Booker T. Washington.

Partagé entre sa vision d'une société en lutte fonctionnant selon des concepts du Darwinisme social et un intérêt philosophique pour les thèses d'Emerson, William H. Ferris évoque dans *The African Abroad* (15) une image transcendantale du Christ Noir. La mise en perspective historique d'une idéologie messianique fait du Noir le garant de la spiritualité au sein d'une Civilisation occidentale matérialiste.

Au cours des années 20, la pensée religieuse noire se sécularise. Le message chrétien d'humilité, de soumission au mal, à la souffrance dans l'espérance d'un bonheur envisageable pour l'autre monde se transforme en une foi beaucoup plus pragmatique, réformiste, tournée vers l'obtention de satisfactions terrestres. La religion des Noirs diffère de la religion des Blancs dont elle ne possède ni le rationalisme ni l'amalgame théologique alliant le Calvinisme au Christianisme social d'Horace Bushnell, à l'Évangélisme social de Walter Rauschenbusch et au Darwinisme social de Washington Gladden. Si la pensée des frères Grimké révèle l'influence du Transcendentalisme et du Darwinisme social, le clergé noir est loin de posséder l'éducation du clergé blanc. Une étude de Benjamin E. Mays et Joseph W. Nicholson (16) sur l'Église demeure, pour les Noirs, un lieu de libre expression échappant aux Blancs et, de ce fait, un terrain politique privilégié.

La progression de la pensée religieuse noire vers une foi en prise directe avec le monde est apparente dans la transformation du stéréotype du Christ Noir dont il convient, tout d'abord, d'étudier la genèse et la fonction avant d'en suivre la dérive vers un symbole racial sous l'influence de R.R. Wright Junior et Reverdy Ransom.

Le principe acquis, à la fin du 19^e siècle, de l'infériorité du Noir, conduit le clergé conservateur - tels l'évêque Alexander Walters et l'évêque W.J. Gaines (16) - à inciter le Noir à accéder à la culture afin de se montrer digne de la civilisation blanche. Toutefois, tout en conjurant le Blanc d'aider le Noir à atteindre les bienfaits de la culture blanche : "Oh ! ye Southern whites ! among whom we live, ... let your

hand of love go out to your poor, struggling brother in black who has toiled so long through the weary night of ignorance and servitude, and help to lift him to the same heights of knowledge and virtue upon which you so proudly stand" (17), Gaines développe une image positive du Christ Noir : "No race ever acted more like Jesus Christ, whose life was one long, patient non-resistance to wrong" (18).

Le stéréotype du Noir semblable au Christ dans ses souffrances n'a pas, pour Walter et Gaines, simplement valeur de symbole lénifiant. Leur message s'oriente vers le rôle messianique de l'Afro-Américain. Alexander Walters, notamment, souligne que Dieu a envoyé le Noir en Amérique afin que le blanc ait la possibilité d'exercer son rôle de Chrétien. Prédicateur baptiste en renom, le Révérend Charles T. Walker appelle le Noir à accepter son sort en copiant la vie du Christ : "We could do well to copy the life of our Savior ... He was content in poverty, patient in this deep affliction" (19). La comparaison que le Révérend Walker développe ensuite entre les races tourne, implicitement, à l'avantage de la race noire.

La dérive militantiste du symbole du Christ Noir est due au Révérend William Hannibal Thomas. Il appelle les Noirs à une résistance agressive et à l'auto-défense pour effacer deux siècles de soumission et de passivité. Pragmatique, il exhorte le Noir, comme le fait également R.R. Downs dans *AME Church Review* (20) à abandonner son attitude humble, larmoyante et à lutter par lui-même : "it is neither intellect nor religion that rules the world but physical force - brute force, if you please... The Negro must lay aside humility and manfully protect himself, his family, his fireside from the lecherous assaults of white invaders" (21).

R.R. Wright, rédacteur en chef du *Christian Recorder* de 1909 à 1936 et Reverdy C. Ransom, rédacteur en chef de *AME Church Review* de 1912 à 1924, parachèvent l'évolution de la religion d'esclavage vers un Christianisme centré non plus sur Dieu mais sur la race. Le Christianisme devient militant et racial.

L'interprétation que donne Reverdy C. Ransom des enseignements du Christ met en exergue la transformation de l'ordre social. Le principe chrétien de fraternité implique, selon lui, non seulement une révolution morale mais une révolution sociale : "It is revolutionary. It will change our industrial relations. It will change our politics. It will change our standards or morality" (22).

Construisant sa foi sur une image valorisante du Christ-Noir et sur son dégoût du Blanc - exacerbé par sa réaction à une vague de lynchage en 1915 - R.R. Wright développe une religion centrée sur la race. Sa pensée religieuse devient militante. Dans "Should Negroes Come North ?" (23) il incite les Noirs à prendre place dans le débat politique, à constituer un parti, à obtenir une représentation au Congrès. L'image qu'il véhicule du Noir n'est pas celle de l'agneau prêt à être immolé. Son Dieu est un Dieu de combat contre le mal.

Si l'image du Christ-Noir est la pierre angulaire de la pensée religieuse de R.R. Wright dans les années 20, cela se situe dans une perspective militante. R.R. Wright tend à prouver que contrairement à l'Afro-Américain (à la nature ouverte et poétique), l'Euro-Américain (par son esprit matérialiste) ne peut comprendre les principes de la religion chrétienne. Pour Wright, le Christianisme repose sur le symbole d'un Christ Noir alliant sensibilité et combativité pour accomplir - en lieu et place de Dieu - la rédemption de l'humanité.

La pensée religieuse de Reverdy C. Ransom révèle une dichotomie entre un Christianisme rédempteur permettant au Noir d'exercer son rôle messianique, de racheter non seulement le Blanc mais la société américaine et, d'autre part, un Christianisme politiquement engagé vers la révolution. Ransom recommande tout autant le militantisme que l'imitation du Christ. Son engagement politique est direct, que ce soit en faveur des Noirs de New York de 1913 à 1924 ou, précédemment, au sein du Niagara Movement de 1905 à 1909. Par le biais du magazine *AME Church Review* qu'il contrôle, il attaque l'orthodoxie religieuse et façonne un Christianisme politiquement et socialement engagé mais aussi profondément axé sur la race.

Parce que leur pensée religieuse évolue vers une conception raciste de la religion chrétienne (limitée à une fraternité entre Noirs perçus comme les seuls représentants de l'idéal chrétien) R.R. Wright et Reverdy C. Ransom accentuent le rôle messianique du Christ-Noir et orientent leur idéologie vers un mouvement protestataire et militant.

* * *

Il est vrai, pour conclure, que les idéologues noirs des années 20 se sont trouvés apparemment confrontés - dans le domaine de la pensée religieuse - à un problème de choix entre un Christianisme de renoncement, d'espoir en un monde meilleur et un Christianisme pragmatique axé sur un bonheur accessible ici-bas. Mais l'évolution même de la pensée religieuse noire vers un engagement ethnique et une religion centrée sur la race est, en fait, l'aboutissement d'une logique intellectuelle.

Si les années suivant la Reconstruction ont été le témoin d'une idéation de la civilisation euro-américaine par un clergé noir proclamant tout autant les vertus chrétiennes de l'Amérique blanche que l'infériorité des Noirs, le développement du stéréotype du Christ-Noir (issu d'une réaction d'auto défense du Noir et d'un besoin instinctif de valorisation nécessaire à sa survie psychologique) a progressivement évolué vers une foi basée sur l'antagonisme racial. Sous l'influence croissante de l'esprit d'hostilité et de révolte de R.R. Wright et Reverdy C. Ransom la pensée religieuse noire - où Évangélisme social et racisme se côtoient en un système intellectuellement clos - affirme, dans les années 20, la domination morale et spirituelle de la race noire.

Françoise CLARY
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Hasskarl, G.C.H. *The Missing Link : Has the Negro a Soul ?*, quoted in Walker, Charles T. *Forty Years of Freedom. The American Negro : His Hindrances and Progress*, Philadelphia : Christian Banner Printers, 1903, pp. 3-5.
- (2) *Ibid.*, p. 4.
- (3) Grimké, Francis, J. *The Works of Francis J. Grimké : Vol. III, Stray Thoughts and Meditations*, Washington, D.C. : The Associated Publishers, Inc., 1942.
- (4) Grimké, Archibald, H. "The Shame of America, or the Negro's Case against the Republic", *Occasional Papers*, Vol. 21, Washington, D.C. : American Negro Academy, 1924.
- (5) Johnson, Edward, A. *A Short History of the Negro Race in America, from 1619 to 1890*. Chicago : The University of Chicago Press, 1891.
- (6) *Ibid.*, p. 10.
- (7) *Ibid.*, p. 11.
- (8) Crummel, Alexander. "Civilisation the Primal Need of the Race", *Occasional Papers*, III, Washington, D.C. : American Negro Academy, 1898, pp. 3-7.
- (9) *Ibid.*, p. 6.
- (10) Crummell, Alexander. "The Greatness of Christ", *The Greatness of Christ, and Other Sermons*, New York : Thomas Whittaker, 1882, p. 8.
- (11) Grimké, Francis, J. "Signs of a Brighter Future", *Works, op. cit.*, p. 270.
- (12) Grimké, Francis, J. *Works, op. cit.*, Vol. III, p. 44.
- (13) Grimké, Archibald, H. "Our Apostolic Age", *The Hub*, Vol. 2, January 12, 1884, p. 1.
- (14) Grimké, Archibald, H. "The Shame of America, or the Negro's Case against the Republic", *Occasional Papers*, Vol. 21, Washington, D.C. : American Negro Academy, 1924, pp. 1-17.
- (15) Ferris, William, H. *The African Abroad : or, His Evolution in Western Civilization*, Vol. I, New Haven : The Tuttle, Morehouse and Taylor Press, 1913, pp. 15-35.
- (16) Mays, Benjamin, E. and Nicholson, Joseph, W. *The Negro Church*, New York : Institute of Social and Religious Research, 1933, pp. 10, 238.
- (17) Gaines, W.J. *The Negro and the White Man*, Philadelphia : A.M.E. Publishing House, 1897, p. 70.
- (18) Gaines, W., J., *Ibid.*, p. 65.
- (19) Walker, Charles, T. "The Negro Problem : Its Scriptural Solution", *Forty Years of Freedom, The American Negro : His Hindrances and Progress*, Philadelphia : Christian Banner Printers, 1903, p. 5.
- (20) Downs, R., R., "The Negro Is Known", *A.M.E. Church Review*, Vol. 7, April, 1891, p. 412.
- (21) Thomas William, Hannibal. "Till Another King Arose, Which Knew Not Joseph", *A.M.E. Church Review*, Vol. 5, October, 1888, p. 337.
- (22) Wright, R., R., Jr. *Social Service*, Philadelphia : A.M.E. Book Concern, 1922, p. 21.
- (23) Wright, R., R., Jr. "Should Negroes Come North ?", *Christian Recorder*, Vol. 64, August 31, 1916, p. 4.

BIBLIOGRAPHIE

- Crummell, Alexander. "Civilisation the Primal Need of the Race", *Occasional Papers*, III, Washington, D.C. : American Negro Academy, 1896.
- "The Greatness of Christ", *The Greatness of Christ and Other Sermons*, New York : Thomas Whittaker, 1882.
- Downs, R., R., "The Negro Is Known", *A.M.E. Church Review*, Vol. 7, April 1891.
- Ferris, William, H. *The African Abroad : or, His Evolution in Western Civilisation*, Vol. I, New Haven : The Tuttle, Morehouse and Taylor Press, 1913.
- Fullinwider, S., P., *The Mind and Mood of Black America : Twentieth Century Thought* Homewood, IL : Dorsey Press, 1969.
- Frazier, Franklin, E. *Negro Church in America*, New York : Shocken Books, Inc., 1963.
- Gaines, W.J. *The Negro and the White Man*, Philadelphia : A.M.E. Publishing House, 1897.
- Grimké, Francis, J. *The Works of Francis J. Grimké : Vol. III, Stray Thoughts and Meditations*, Washington, D.C. : The Associated Publishers, Inc., 1942.
- Grimké, Archibald, H. "The Shame of America, or the Negro's Case against the Republic", *Occasional papers*, Vol. 21, Washington, D.C. : American Negro Academy, 1924.
- Johnson, Edward, A. *A Short History of the Negro Race in america*, from 1619 to 1890.
- Mays, Benjamin, E. and Nicholson, Joseph, W., *The Negro Church*, New York : Institute of Social and Religious Research, 1933.
- Ransom, Reverdy. "Ingersoll the Humanitarian", *A.M.E. Church Review*, Vol. 38, April 1922.
- Thomas, William, Hannibal, "Till Another King Arose, Which Knew Not Joseph", *A.M.E. Church Review*, Vol. 5, october, 1888.
- Walker, Charles, T. "The Negro Problem : Its Scriptural Solution", *Forty Years of Freedom, The American Negro : his Hindrances and Progress*, Philadelphia : Christian Banner Printers, 1903.
- Williams, George, Washington. *History of the Negro Race in America from 1619 to 1880*, Vol. I, New York : G.P. Putnam's Sons, 1983.
- Woodson, Carter, G. *The History of the Negro Church*, Washington : The Associated Publishers, 1921.
- Wright, R., R., Jr. *Social Service*, Philadelphia : A.M.E. Book Concern, 1922.
- "Should Negroes Come North ?", *Christian Recorder*, Vol. 64, August 31, 1916.

LA FIDÉLITÉ A L'IDÉE DU VIEUX SUD DANS QUELQUES NOUVELLES DE FAULKNER

Avant d'aborder les nouvelles elles-mêmes, quelques remarques d'ordre général pour mieux situer notre sujet. Faulkner écrivit en 1944, dans une lettre à Malcolm Cowley : "I'm inclined to think that my material, the South, is not very important to me. I just happen to know it, and dont (sic) have time in one life to learn another one and write at the same time" (1). Ceci fut écrit à une époque où Faulkner donnait de plus en plus, en effet, une forme universaliste à sa pensée, évolution qui aboutit au discours d'acceptation du prix Nobel en 1950. Or cette affirmation nous semble à la fois vraie et fausse : car le Sud en tant que tel reste profondément au centre des préoccupations de Faulkner, mais en même temps fonctionne dans l'œuvre comme concrétisation, comme manifestation particulière, de phénomènes qui le dépassent.

Vers la fin de sa carrière Faulkner laissait entendre parfois que le phénomène primordial, exploré à travers le Sud, serait l'être humain intemporal - "the old verities and truths of the heart" célébrées dans le discours du prix Nobel (2). Cette dimension existe sans aucun doute dans son œuvre, mais il y a autre chose chez Faulkner qui dépasse le cadre du Sud et dont celui-ci sert d'illustration : une vision du **devenir** humain, vision qu'on peut désigner comme **romantique**. Très schématiquement, nous définirions la vision romantique - fort répandue dans la culture moderne du 18^e siècle jusqu'à nos jours - comme celle pour laquelle le monde moderne constitue une déchéance, un **wasteland** mécanisé, rationalisé, et surtout régi par l'argent, soumis au marché et au profit, où dépérissent, disparaissent les qualités et les valeurs humaines qui purent exister dans les étapes antérieures de l'humanité (3).

Ainsi, l'histoire du Sud devient l'emblème d'une tragédie historique plus générale et, pour revenir à notre titre, l'idée du vieux Sud, du Sud **antebellum**, devient une figure de paradis perdu qui précède l'avènement de la modernité. On trouve chez Faulkner d'autres moments pré-modernes sur lesquels se porte la nostalgie - notamment la société primitive des Indiens avant sa corruption par la civilisation des Blancs, et plus généralement l'état de l'Homme au sein de la Nature sauvage (**wilderness**) - mais dans son œuvre l'idée du vieux Sud tient sans doute une place privilégiée.

L'idée du vieux Sud d'avant la guerre de Sécession ne fut pas inventé par Faulkner, bien entendu ; au contraire, c'était un mythe collectif largement partagé, véritable ambiance dans laquelle il grandit. Mais Faulkner ne reflète pas tout simplement ce mythe tel quel : il l'interprète à sa façon, en le problématisant, le mettant en question, probablement sans jamais échapper entièrement à ses leures. Ce qui est précieux pour le Faulkner romantique dans le vieux Sud, c'est une communauté "organique", un code de valeurs morales et une tradition, par

opposition au monde fragmenté, anarchique, réifié de la modernité. Mais il ne peut pas ignorer certains aspects de ce monde qui font problème : les immenses injustices sociales, et surtout l'esclavage.

S'il y a donc une impulsion chez Faulkner à tenter de trouver les moyens d'une fidélité à l'idée du vieux Sud, cette impulsion est loin d'être simple et purement affirmative. En fait, si Faulkner prise certaines qualités et valeurs rendues possibles, ou encouragées dans cette société, il ne parvient pas à l'accepter globalement. Il est conscient aussi, dans une certaine mesure, que l'opposition entre celle-ci et la modernité n'est pas absolue. Dans ce qui suit nous examinerons trois nouvelles de Faulkner qui ensemble font un tout, et qui permettront peut-être en même temps de mettre en évidence la problématique de la fidélité et de faire ressortir ce qu'elle comporte d'ambiguïtés et de doutes.

Il s'agit d'une série de nouvelles reliées entre elles par le thème, le lieu, les personnages, les intrigues. Chacune est différente mais elles s'imbriquent les unes dans les autres de manière à ce que, lues ensemble, elles constituent une unité plus riche que chacun des composants. Dans ces nouvelles Faulkner s'attaque successivement, par divers angles d'approche, au même dilemme : comment peut-on être fidèle au vieux Sud lorsqu'on vit dans la modernité ?

Intitulées "The Big Shot", "Dull Tale" et "A Return", elles restèrent inédites du vivant de Faulkner, paraissant par la suite dans les *Uncollected Stories of William Faulkner* (4). Il n'est pas possible de préciser avec certitude les dates de rédaction ; mais la première, "The Big Shot", fut probablement écrite déjà en 1925 ou 26, alors que l'on sait que la dernière, "A Return", ne fut expédiée à l'agent littéraire de Faulkner qu'en 1938 (5). Ainsi, il semble que Faulkner s'intéressa à ces nouvelles pendant une période assez étendue, période au cours de laquelle furent créées beaucoup de ses œuvres majeures. En les examinant, nous suivrons l'ordre chronologique de la rédaction, car on peut constater une évolution dans les réponses imaginaires apportées par l'auteur au problème fondamental posé par ce groupe de nouvelles.

Ce groupe possède la particularité, dans l'œuvre de Faulkner, de prendre comme lieu principal la ville de Memphis plutôt que le Mississippi du Nord. Cependant, une partie de l'action rapportée se situe dans le Mississippi, et plusieurs personnages en sont originaires.

Dans l'ensemble des nouvelles, on peut dégager trois éléments essentiels : la représentation d'un présent déchu qui constitue l'antithèse des valeurs humaines authentiques, l'évocation d'un passé où il était possible de réaliser ces valeurs, et le drame d'un héritier de ce passé, vivant au sein de la modernité, qui tente de donner un sens au passé dans le présent, de le préserver et d'y rester fidèle. Or chaque nouvelle met l'accent sur un de ces éléments, tout en incluant les autres subsidiairement.

Dans "The Big Shot" c'est la représentation et la dénonciation de

la vie moderne qui prime. Le narrateur est un journaliste, personnage-type de la modernité, qui raconte l'histoire en observateur averti et désabusé. On se trouve d'emblée dans le bureau de Dal Martin, un nouveau riche qui est tout-puissant dans la ville. Entrepreneur en constructions, il l'a fait bâtir en grande partie ; et son influence - politique autant qu'économique - est telle que la ville est "his town" (507). Martin dirige aussi des activités illégales, et dans la première scène il apprend que Popeye, un de ses contrebandiers (**bootleggers**), vient d'être arrêté lorsqu'il brûlait un feu. Ces deux personnages, introduits tout au début de la nouvelle, incarnent à des niveaux sociaux différents le même esprit de la modernité : amoral, spirituellement et sensuellement moribond, dominé par le calcul et la recherche du profit, mais se couvrant d'un voile d'hypocrisie.

Popeye, "a dead-looking bird (...) with a savage falsetto voice like a choir-boy" (504), violent et drogué, ressemble fortement au personnage du même nom dans *Sanctuary* ; de la même manière, Dal Martin est à associer avec le Flem Snopes du *Hamlet*. Né dans une famille de pauvres Blancs du Mississippi - **tenant farmers** - le jeune Martin avait subi une humiliation de la part du propriétaire terrien dont il dépendait, une humiliation qui avait déterminé sa volonté de faire fortune. Le planteur est caractérisé comme "that lazy and arrogant man who had given an unwitting death-blow to that which he signified and summed and which alone permitted him breath" (509). Ainsi, à l'origine de la montée de Martin se trouve déjà une sorte de trahison du vieux Sud par un homme qui était censé en être l'héritier.

Maintenant devenu millionnaire, Martin veut s'approprier le prestige de l'ancienne classe terrienne par le biais de sa fille, une âme perdue dans la ville qui court les boîtes de nuit en faisant des excès de vitesse dans sa voiture de sport. Le stratagème de Martin est de la faire accepter sur la liste d'invitation à un bal de **debutantes**, et c'est alors que surgit dans le récit le passé "aristocratique" du Sud et le personnage qui tient à y rester fidèle.

Le bal en question est celui des "Chickasaw Guards", une unité de soldats confédérés ; le premier bal avait eu lieu en 1861, s'arrêtant sur le coup de minuit pour laisser les soldats partir au champ de bataille en Virginie. Pendant le régime **carpetbagger** les "Chickasaw Guards" furent une organisation clandestine ; ensuite, nominalement une unité de la Garde Nationale, ils devinrent une organisation sociale, ou mondaine, dirigée par une hiérarchie héréditaire, en haut de laquelle se trouve le "Flag-Corporal". Ce titre "inferred in its incumbent a sense of honor like Launcelot's, a purity of motive like Galahad's..." (515). C'est le *Flag-Corporal* qui arrête la liste d'invitations au bal, et au moment où Martin veut tenter sa chance, cette place est occupée depuis des années par un certain Docteur Blount, célibataire quadragénaire, médecin qui soigne quelques vieilles dames de bonne société souffrant de "polite ailments" (516).

Martin rend visite à Blount et lui offre sans détours une somme importante d'argent. Lorsque Blount refuse sans hésitation, Martin

comprend que ce n'est pas l'argent qui achètera le docteur. Au bout d'un an il trouve la solution : offrir de construire un musée d'art pour la ville, "and name it for (Blount's) grandfather that was killed in Forrest's cavalry command in '64" (519). C'est une tentation diabolique : en acceptant de déroger à l'exclusivité aristocratique de la liste, Blount honore le passé glorieux de son ancêtre, mort en défendant la cause du Sud. En même temps il peut se donner un alibi démocratique, puisqu'il donne ainsi à tous les citoyens un lieu de culture. Le pari semble gagnant, car Blount accepte.

Cependant, celui-ci est torturé par le remords, qu'il n'arrive pas à chasser avec les justifications que l'on vient d'évoquer. Car, comme l'explique le narrateur : "He had the stuff in him, you see, the old blood, the old sense of honor dead everywhere else in America except in the south and kept alive here by a few old ladies who acquiesced in '65 but never surrendered" (519). Après consultation avec une de ces vieilles dames - une patiente, qui ne lui donne aucun conseil clair - Blount se décide et demande à Martin l'annulation de leur accord en échange d'une énorme somme d'argent. Martin refuse, et le lendemain on apprend par les journaux ... le suicide du docteur Blount. Néanmoins, lorsque la liste d'invitations est publiée le nom de la fille de Martin y figure malgré tout ! On peut en conclure que Blount ne pouvait pas supporter de rester en vie après avoir commis ce qu'il considérait comme une trahison ; mais en même temps il se sentait obligé d'aller au bout de cette trahison, puisque ne pas le faire en aurait constitué une deuxième : une infraction au code d'honneur, étant donné que Blount avait donné sa parole.

Ici se ferme la parenthèse constituée par la confrontation entre Martin et Blount, et nous voilà renvoyés à la première scène. On se trouve de nouveau dans le bureau de Martin, où l'on apprend que Popeye vient d'être libéré par suite de l'intervention de Martin. Popeye se retrouve dans la rue, pour que puisse se produire l'accident qui clôt la nouvelle, et qui semble obéir à une nécessité tragique : Popeye écrase par erreur et tue la fille de Martin, alors qu'il fait une livraison de contrebande chez Martin. Cet accident absurde, qui anéantit le projet de Martin, semble renvoyer à des responsabilités multiples : la fille elle-même vient d'être arrêtée pour la même infraction dangereuse que Popeye, et c'est Martin qui intervient pour faire libérer les deux, envoyant Popeye, qu'il sait être irresponsable, chez lui. En fin de compte la fille semble être prise dans le filet de la vie moderne, victime d'un système dont Popeye et son père sont les agents principaux. La nouvelle se termine comme elle commence, donc, avec un portrait en vitriol de la modernité. Les trois-quarts du récit concernent Popeye, Martin et sa fille, tandis que les "Chickasaw Guards" et le dilemme de Blount ne sont qu'esquisés rapidement, entièrement subordonnés à l'autre intrigue.

Dans "Dull Tale", pourtant, les priorités vont se modifier : des trois éléments de la problématique de l'ensemble des nouvelles, prédominera maintenant celui du médiateur entre le passé et le présent, l'héritier du passé qui essaie de le faire vivre dans le présent. Au centre du récit se trouvera Blount et son choix. C'est dans le bureau du docteur,

et non dans celui de Martin, que se produit la scène initiale de "Dull Tale" : Martin lui fait sa proposition d'argent, et son épreuve commence. Par ailleurs, le narrateur journaliste disparaît, pour faire place à une narration impersonnelle et omnisciente, complétée par les quasi-monologues de Blount lors de ses entretiens avec une de ces patientes. Il ne s'agit plus d'une visite à l'enfer moderne avec un journaliste comme guide, mais plutôt d'une exploration de la vie et de la conscience d'un **misfit** dans cet environnement.

L'histoire de la tentation de Blount, devenue la trame principale de la nouvelle, reste dans ses grandes lignes la même, malgré des modifications de détail. Ce qui change surtout, c'est que cette histoire, et le personnage, s'étoffent bien davantage, et que par cela même le problème de la fidélité se complique, devient plus ambiguë. "Dull Tale" introduit des éléments de mise en question qui n'étaient pas présents dans "The Big Shot".

Cela se voit d'abord dans la personnalité de Blount. Car désormais il s'avère que ses préoccupations sont malades. Le docteur est "sick with nerves and self-doubt" (530), et on voit comment sa psychologie d'adulte renvoie à une scène répétée de son enfance : son père, peu sensible, le taquinait et l'amenait perfidement à des révélations de soi qui étaient pour lui des trahisons de sa dignité, l'obligeant à fuir, à se cacher dans une armoire à linges. La hantise de la fidélité de l'adulte s'explique, donc, du moins en partie, par un traumatisme infantin, et sa vocation médicale auprès des vieilles dames, ainsi que sa présidence aux **Guards**, sont autant d'"armoires à linges" lui permettant de fuir les réalités désagréables.

Mais, au-delà d'un discours qui tend à traiter la fidélité comme un avatar de la vie personnelle, on voit surgir parfois un autre discours - discret mais clairement reconnaissable - qui jette l'ombre d'un doute sur l'objet de la fidélité, sur la lignée "aristocratique" du vieux Sud. Les patientes de Blount, dernières descendantes de celle-ci, habitent des demeures qui sont qualifiées de "huge, ugly, wealthy houses", où elles se recroquevillent, malades imaginaires, dans leurs "smug, solid, airless bedrooms" (533, 532). Lorsque Blount évoque pour une des ces patientes l'extrême pauvreté de la famille de Martin, et l'humiliation qu'il a subie, elle y est entièrement insensible. Si l'on remonte plus loin dans le passé, on trouve également une allusion aux rapports entre Blancs et Noirs : alors que dans "The Big Shot" les **Guards**, à l'époque de la Reconstruction, n'étaient qu'une "organisation secrète", dans "Dull Tale" nous apprenons que ses membres étaient "scattered about the South at the head of night-riding bands, terrorising and intimidating negroes, sometimes with reason, sometimes not" (533). Si le "sometimes with reason" laisse rêveur, il n'en est pas moins vrai que ce passage donne des **Guards** une image trouble.

Dans cette nouvelle davantage que dans la précédente, donc, le devoir de fidélité envers l'héritage du vieux Sud se révèle problématique. Mais malgré cette nouvelle dimension, Blount reste en fin de compte un personnage d'une grande dignité, et son éthique de la fidélité

continue à être valorisée. En outre, le récit met en relief d'une manière encore plus tranchée et explicite la nature du conflit : entre l'argent et l'honneur, le présent et le passé, l'égoïsme et les valeurs trans-individuelles. Après son premier refus, Blount explique à une patiente : "I suppose I could be bribed to betray myself ; I expect that all men, modern men, can. Have their price. But not to betray people who have put trust in me (...) I would not sell the Guards to him because, once he had bought them, they would have no value ; they would not be the Guards" (535).

Lorsque Blount cède, on comprend que c'est en partie parce que la mise en question de l'éthique de la fidélité a fait son travail dans son esprit aussi. Mais ensuite le docteur semble se rendre compte que malgré tout ce qui peut poser problème dans cette éthique - du point de vue de ses motivations et de l'objet de sa foi - elle continue à s'imposer impérieusement. Dans cette version du calvaire de Blount, la signification de son geste final ressort avec beaucoup de netteté. Car au moment de sa dernière confrontation avec Martin, celui-ci lui montre une échappatoire possible. Tout en refusant l'offre d'argent pour annuler l'accord, Martin fait remarquer à l'autre que ce n'est pas nécessaire : Blount peut tout simplement retirer de sa liste le nom de la fille. "You can do that. Wont nobody be the wiser. Cant prove nothing on you. Not with your word against mine" (544). Mais Martin n'a rien compris en ce qui concerne Blount. Agir de la sorte serait utiliser sa position de force, et aussi échapper au devoir d'expier sa faute. Ce serait trahir sa cause dans l'acte même de la défendre. Ainsi, la logique implacable de ce qui s'ensuit : le suicide de Blount, et la publication ultérieure de la liste, avec le nom de la fille de Martin.

Comment comprendre, alors, la coexistence dans "Dull Tale" d'une mise en question de l'éthique de fidélité au vieux Sud, et son affirmation d'une manière si décisive ? Il nous semble que la réponse est à trouver dans le décalage entre l'attitude partiellement critique de Faulkner vis-à-vis de la société globale de l'ancien Sud, et sa conviction de l'importance de certaines valeurs que cette société rendait possibles, notamment la valeur de la communauté. En fin de compte, c'est une morale, et non une société entière avec ses tares indéniables, que l'écrivain oppose au monde moderne.

Avec la dernière des trois nouvelles, l'accent se déplace de nouveau : ici le point de focalisation est le passé lui-même. "A Return" se distingue nettement des nouvelles précédentes, prises ensemble, et ceci d'abord par la disparition de Martin et de sa fille (Popeye avait déjà disparu dans "Dull Tale"), et leur remplacement par deux nouveaux personnages : Lewis Randolph Gordon, incarnation d'une époque révolue puisqu'elle était une jeune femme avant et pendant la guerre de Sécession, et son fils, Randolph Gordon, né pendant la guerre. C'est à un moment-clé du passé - en 1861 - que s'ouvre "A Return". Le premier quart du récit, d'ailleurs, concernera des événements du passé ; ce n'est qu'au bout d'une dizaine de pages que se produira un saut temporel qui situera de nouveau la narration dans le cadre chronologique des nouvelles précédentes.

Le passé se présente en partie dans la narration comme une série d'étapes et d'événements successifs, mais il se ramasse surtout en plusieurs scènes privilégiées, sortes de tableaux vivants : la scène d'ouverture, notamment, où la jeune femme arrive à Memphis, en provenance de Mississippi, pour le bal des **Guards** en 61, accueillie par son amant qui l'a attendue toute la journée sous la pluie avec un bouquet de roses ; et la scène du bal lui-même, au moment où la troupe, et les autres qui assistent au bal, sont harangués par le président des **Guards**, un certain ... Gavin Blount, arrière grand-oncle du docteur Blount, et qui porte le même prénom que ce dernier. Une autre scène importante, où, vers la fin de la guerre, des soldats Yankee entrent dans la cuisine de Lewis Randolph Gordon, est esquissée au début de la nouvelle ; mais les dernières touches n'y seront mises qu'à sa conclusion.

Dans la représentation du passé, ce qui frappe sont des qualités qui contrastent avec la mesquinerie et la corruption modernes : la passion, le courage, le sacrifice de soi, l'endurance, etc... Mais, comme dans "Dull Tale", des notes discordantes se font entendre. Le narrateur (impersonnel et omniscient dans cette nouvelle également) nous dit, par exemple, que la harangue au bal de Blount, l'ancêtre, résume toute la débâcle du Sud, caractérisée par une liste de qualificatifs fort mélangée : "the lust and folly, the courage, the cowardice, the vanity and pride and shame" (555). Il est sans doute significatif aussi que le récit ne dépeint jamais la vie fastueuse **antebellum** de Lewis Randolph (tel est son nom avant son mariage en 61), fille de grand planteur esclavagiste, mais uniquement l'époque, pendant et après la guerre, où elle connaît la misère des pauvres Blancs, et travaille la terre elle-même (à l'aide, il est vrai, de quelques esclaves qui n'ont pas fui). Comme si Faulkner évite d'évoquer sa situation d'avant-guerre, parce que cela mettrait en évidence tout ce que cette situation comporte d'oppressif. Comme si Lewis Randolph Gordon acquiert ses vrais titres de noblesse dans la chute de sa classe, dans l'épreuve de la guerre.

Selon le narrateur, cette guerre qui a ruiné Lewis Randolph Gordon représentait, pour le Sud, un grand tourant **irrévocable**. Derrière le conflit entre le Nord et le Sud se cachait celui, plus fondamental, entre un système économique "which had outlived its place in time", et une "force" (entendons la modernité) dont les soldats Yankee sont eux aussi victimes (551, 552).

La barrière qui sépare le présent du passé est donc infranchissable. Ou plutôt franchissable seulement par le **souvenir**, dans l'acte de raconter le passé. Dans la nouvelle c'est par une chaîne de narrations que le passé se transmet au présent. Lewis Randolph Gordon (et les serviteurs noirs de la famille) racontent le bal de 61 et la guerre au jeune garçon Randolph Gordon, qui ensuite les raconte, beaucoup plus tard, dans sa vieillesse, au docteur Blount. Dans "A Return", celui-ci est d'ailleurs un être réduit à la fonction d'écoute - écoute du passé : son visage "seemed to be not the framework for sight nor mask for thought but merely the container of a voracious listening, employing the organ of speech only to repeat 'Again. Tell it again'.." (556).

Comme dans "Dull Tale", Blount est caractérisé comme étant

"malade", mais maintenant le sens de sa maladie est explicité : "That was the sickness - a man still young yet who had firmly removed himself out of the living world in order to exist in a past and irrevocable time, whose one contact with the world of living people was the weighing and discarding of submitted names of anonymous young girls hoping to attend a dance, according to a scale of values postulated by the uncaring dead" (567). En cela Blount s'oppose à Randolph Gordon, qui par le travail acharné est sorti de l'extrême pauvreté de l'après-guerre pour devenir banquier et millionnaire, et qui représente "the sane co-ordinated man with his healthy stocky mind" (566). Le contraste entre les deux personnages est complexe, et ne met pas toutes les vertus d'un côté ou de l'autre. Si Blount est malade, il est intelligent et passionné également ; et si Gordon s'engage dans la vie réelle, il n'est pas sûr qu'il soit plus "vivant" que l'autre : il est transporté partout dans une "hearse-like limousine" (564). Une sorte de compromis finit par s'établir entre les deux attitudes : quant à Gordon, "for some time now he had come into his heritage and been bondsman to memory" (558), alors que Blount résiste à la tentation du suicide et se décide à vivre.

A la différence des nouvelles précédentes, alors, dans "A Return" Blount refuse le suicide ; mais aussi, la question du suicide ne concerne plus la décision s'il faut mettre un nom sur une liste d'invitations. Dans "A Return" ce choix se révèle trivial, sans enjeux importants. On assiste donc à une modification significative de la problématique : la fidélité ne prend plus la forme de l'action, de l'intervention dans le monde actuel (aussi limitée ou dérisoire soit-elle), mais plutôt celle de la **mémoire**. Dans un monde qui a changé irrévocablement, être fidèle au passé, c'est en transmettre le souvenir, c'est le raconter et l'écouter.

Dernière différence par rapport aux nouvelles précédentes, le registre dans lequel se joue la problématique devient partiellement comique, la tragédie se fait tragi-comédie. En effet, c'est sur une note de drôlerie que se termine "A Return". Car ce qui permet au docteur Blount de continuer à vivre, c'est le récit - au dénouement humoristique - de cette scène mentionnée plus haut, dont nous avons dit qu'elle attend la fin de la nouvelle pour s'achever, scène où pendant la guerre les Yankees entrent dans la cuisine de Lewis Randolph Gordon. A un dîner auquel Randolph Gordon invite sa mère, âgée maintenant de 90 ans, et où elle se trouve à table en face de Blount, elle raconte enfin ce qu'elle fit alors : lancer sur le premier Yankee venu le lait qu'elle chauffait, en poussant des jurons étonnants dans la bouche d'une dame de sa classe. Pour illustrer son propos, la vieille dame lance sa soupe à la figure de Blount, et il le prend pour une consécration !

Dans "A Return", donc, la problématique de la fidélité se complique encore, s'enrichit d'ambiguïtés. Mais une chose en ressort clairement : être fidèle au passé, c'est le **raconter**. Par extension, c'est aussi **l'écrire**, et cela fait sans doute partie de la conception que se fait Faulkner du rôle de l'écrivain. Ne dira-t-il pas autant - mais dans une formulation universaliste, et sans élément comique - beaucoup plus tard, dans le discours du prix Nobel, lorsqu'il demandera aux jeunes écrivains de

rappeler à leurs contemporains les qualités humaines "which have been the glory of his past" ? (6).

Robert SAYRE
Université de Paris VI

NOTES

(1) *The Faulkner-Cowley File : Letters and Memories, 1944-1962*, ed. M. Cowley (New York : Viking, 1966) 14-15.

(2) "Address upon Receiving the Nobel Prize for Literature", *The Portable Faulkner*, ed. M. Cowley (Middlesex, Eng. : Penguin, revised edition, 1967), 723-24.

(3) Pour une élaboration de ce concept, voir Robert Sayre et Michael Löwy, *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité* (Paris ; Payot, 1992) ; et pour une analyse du romantisme dans la nouvelle faulknerienne, voir Robert Sayre, "Romanticism and the Faulknerian Short Story of the early 1930s", *Journal of the Short Story in English/Cahiers de la Nouvelle* (Angers), 20 (printemps 1993).

(4) Ed. Joseph Blotner (New York : Random House, Vintage, 1979). Les citations et les références seront prises dans cette édition, et indiquées entre parenthèses dans le texte. Outre les trois nouvelles publiées, il existe également des inédits - un texte dactylographié et deux manuscrits, portant tous comme titre "Rose of Lebanon" - qui font partie de la même famille de nouvelles. Nous n'en tiendrons pas compte ici.

(5) Voir Blotner, *Faulkner : A Biography* (New York : Random House, 1974), 2 tomes, 493 et notes, 72-73 ; et *Uncollected Stories of William Faulkner*, 707-08 (notes par Blotner).

(6) "Address...", *The Portable Faulkner*, 724.

L'ÉCRITURE "EN SUSPENS" :

HÉRITAGE ET FILIATION DANS LE ROMAN

HENDERSON THE RAIN KING

DE SAUL BELLOW

Aux saules de la contrée,
Nous avons suspendu nos harpes (...)
Comment chanterions-nous les cantiques de l'Eternel
Sur une terre étrangère... (psaume 137)

Son cœur est un luth suspendu
Sitôt qu'on le touche, il résonne. (Attribué à Béranger par
Edgar Allan Poe (1)).

"It's one of the luths suspendus deals, sitôt qu'on le touche, il résonne" (Saul Bellow, *Henderson the Rain King* (2)).

La fidélité est un rapport aux cassures de l'identité et aux mutations des liens (Daniel Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage* (3)).

1. L'écrivain 'en suspens' (4) : écrire sous le regard de l'Autre.

Comment écrire sous le regard de l'Autre tout en demeurant fidèle à ce que l'on est ? Cette question, qui se pose à tout écrivain, s'impose avec une acuité particulière à l'écrivain américain issu d'une minorité. Il se voit en effet confronté à de multiples difficultés. Il doit non seulement assumer le poids d'un double héritage culturel et résoudre les tensions engendrées par cette situation, mais aussi subir les pressions, les exigences, souvent contradictoires d'un lectorat composite. Le groupe dont l'écrivain est issu tend à voir en lui un porte-parole chargé de promouvoir une image flatteuse de sa culture d'origine : "some people may think it wrong to insist on maintaining the difference between public relations and art (...) it may appear (...) that posters are needed more urgently than master-pieces" (5). On se rappelle, par exemple, l'agacement, voire l'indignation que suscitèrent chez toute une partie de la communauté juive américaine de l'époque les premiers ouvrages de Philip Roth, *Goodbye Columbus* (6) ou *Portnoy's Complaint* (7). Par ailleurs, l'écrivain se doit de satisfaire aux critères de la culture dominante et triompher des préjugés et de la suspicion trop souvent suscités par son statut "ethnique". Saul Bellow, par exemple, évoque volontiers ses débuts difficiles : "It was made clear to me when I studied literature in the university, that as a Jew and the son of Russian immigrants, I would probably never have the right feeling for Anglo-Saxon tradition, for English words" (8). Ce thème est repris sur le mode humoristique par un de ses héros :

You would have thought that the son of neurotic immigrants from Eighty-ninth and West End (...) would be clumsy, that his syntax would be unacceptable to fastidious Goy critics on guard for the Protestant Establishment and the Genteel tradition (...) Genteel America expected Anti-Christ to burst out of the slums (9).

Les écrivains juifs américains surent pourtant conquérir la scène littéraire américaine, sur laquelle ils apparaissaient dans les années cinquante comme les chantres de la littérature de l'aliénation. Il se virent alors confrontés à des problèmes d'un type nouveau : cette culture qui avait commencé par les rejeter n'était-elle pas sur le point de les phagocyter ?

D'une minorité isolée, attaquée, ces auteurs se transformaient en une sorte d' "establishment" (...) Leur weltanschauung risquait de se transformer d'une vision féconde en une platitude commode pour devenir l'un des multiples masques de l'idéologie dominante (...) ils devinrent, eux et leurs héros, les prototypes de l'homme marginal, image qu'ils intériorisèrent (10).

Certains recherchèrent alors les moyens de se soustraire aux cliqués et aux conformismes de tous ordres, de conjuguer fidélité et liberté, en affirmant dans le même temps leur individualité propre, leur spécificité culturelle et le caractère universel de leurs préoccupations (11).

C'est dans ce contexte que s'inscrit le roman de Saul Bellow, *Henderson the Rain King*, publié en 1959. Cette œuvre, remarquable par son exubérance et par son irrévérence envers les normes établies, relate les aventures d'un milliardaire américain qui laisse tout derrière lui pour s'en aller chercher au fin fond de l'Afrique un remède à son mal-être. Là, il rencontre des tribus primitives, subit divers rites de passage et accomplit un itinéraire - typiquement bellovien - qui le mène de l'aliénation à une hypothétique réconciliation avec le monde et lui-même.

Une stratégie de subversion des codes et des genres caractérise ce faux roman d'éducation (12), qui oscille sans répit entre l'épopée et la farce, et qui s'inscrit dans le courant de la littérature de l'aliénation tout en s'en démarquant : ici, et pour la première fois chez Bellow, le héros aliéné n'est pas un Juif mais un Américain de souche. Et quel Américain ! Une sorte de "Goy" caricatural, ivrogne, grossier, brutal - bref, réunissant tous les vices traditionnellement attribués au Gentil dans l'imaginaire juif (13). A juste titre, Leslie Fiedler le décrit comme "l'Autre absolu" (14), "le pogromchick, le Cosaque violeur des cauchemars érotiques des arrière-grands-mères des Juifs américains" (15) Bellow inverse donc ironiquement la perspective habituelle ; il s'insurge contre des archétypes qu'avec ses romans précédents (*Dangling Man* et *The Victim* (16) en particulier), il a pourtant lui-même contribué à créer (17). Le thème du voyage en Afrique - que l'on retrouve en filigrane dans des romans postérieurs, dans *Humboldt's Gift* (18) par exemple - nous apparaît comme une autre tentative de brouiller les

frontières, de se soustraire aux lieux communs en déplaçant les problèmes ("introduce an unforeseen perspective", p. 283).

Ce n'est donc pas un hasard si la quête entreprise par le narrateur-héros se place sous le signe de la métamorphose (transformations du corps, mues graduelles de la voix) et si le questionnement ontologique se double d'une anxiété formelle : "But do you have expectation (sic) as to the form the truth is to take ? Are you prepared if it comes in another shape, unanticipated ?" (p. 198). A bien des égards, Henderson, soucieux de se libérer des modèles que l'on prétend lui imposer, pourrait reprendre à son compte la devise d'Augie March : "I go at things as I have taught myself free style, and will make the record in my own way : first to knock, first admitted ; sometimes an innocent knock, sometimes, a not so innocent" (19).

Par une étude attentive des thèmes étroitement liés de l'héritage et de la filiation dans leurs diverses modulations, nous tenterons de montrer que ce roman, où texte, personnage et paysage se présentent comme un assemblage composite d'éléments parfois contradictoires, constitue une exploration ironique d'un passé culturel et littéraire, particulièrement complexe et lourd à assumer chez un auteur qui se tient au carrefour de deux traditions. Derrière les tribulations d'Henderson, nous tenterons de suivre le cheminement d'une écriture en quête d'elle-même et de ses modes spécifiques.

2. "he's got to survive in some form" (20) : le poids de l'héritage, les cassures de la filiation.

Le héros, dont le prénom Eugène, signifie "bien né", se dépeint d'entrée comme le descendant indigne d'une prestigieuse dynastie :

So that people might say, 'do you see that great big fellow with the enormous nose and the moustache ? Well, his great-grandfather was Secretary of State, his great-uncles were ambassadors to England and France, and his father was the famous scholar Willard Henderson who wrote that book on the Albigenians, a friend of William James and Henry Adams (pp. 10-11).

A la mort du père, Henderson entre en possession d'un héritage fabuleux, qu'il décrit sur le mode hyperbolique : une immense propriété, une fortune colossale ("three millions dollars after taxes", p. 7), une bibliothèque riche de "milliers" (p. 7) d'ouvrages, parmi lesquels, bien sûr, les écrits paternels.

Ce legs est cependant perçu comme un intolérable fardeau. Le roman s'ouvre sur des accumulations haletantes, des images de pesantEUR et d'oppression, traduisant l'effolement d'un moi auquel tout est devenu étranger :

When I think of my condition at the age of fifty-five (...) The facts begin to crowd me and soon I get a pressure in the

chest. A disorderly rush begins - my parents, my wives, my girls, my children, my farms, my animals, my habits, my money, my music lessons, my drunkenness, my prejudices, my brutality, my sins, my soul !... And they pile into me from all sides (p. 7).

Un lien est établi d'emblée entre cette détresse et la brisure des rapports père-fils ("shall I start with my father ?" p. 24). Car l'héritage, en fait destiné au frère aîné, mort accidentellement, ne fut légué qu'à contre-cœur par un père qui jugeait son fils cadet indigne de continuer la lignée des Henderson : "he made me feel our family line had ended with Dick up in the Adirondacks (...) Dick (...) was drowned in the wild mountains, and now my Dad looked at me and despaired", (p. 314). Marqué par la malédiction paternelle, Henderson se compare à Ismaël, l'enfant illégitime (p. 316) ; il refuse de figurer dans la galerie des portraits de famille (p. 30), il dénie à son épouse le droit d'occuper un rang qu'il estime usurpé ("she is not a lady but merely my wife - merely my wife", p. 10), il arpente rageusement son domaine sans parvenir à s'y sentir chez lui : "To somebody these things may have been given but that somebody is not me" (p. 31). Une véritable fureur de la transgression semble l'habiter : il boit comme un trou, tonitrué comme un fou, s'évertue à scandaliser parents et voisins et pousse la provocation jusqu'à saccager la propriété familiale :

"I took all the handsome old farm buildings, the carriage house with panelled stalls - in the old days, a rich man's horses were handled like opera singers - and the fine old barn with the belvedere above the hayloft, a beautiful piece of architecture, and I filled them up with pigs, a pig kingdom, with pig houses on the lawn and in the flower garden. The greenhouse too - I let them root out the old bulbs. Statues from Florence and Salzburg were turned over" (p. 23).

Les références inattendues à Florence ou Salzbourg visent peut-être à ridiculiser la bourgeoisie "wasp" et ses prétentions au raffinement ; elles traduisent en tout cas une volonté d'en finir ("root out the old bulbs") avec un idéal de beauté et d'harmonie perçu comme étranger, avec un patrimoine culturel dont la richesse est soulignée par les références à la musique ("opera singers"), à la sculpture ("statues") et à l'architecture. On est tenté d'ajouter à cette liste la littérature, si l'on songe que ce qui est tourné en dérision ici, c'est un type social et un mode de vie idéalisés par des générations d'écrivains américains : le "gentleman farmer" coulant dans sa retraite pastorale une existence sereine, enrichie par le contact quotidien avec la nature. Pour Henderson au contraire, les choses de la vie rurale sont totalement dénuées de charme : "They make me crazy with misery" (p. 31).

Les lubies de ce milliardaire acharné à détruire les fondements de sa fortune mettent également en évidence la faillite du matérialisme, cet autre aspect du rêve américain. Le roman s'ouvre sur cette scène cocasse où le héros cherche avidement dans les livres du père les

mots qui redonneraient sens à sa vie, mais n'y trouve que de l'argent : "for my father had used currency for bookmarks (...) I spent the afternoon on a ladder shaking out books and the money spun to the floor" (p. 7). Produit dégénéré d'une culture enlisée dans le matériel, Henderson se sent totalement dénué sur le plan spirituel : "because I, the sole heir of this famous name and estate am a bum" (p. 10).

Ce rejet du père se double chez lui d'un refus d'assumer son rôle auprès de ses propres enfants. N'a-t-il pas oublié jusqu'au nom des deux derniers ? "There are Edward, Ricey, Alice, and two more" (p. 8). N'entre-t-il pas dans une rage inouïe quand sa cadette, Ricey, ramène à la maison un petit enfant trouvé (p. 33-37) ? Pour cet "homme en suspens", la chaîne des générations est rompue de part en part.

Si l'héritage est à ce point difficile à assumer, cela tient peut-être à sa nature plurielle : Pierre-Yves Pétillon (21) a souligné la dualité de la figure paternelle dans ce roman où l'on voit se profiler derrière l'imposant gentilhomme wasp une silhouette évoquant irrésistiblement le monde juif : un vieillard mélancolique et barbu, aux longs favoris, courbé sur son violon.

(...) after the death of my brother Dick (which made me the heir), he shut himself away and fiddled more and more. So I began to recall his bent back, the flatness or lameness of his hips, and his beard like a protest gushed from the very soul (...) Powerful once, his whiskers lost their curls and were pushed back on his collarbone by the instrument (...) the fiddle trembled and cried" (p. 27-28).

Avec ce père-là, les rapports sont aussi peu harmonieux qu'avec l'autre et quand Henderson tentera de faire chanter à son tour le violon paternel, il n'en tirera que des grincements : "The noise is like smashing egg crates" (p. 32).

On comprend mieux pourquoi la révolte d'Henderson passe par la transgression d'un interdit typiquement juif : l'idée de l'élevage porcin lui vient au régiment lorsqu'un dénommé Goldstein lui demande ce qu'il compte faire après la guerre : "And so I said, or my demon said for me, 'I am going to start breeding pigs.' After these words were spoken, I knew that if Goldstein had not been a Jew, I might have said cattle and not pigs" (p. 23).

Quel est ce "démon" qui habite Henderson ? Est-ce lui qui s'exprime par cette obsédante voix intérieure, que le héros ne parvient pas à faire taire ("a ceaseless voice in my heart that said 'I want, I want, I want, oh, I want'", p. 15) ? Cette voix jaillie de l'âme, irritante, lancinante, traduit une préoccupation récurrente chez Bellow. Il s'agit de prendre le contrepied du "tough guy" stoïque et laconique idéalisé par Ernest Hemingway. Henderson, cela a été souvent souligné, a les mêmes initiales que cet écrivain illustre, qui avait été surnommé "Papa" par l'Amérique des années cinquante. Comme Hemingway, Henderson se plaît à montrer ses cicatrices et à évoquer ses souvenirs de la

campagne d'Italie (p. 283). Comme le héros hémingwayen, il sait faire preuve d'une réserve virile : "I have this brutal reticence of character" (p. 165). Mais il est marqué par une propension à l'échec qui lui fait accumuler les fiascos et non les actes glorieux ("Instead I landed in a lot of trouble", p. 177), ainsi que par une tendance à l'emphase et aux épanchements ("He was full of excess", p. 184). Deux traits qui le rapprochent du "shlemiehl" de la tradition yiddish et constituent une des sources principales du comique.

A ces déviances du comportement, à ces discordances et à ces outrances de la voix correspond une figuration grotesque du corps. Henderson est décrit au moyen d'images empruntées au règne minéral ("a volcano" p. 84), au règne végétal ("a sweet potato" p. 23, "a giant turnip" p. 190) et au règne animal ("a kind of human Galapaos turtle" p. 64, "a pigman", p. 23). Gigantesque, monstrueux, le héros est un monumental amas de chair (p. 80) qui se tord, se distord et s'égare en folles excroissances. Il dit ressembler à une gargouille (p. 285) ; il compare son visage soumis à de constantes et spectaculaires altérations (p. 123) à "une église inachevée" (p. 73). On est très loin ici du classicisme et du dépouillement puritains. Ces difformités traduisent l'incomplétude d'un moi, avide de se soustraire aux formes établies, mais incapable de se reconnaître dans son intégrité. Tant sur le plan physique que psychologique, Henderson se perçoit comme un agglomérat d'éléments disparates : "a compound" (p. 281) "a giant collection of errors" (p. 25), "a puzzle to myself" (p. 222).

Distorsion et fragmentation se retrouvent dans les tours, les détours et les retours de la narration durant la première partie de ce roman qui se développe comme une interrogation, à la fois douloureuse et comique, sur sa propre possibilité. Parvenu en principe au terme de son périple, le héros s'interroge rétrospectivement sur les raisons qui le poussèrent au départ. Mais, comme s'il ne parvenait pas à placer sa voix, à trouver le ton, à donner corps à son récit, il revient sans arrêt sur ses affirmations, multiplie les digressions. Il bouleverse l'ordre logique et l'ordre chronologique, se perd en anecdotes, sans jamais répondre à sa question première : "What made me take this trip to Africa ?" (p. 7). Ces errements ne prennent fin qu'au chapitre quatre, avec l'évocation de la mort de Miss Lenox, cette pauvre vieille servante qui, un beau matin, tomba foudroyée de terreur en entendant les hurlements du héros dans une pièce voisine.

I went into the kitchen and saw the old creature lying dead on the floor (...) Bottles, lamps, old butter dishes and chandeliers were on the floor, shopping-bags filled with strings and rags, and pronged openers that the dairies used to give away to lift the paper tops from milk bottles ; and bushel baskets full of buttons and door knobs, And on the walls, calendars and pennants and ancient photographs (pp. 40-41).

Henderson est épouvanté par cet entassement insensé d'inutiles vieilleries, par ce corps privé de vie, dans lesquels il voit un reflet

dérisoire de sa propre condition. Résolument, il s'embarque pour l'Afrique : "So Miss Lenox went to the cemetery, and I took a plane and went to Africa" (p. 41).

3. "Off the beaten track" : la quête de "l'innocence radicale" (22).

Ce voyage constitue donc une tentative du héros pour s'affranchir du passé, rétablir l'harmonie, découvrir le territoire où il pourra enfin trouver sa place, poser sa voix, renaître à lui-même et au monde.

L'Afrique qu'Henderson choisit d'explorer loin des sentiers battus ("Off the beaten track", p. 262) se présente d'abord comme une terre vierge de toute empreinte, étincelante de pureté ("no human footprint ... it was all simplified and splendid" p. 46). Le héros s'y dépouille peu à peu de ses possessions. Il croit retrouver l'innocence originelle chez les Arnewi, ses hôtes, une tribu de paisibles bergers qui vivent nus comme Adam et Eve au jardin d'Eden. Henderson sent renaître à leur contact ses capacités d'émerveillement, il croit vibrer à l'unisson de l'univers entier :

At night, after Romilayu had prayed and we lay on the ground, the face of the air breathed back on us, breath for breath. And then there were the calm stars turning around and singing, and the birds of the night with heavy bodies, fanning by. I couldn't have asked for anything better. When I laid my ears to the ground, I thought I could hear hoofs. It was like lying on the skin of a drum (...) I lost count of the days. As probably, the world was glad to lose track of me too for a while (p. 46).

L'extase transcendantaliste, la fusion du moi dans le cosmos, suggérées par l'accumulation des synesthésies, sont démenties par la brusque rupture de ton de la dernière phrase. A l'ironie du personnage envers lui-même, s'ajoute celle du narrateur envers le personnage. Le texte superpose les points de vue, joue sur la distance entre le sujet de l'énonciation (Henderson parvenu au terme de sa quête) et le sujet de l'énoncé (le personnage, encore naïf et enthousiaste) (23).

A la faveur de cet écart, les notes discordantes se multiplient. Le pays Arnewi se révèle ravagé par la sécheresse, hanté par la mort et figé dans d'absurdes traditions : les indigènes, qui considèrent les grenouilles comme sacrées, laissent ces animaux infester leur unique réserve d'eau. Entonnant allègrement le Messie de Haendel, Henderson décide qu'il sera le sauveur de ces primitifs. Mais ses motivations sont purement égocentriques ("I still couldn't pass up this opportunity ... to distinguish myself", p. 174) et son entreprise tourne à la catastrophe. La bombe qu'il parvient à fabriquer grâce à un sens pratique typiquement américain et qu'il brandit au-dessus de sa tête "like the torch of liberty in New York Harbour" (p. 101) détruit non seulement les grenouilles mais la citerne tout entière. Le héros s'enfuit honteusement.

Cette inversion du motif messianique vise à tourner en dérision le zèle missionnaire américain, simple avatar de l'idéal pionnier et du mythe adamique. Henderson découvre avec stupeur que cette Afrique qu'il croyait vierge a subi l'influence du monde occidental : "You thought first step ? something new ? Sorry, Sir, we are discovered" (p. 53).

Cette influence est plus sensible encore chez les Wariri, deuxième tribu rencontrée par le héros. Il s'agit, cette fois, d'un monde hobbesien, déchiré en factions hostiles, et offrant dans sa stridence et ses discordances un écho du monde américain :

It was like Coney Island or Atlantic City or Times Square on New Year's Eve (...) The frenzy was so great it was metropolitan. There was such a whirl of men and women and fetishes, and snarls like dog-beating, and whines like sickles sharpening, and horns blasting and blazing into the air, that the scale could not be recorded. The bonds of sound were about to be torn to pieces (p. 159).

Dafhu, le souverain, se révèle être un érudit, féru de culture occidentale. A la fois physionomiste, psychologue et philosophe, il est persuadé que l'homme peut accéder à la noblesse en s'efforçant d'imiter ce que la nature a de plus noble. Lui-même a trouvé dans Atti, la lionne-totem, un modèle dont il entend bien faire profiter Henderson.

Les séances d'initiation dans l'antre du fauve sont d'un comique irrésistible. Comique très proche de la farce à bien des égards : géant en pantalons bouffants, Henderson se met à quatre pattes, il tremble, grimace et tente de rugir. Comique de caractère puisque, comme Augie face à l'aigle (24), il ne parvient pas à dissimuler sa terreur. Comique de situation puisque, disciple réticent, il oppose aux envolées lyriques de Dafhu des apartés incrédules ou terre-à-terre ("But how can this lion routine cure what I have got ?", p. 247) et il n'émet finalement que le grognement guttural du cochon : "It's pigs !", I suddenly realized, 'the pigs ! Lions for him, pigs for me !' I wish I was dead" (p. 251).

C'est cependant dans la parodie que ces scènes initiatiques puissent leur intensité. Avec humour, Henderson déclare : "Nature has thrown the book at me" (p.308). La lionne Atti, incarnation d'une nature vierge et indomptable ("uninstructed specie-beauty", p. 245), est bien sûr, un avatar de la baleine du capitaine Achab, de l'ours d'Ike Mc Caslin, des taureaux ou des lions d'Hemingway ; Dafhu est une version ironique du "bon sauvage", tel que l'idéalisèrent Rousseau ou Chateaubriand. Curieusement, l'initiation d'Henderson à la pureté primitive se double de multiples lectures : Finally he forced on me a whole load of his literature and I had to take it down to my apartment and promise to study it. These books and journals, he had carried back from school with him" (p. 222).

Les théories du roi ne sont qu'une synthèse maladroite de ces ouvrages, interprétés de façon purement littérale et totalement détournés de leur sens. Ainsi, Dafhu prend au pied de la lettre les théories de

William James sur les correspondances entre l'âme et le corps, et les pousse jusqu'à la caricature : "the pimple on a lady's nose may be her own idea accomplished by a conversion at the solemn command of her psyche" (p. 221). De même, il dénature jusqu'à l'absurdité les théories reichiennes, selon lesquelles l'homme doit libérer les pulsions animales que la société l'a obligé à refouler, et il engage Henderson à devenir un lion au sens propre du terme (25) : "a literal lion" (p. 249). Certains critiques (26) virent aussi dans les transformations du héros un écho grotesquement déformé des métamorphoses du moi, telles qu'elles sont décrites dans *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche ; d'autres mirent l'accent sur la façon fantaisiste dont Bellow utilisa des sources anthropologiques qui lui étaient familières (27). Le comique naît également de la répétition de certaines citations, qui se muent en refrains et donnent lieu à toutes sortes de variations. Ainsi la citation de Shelley "burst my spirit's sleep" devient : "Your highness, I keep thinking about the spirit's sleep and when the hell it is ever going to burst" (p. 199). Plus savoureuse encore est cette version pour le moins personnelle des paroles du "Messie" de Haendel :

'And who shall stand when He (the rightful one) appeareth ?' When the rightful one appeareth we shall all stand and file out, glad at heart and greatly relieved, and saying, 'Welcome back, Bud. It's all yours. Barns and houses are yours. Autumn beauty is yours. Take it, take it, take it ! (p. 34).

On a reconnu ici les tonalités si particulières de l'humour juif, et plus précisément du "style mosaïque" (28) caractérisé par la juxtaposition du sacré et du profane, du grandiose et du trivial, et par le téléscopage de niveaux de langue antinomiques. Caractéristique également de l'humour juif, est ce constant retour du texte sur lui-même, dont nous avons souligné les occurrences sur le plan narratif. Sur le plan de l'action, cela se traduit par la résurgence sous des formes parodiques de certains éléments dramatiques : ainsi les grenouilles grouillant dans la citerne des Wariri sont la réplique d'une pieuvre autrefois entrevue dans un aquarium de Banyuls-sur-Mer (p. 206), le corps à corps avec les statues des Dieux wariri (chapitre 13) renvoie à la destruction des statues dans le jardin paternel (29), la lionne est le reflet grotesquement amplifié d'un chat qu'Henderson poursuivit jadis avec une féroce obstination (pp. 86-87). Sur le plan de la phrase, cette réflexivité se traduit par une tendance à l'auto-citation ou à la récapitulation de paroles ou de faits antérieurs, tandis que, de méprise en surprise, le héros prend la mesure de ses erreurs passées : "and I had been boasting 'Show me your enemies and I'll kill them. Where is the man-eater, lead me to him ?' And setting bushes on fire and performing the manual of arms, and making like a regular clown. I felt extremely ridiculous" (p. 53). Cette démarche circulaire, Rachel Ertel l'a souligné (30) à propos de *Mr Sammler's Planet* (31), n'est pas sans rappeler - sur le mode burlesque, ici - celle de l'exégèse biblico-talmudique, fondée sur la constante confrontation des points de vue, le perpétuel questionnement.

Citations, allusions, reprises de toutes sortes sont si nombreuses

(32) qu'il serait impossible de les répertorier toutes. Impossible également d'accorder à aucune d'elles une attention exclusive, sauf à ignorer délibérément des pans entiers de l'œuvre. Chacune de ces références (qu'elle soit intertextuelle ou inhérente au roman lui-même) participe au comique par le décalage qu'elle induit. Mais c'est dans leur extraordinaire foisonnement, dans leur ironique orchestration, dans le mélange des cultures, des registres et des genres que réside la force de ce texte qui se révèle à l'image du héros, c'est-à-dire pluriforme (" 'Oh Henderson-Sungu, how many forms and shapes ! Numberless.' ", p. 204) et plurivoque (" 'It's one these *luths suspendus* deals, sitôt qu'on le touche, il résonne" (33), p. 196).

Ces résonances rendent la partition difficile à déchiffrer, elles étoient le texte de "multiples bifurcations qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique" (34), le transforment en jeu de piste. La quête de "l'innocence radicale" tourne à l'exploration ironique d'un paysage-palimpseste ; le trajet initiatique devient une "traversée de l'écriture" (35).

Après tout, un "lion" en anglais, c'est aussi "a prominent person who is in demand socially. A celebrity" (36). On se rappelle cette nouvelle satirique d'Edgar Poe, intitulée "Some Passages in the Life of a Lion" (ou "Lionizing"), où le héros devient "lion" quand il réussit à se faire admettre dans une famille littéraire (37). On se rappelle aussi que le frère aîné d'Henderson, tragiquement disparu, était décrit comme "a regular lion" (p. 35) et qu'il mourut pour une absurde histoire de stylo et de lettre, qu'il souhaitait envoyer à son père (pp. 35-36). Devenir "lion" pour Henderson, c'est acquérir les lettres de noblesse qui lui permettront de succéder dignement au père en prenant la plume à son tour. Au terme de son initiation, il entreprend le récit de ses aventures (38).

4. "... take the mixture and say imperfection is always the condition as found" (39).

Ainsi chez Bellow la déconstruction métafictionnelle opérée par la parodie ne se limite pas à un exercice ludique ; elle ne traduit pas un quelconque "épuisement" (40), elle n'aboutit pas à un solipsisme de l'écriture. Elle est source d'énergie et de renouvellement ("The process, as he saw it, was utterly dynamic" p. 220), elle constitue une des formes privilégiées du questionnement identitaire.

Le terme parodie (para/odé) signifie étymologiquement contrechant (41). La parodie permet d'établir une forme d'harmonie en marquant un écart. Elle constitue "à la fois un hommage respectueux et un pied de nez ironique à la tradition" (42). Elle opère une "mise en différence" (43) permettant d'incorporer l'étrangeté d'autrui sans pour autant l'assimiler complètement, et de reconnaître une filiation avec les modèles mêmes que l'on ébranle. C'est une façon de surmonter ce que Harold Bloom appela "l'anxiété de l'influence" (44).

Son rôle est de dénoncer de façon décisive des discours dont le poids est devenu tyrannique (...). L'oubli, la

neutralisation d'un discours étant impossible, autant en trafiquer les pôles idéologiques. Ou le réifier pour le faire métalangage. Alors s'ouvre le champ d'une parole neuve, née des fissures des vieux discours et solidaire d'eux. Malgré qu'ils en aient, ces vieux discours injectent leur force de stéréotypes à la parole qui les contredit (...). L'intertextualité leur fait financer leur subversion (45).

A la fin du roman, Henderson, qui se définissait comme "a great weight, a huge shadow" (p. 15), s'est libéré du poids de ses fantômes : "leaping through the shadows of the moon" (p. 304), "flying over the shadows of the heat" (p. 309). Il a apprivoisé l'ombre du père : la bête terrifiante est remplacée par ce lionceau inoffensif, censé réincarner le roi-défunt, que le héros tient solidement en laisse (p. 310). Henderson peut rentrer au pays, accéder à l'écriture parce qu'il a compris au contact de Dafhu, cet être si complexe, que toute expérience, toute parole est plurielle ("there is nothing that ever runs unmingled", p. 316) et que cette irréductible hétérogénéité est source de richesse : "It's the richness of the mixture" (p. 211). Il a découvert, comme Augie March, qu'il n'est point d'innocence, d'absolu ni de territoire vierge et que le véritable continent à explorer c'est l'Autre (46). Il reconnaît que son histoire ne peut s'écrire que parmi les autres histoires et que sa voix intérieure aurait dû dire "she wants, he wants, they want" (p. 267). Capable à présent de penser à autre chose que lui-même ("ego-emphasis is removed", p. 245), il comprend rétrospectivement les sentiments qui avaient poussé son père à le rejeter ("An old man of failing strength may try to reinvigorate himself by means of anger. Now I understand it" p. 314) ; il prend sous sa tutelle un petit orphelin rencontré dans l'avion. La chaîne des générations est symboliquement restaurée. Conscient de faire partie d'"une totalité humaine organique" (47) dont il ne saurait se séparer ("the human-specie as a whole", p. 109), Henderson, "a bungled lump of humanity" (p. 251), ne rêve plus à présent que d'aider ses semblables et il décide de commencer, à cinquante-six ans, des études de médecine !

On reconnaît ici l'influence de la tradition juive qui affirme l'indisociabilité de l'éthique et de l'esthétique, "circonscribent essentiellement un rapport à la culture et non à la nature" (48), et ne conçoit l'individu que comme membre d'une communauté, maillon dans une chaîne ("link in the Jewish chain of beings" (49)). L'ironie cependant prévaut puisque *Henderson the Rain King* ne s'achève pas dans la chaleur d'une patrie retrouvée mais dans un entre-deux, à Terre-Neuve où le héros fait escale, dans la solitude muette d'un paysage glacé :

So we were let out, this kid and I, and I carried him from the ship and over the frozen ground of eternal winter (...) Slipping I ran over the ice in those same suede shoes. The socks were rotting within and crumbled, as I had never got around to changing them (...) And the lion ? He was in it too ; laps and laps I galloped over the shining and riveted body of the plane, behind the fuel trucks. Dark faces were looking from within. The great beautiful propellers were

still, all four of them. I guess I felt it was my turn to move, and so went running- leaping, leaping, pounding and tinging over the pure white lining of the grey arctic silence.

Des notations inquiétantes ou insolites viennent mettre en doute l'apparente euphorie de ce dénouement : la terrifiante immobilité alentour, les sombres visages postés derrière les hublots, enfin l'allusion aux chaussettes malodorantes, cocasse intrusion d'une réalité prosaïque qui ramène Henderson à la terre au moment même où il prend son élan. Mais envers et contre tout, le lion, l'homme et l'enfant, unis dans un même rythme et une même étreinte, tracent inlassablement leur sillon sur cette Terre-Neuve.

Terre-Neuve, "Newfoundland" : province hybride, morcelée, à la fois partie intégrante du continent américain et séparée de lui (50). Ne peut-on y voir une représentation métaphorique de cette Amérique, que Saul Bellow et les autres écrivains juifs américains parvinrent à intégrer en préservant leur altérité, et sur laquelle ils imprimèrent leur marque, si caractéristique ?

Avec ce roman magistral qu'il dédie à son fils ("to my son Gregory"), alors que *The Adventures of Augie March* était dédié au père, Saul Bellow, à l'apogée de son talent, a peut-être tenté - sur le mode comique - de se poser en Père Fondateur de la littérature juive américaine. Une littérature qui "commence par s'opposer à la culture dominante avant d'en devenir l'un des éléments, l'un des maillons à part entière" (51). Une littérature qui choisit de s'écrire (52) dans ces lieux intermédiaires que sont le grotesque, l'humour et la parodie. Une littérature qui transcende les particularismes culturels parce qu'elle est par essence dialogique et plurielle. Ce que célèbre *Henderson the Rain king*, ce roman "en suspens", ce sont les bonds et les rebonds, les contradictions et les compromis, les déplacements et les transferts qui sont le propre de toute existence et de toute écriture.

Paule LEVY
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Cette citation constitue l'épigraphe de "The Fall of the House of Usher", dans G.R. Thompson, ed., *Great Short Works of Edgar Allan Poe*, New York, Harper and Row, 1970, p. 216.
- (2) Saul Bellow, *Henderson the Rain King*, New York, Penguin, 1959. Toutes nos références renvoient à cette édition.
- (3) Daniel Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 130.
- (4) Cf. Saul Bellow, *Dangling Man*, New York, Vanguard, 1944. Traduit sous le titre *L'homme en suspens*, Paris, Plon, 1954.
- (5) Saul Bellow, Introduction à *Great Jewish Short Stories*, New York, Dell Publishing, 1963, p. 14.
- (6) Philip Roth, *Goodbye Columbus*, Boston, Houghton, 1959.
- (7) Philip Roth, *Portnoy's Complaint*, New York, Corgi Books 1983.
- (8) Saul Bellow, interview de 1965. Cité par Pierre-Yves Pétillon dans *Saul Bellow et la tradition américaine, exercice de lecture*, thèse de doctorat ès lettres, Université Paris III, 1977, p. 2.
- (9) Saul Bellow, *Humboldt's Gift*, New York, Penguin, 1975, p. 14.
- (10) Rachel Ertel, *Le roman juif américain*, Paris, Payot, 1981, p. 171.
- (11) Si elle varie suivant les époques et suivant les contextes, cette démarche est fréquente chez les écrivains américains issus de groupes minoritaires. Cf. "Configurations de l'ethnicité aux États-Unis", *Cahiers de Charles V*, n° 15, septembre 1993, Presses universitaires de l'Université de Paris 7. Voir en particulier l'article de Werner Sollors, "Ethnic Identity and Individualism", p. 87-105.
- (12) Cf. Rachel Ertel, op. cit., p. 315 : "Il s'agit (...) de l'éducation d'un homme adulte dans des situations qui relèvent plus du fantastique que du réalisme".
- (13) Pour un catalogue ironique de ces clichés, Cf. Philip Roth, *Portnoy's Complaint*, op. cit.
- (14) Leslie Fiedler, *Waiting for the End*, New York, Stein and Day, 1964, pp. 97.
- (15) *ibid.*, p. 98.
- (16) Saul Bellow, *Dangling Man*, op. cit., et *The Victim*, Vanguard, New York, 1948.
- (17) Cf. Rachel Ertel, op. cit., pp. 159-163 : "Une littérature en quête d'archétypes".
- (18) Saul Bellow, *Humboldt's Gift*, op. cit.
- (19) Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*, New York, Penguin, 1953, p. 7.
- (20) Saul Bellow, *Henderson the Rain King*, op. cit., p. 304.
- (21) Cf. Pierre-Yves Pétillon, op. cit., pp. 500-504 : "La double figure du père".
- (22) Ihab Hassan, *Radical Innocence*, Princeton University Press, 1961.
- (23) Pour une étude approfondie des rapports ambigus que le narrateur entretient avec sa narration, cf. Claude Lévy, *Les romans de Saul Bellow : tactiques narratives et stratégies oedipiennes*, Paris, Klincksieck, 1983.
- (24) Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*, op. cit.
- (25) Pour une étude approfondie des influences reichniennes, cf. par exemple Eusebio Rodrigues, *Quest for the Human : An Exploration of Saul Bellow's Fiction*, Bucknell University Press, 1981.
- (26) Cf. par exemple Rachel Ertel, op. cit., p. 180.
- (27) Diplômé d'anthropologie, Bellow travailla longtemps avec le professeur Melville Herkovitz. Pour une étude approfondie des sources anthropologiques, Cf. Eusebio Rodrigues, "Bellow's Africa", *American Literature*, vol. 43, n° 2, mai 1971, pp. 242-246.
- (28) Cf. Dominique Cohen-Trumer, "L'humour juif", *Parcours juifs*, n° 1, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 1993, p. 97, ou Marie-Christine Pauwels, "Humour et identité chez les écrivains juifs américains", *ibid.*, p. 114.
- (29) Cf. supra, p. 8.
- (30) Rachel Ertel, "Mr Sammler's Planet : roman de mémoire et d'histoire",

Delta n° 19, octobre 1984, p. 168.

(31) Saul Bellow, *Mr Sammler's Planet*, New York, Penguin, 1970.

(32) Claude Lévy qualifie le roman *More Die of Heartbreak* d' "envahi par le citationnel, miné par le répétitif". Cette remarque nous paraît valoir également pour *Henderson the Rain King*. Cf. Claude Lévy, "More Die of Heartbreak, une relation d'emprise", *Caliban*, n° XXV, 1988, p. 61.

(33) En italiques dans le texte.

(34) Jenny Laurent, "La stratégie de la forme", *Poétique* 27, 1976, p. 266.

(35) *ibid.*, p. 280.

(36) *Webster's Dictionary of the American Language*, Second College Edition.

(37) "Some Passages in the Life of a Lion" ("Lionizing"), dans *Great Short Works of Edgar Allan Poe*, op. cit., pp. 162-168. Cette famille se révèle être une clique de pédants, dont le héros ne tarde pas à s'exclure par son comportement marginal. Dans cette histoire, écrite sur le mode du grotesque et de la dérision, Poe parodie certains de ses contemporains.

(38) Dans un article à ma connaissance inédit à ce jour et intitulé "Fin de parcours : les enjeux de la clôture narrative dans *Henderson the Rain King*", Géraldine Chouard souligne en ces termes le rapport entre l'écriture et la problématique oedipienne : "en racontant son histoire, il fait repartir l'histoire à partir de lui. C'est lui le père".

(39) Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*, op. cit., p. 306.

(40) John Barth parle de "littérature de l'épuisement". la formule est reprise par Dominique Rabaté dans son ouvrage *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.

(41) Cette étymologie est rappelée par Linda Hutcheon dans "Ironie et parodie : stratégie et structure", *Poétique* 36, 1978, p. 468.

(42) *ibid.*, p. 476.

(43) *ibid.*, p. 468.

(44) Harold Bloom, *The anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

(45) Jenny Laurent, op. cit., p. 279.

(46) Cf. Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*, op. cit., p. 617 : "I am a sort of Columbus of those near-at-hand".

(47) Rachel Ertel, op. cit., p. 335.

(48) *ibid.*, p. 335.

(49) Philip Roth, *The Counterlife*, New York, Penguin, 1987, p. 81.

(50) Terre-Neuve se compose de l'île de Terre-Neuve et de la côte du Labrador, rattachée à l'île en 1927. Colonie britannique jusqu'en 1855, puis territoire indépendant, Terre-Neuve, après de difficiles négociations, entre 1949 dans la confédération canadienne. Pouvait-on imaginer lieu plus symbolique ? On serait tenté de penser qu'il y a, là encore, surcodage ironique.

(51) Marie-Christine Pauwels, op. cit., p. 106.

(52) Cf. Rachel Ertel, op. cit., "Les modes d'écriture", pp. 323-328.

LA FIDÉLITE DANS *DUBIN'S LIVES* :
UNE MÉMOIRE, UN DÉSIR, UNE RELATION,
UN QUESTIONNEMENT PERPÉTUEL

J'invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale ; et le sujet du livre, c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire.

André Gide - *Les Faux-Monnayeurs*.

La tentation est grande de lire *Dubin's Lives* comme un roman autobiographique plus ou moins transposé, ne serait-ce que parce que l'auteur a puisé dans son expérience personnelle la matière de son œuvre. Tentation à laquelle la plupart des critiques ont succombé. Nombreux sont ceux qui reprochent à Bernard Malamud de s'identifier à son protagoniste, comme par exemple Robert Towers qui affirme : "Malamud has positioned himself too close to Dubin to get him in perspective-either for himself or the reader" (1) ou bien Ralph Tyler qui déclare : "This novel is intimately connected to him, nerve end to nerve end" (2).

Janna Malamud Smith, la fille du romancier, se trouve d'ailleurs surprise de retrouver certains de ses traits dans la présentation de Maud.

I remember feeling most displeased when I read *Dubin's Lives* and found that the biographer's daughter had taken over my habit of memorizing poems. My father eluded any reckoning on these matters beyond the assertion that everything of importance was invention (3).

Certains passages du journal intime, que l'auteur a tenu pendant plus de deux ans pour écrire son roman et qu'il n'a pas détruit, sont aussi révélateurs.

One must transcend the autobiographical detail by inventing it after it is remembered ... If it is winter in the book, spring surprises me when I look up (4).

Quant à l'action du roman, elle se situe dans une petite ville de la Nouvelle Angleterre, Center Campobello, située à la limite de l'État du Vermont que l'auteur connaît bien pour y avoir séjourné pendant plusieurs années.

Quelle que soit la part de vérité que l'on trouve dans ce roman et même si l'identité auteur-narrateur-personnage semble souvent acquise, le roman échappe cependant au genre autobiographique : "Dubin is fictive. I am an inventor of characters. I like to be in a position to change anything I want" (5).

Malamud s'est expliqué sur les raisons précises qui l'ont incité à choisir le métier de biographe pour son personnage central.

Why had he made Dubin a biographer ? Mr. Malamud said he had tried him as a cellist, "but I couldn't handle the cello, even though my son used to play it. I was aware that cello-playing was something I didn't have. What do I have ? I thought of making him an artist, but I had already done that with Fidelman (the hero of his 1969 *Pictures of Fidelman*). Then I lucked into making him a biographer. I discovered I could use the stuff and material of biography for its many sources of harmony and counterpoint" (6).

Le protagoniste Dubin semble être un vrai "carrefour" car il participe à l'histoire de plusieurs vies, non seulement celles des membres de sa famille, celles d'auteurs célèbres dont il a écrit ou dont il voudrait écrire les biographies mais aussi celle de Fanny Bick, jeune femme sensuelle qu'il désire et rejette à la fois tout au long du roman. Dubin, personnage conformiste, consciencieux et discipliné pendant plus de vingt-cinq ans de mariage, devient volage et inconstant, partagé entre d'une part, son sens de la morale et son sentiment de responsabilité vis-à-vis de son épouse et de ses enfants et, d'autre part, son attraction irrésistible pour Fanny et son désir d'oublier son âge.

Dans *Dubin's Lives*, la notion de la fidélité se pose non seulement au niveau du couple et au niveau de l'héritage familial mais elle apparaît comme un problème fondamental sur le plan artistique car ce roman peut se lire comme une réflexion sur l'art de la biographie et sur ses rapports avec la réalité.

L'infidélité de Dubin dans sa fonction de biographe est le thème essentiel du roman et c'est celui que nous développerons. Notre sujet soulève plusieurs interrogations : l'écriture peut-elle être une instance médiatrice entre l'écrivain et la vie ? L'art est-il le faux-semblant derrière lequel s'abrite le biographe William B. Dubin, dès l'ouverture du récit ? En outre, le récit est traversé par des réflexions émises par cette voix "dogmatique" empruntée par le narrateur lorsqu'il interrompt son récit pour se faire le porte-parole direct de l'auteur. *Dubin's Lives* serait-il aussi une mise en abîme de l'esthétique romanesque malamudienne ? Quel est donc le propos de l'écrivain ? S'agit-il d'une transposition de sa propre pratique donc d'une sorte de miroir par lequel l'auteur attirerait l'attention du lecteur sur sa propre originalité ?

Dubin est tout d'abord infidèle à son épouse et c'est un être inauthentique dans ses relations avec sa maîtresse. Dans ce roman, la fidélité conjugale apparaît comme une embarrassante question, superficielle et banale. On pourrait dire, en utilisant les termes de Jankélévitch, que "l'essence de la fidélité est perdue" ou que "la fidélité de Dubin est inauthentique" (7). En effet, l'adultère et le mensonge sont excusés et à la limite exaltés dans ce roman qui ne manque pas une occasion de critiquer le mariage, d'humilier l'épouse et de glorifier ceux qui se désirent hors du mariage et contre lui. Malamud traite Dubin avec beaucoup de complaisance en n'intervenant qu'à la dernière page du récit pour remettre le personnage, culpabilisé et rempli de désir, telle une marionnette, à sa place.

Pourrait-on parler de "salutaire et indispensable infidélité", comme Marie Bonaparte, résolument immoraliste, ou bien de "fidélité à son désir et d'infidélité à sa parole" dans le cas de Dubin ?

On the plane, he asked himself, "What am I doing here, a man my age with a young woman hers ?" The answer came easily and happily : "Enjoying myself. I have it coming to me".

Fanny was affectionate, buoyant ; they joked. ... He regretted deceiving Kitty. There ought to be a better way. He recalled Lawrence's remark : "Honesty is more important than marital fidelity" (8)).

Loin de désorganiser sa vie, Fanny est plutôt un facteur restructurant dans la mesure où elle réconcilie Dubin avec ses pulsions vitales, sa profession et même son épouse. En lui redonnant le sens de l'échange et de la relation, elle lui permet de renouer avec la vie et avec son art.

Dans *Dubin's Lives*, la notion de fidélité apparaît par ailleurs comme un problème qui touche aux racines même des liens familiaux et sociaux. En effet, Dubin est un être infidèle au souvenir de ses parents, dont il essaie de gommer les images de sa mémoire. Tout au long du roman, le protagoniste essaie d'expulser de sa conscience certains épisodes tragiques de son enfance qui continuent à hanter son existence.

Dans la perspective psychanalytique, le souvenir refoulé n'est pas anéanti. L'oubli qui consiste, non à perdre son passé mais à cesser de le dominer, devient la transposition du souvenir dans un autre langage. Prisonnier de son passé au lieu d'être le maître de ses souvenirs, Dubin se ment à lui-même. En fait, Dubin "souffre de réminiscences" et souffre de ne pas se ressouvenir de certaines "scènes pathogènes" ou de certaines périodes douloureusement tragiques de son enfance (9).

He had felt there was much purposeful forgetting in his life ; now *it all* seemed purposeful. The purpose was to diminish displeasure, of suffering, or mourning ; or simply not to live in active remembrance of the sadnesses of the past. Associative links between one unhappy experience and another had expired in pain and humiliation. He remembered comparatively little of his poor father and crazy mother. His dead brother was drowned in his mind (10).

Cependant, Dubin ne peut échapper au fardeau de sa propre histoire et il n'en finit pas de liquider son passé. Cet intellectuel exogame, acculturé et assimilé, qui représente le new yorkais perdu dans l'Est américain, provincial et étouffant, ne renie pas ses origines juives. D'ailleurs, il fait à plusieurs reprises mention de son affiliation religieuse et il reste sentimentalement attaché à un judaïsme édulcoré ainsi qu'à certaines traditions familiales. Mais sa judéité ne se traduit jamais par une adhésion, même momentanée, aux préceptes de la Loi juive, qui lui ont été transmis mais qu'il a oubliés.

Lorsqu'il est à New York, dans l'appartement de Fanny, les Juifs pieux qu'il aperçoit de la fenêtre lui rappellent ses obligations de père, ses devoirs d'époux et ses origines qu'il cherche soigneusement à oublier.

Dubin often watched the elderly Jews at prayer, or as they sat at study around a long table in a brown room on the left side of the synagogue (11).

Durant son incartade amoureuse, Dubin a des remords surtout la nuit. Il se sent alors envahi par un sentiment de culpabilité qui l'empêche de dormir.

Unable to sleep, he rose hyped up, his imagination pouring ideas like rain. He felt like working but had better not if he could work longer later. He stood at the bedroom window, ... gazing above the steaming smokestack at the synagogue. ... A blackbearded black-hatted Jew, his white shawl glowing on his shoulders, bent back and forth in prayer. Once in a while Dubin prayed (12).

L'image du Juif pieux orthodoxe revient comme un leitmotiv dans le roman. Il a une fonction bien précise : il joue le rôle du trouble-fête. Il symbolise la figure paternelle, représente la voix de la conscience et sert d'agent déclencheur de la culpabilité car il réveille chez le héros des souvenirs enfouis au fond de sa mémoire. "Dubin, at the window, gazed down at the synagogue. An old Jew was praying. Where they went they pray" (13). D'ailleurs, Daniel Fuchs affirme à ce propos :

The question then arises : how much of a Jew is Dubin ? He is not observant, marries a non-Jew, does not maintain a Jewish household, and rarely talks to his children about things Jewish. His most explicit statement about Jewishness is negative. He defends his marrying a *shiksa to his old father*. ... The question of conversion never comes up for Dubin. He is an ethical Jew, whose ethics include discarding what is identifiably Jewish when it matters. ... But there is a Jewish quality that persists. For better or worse Jewishness is defined by Dubin as a sense of obligation, a way of doing things characterized by the restraint of decency. As the Yiddish expression goes, *A Yid tit nicht azoi* (A Jew doesn't do that) 14.

Ainsi Dubin ne pourra esquiver longtemps son histoire familiale parce qu'il y est attaché par toute sa sensibilité et surtout par une culpabilité sans rémission. Dubin ne réussit pas à se libérer du regard de son père constamment posé sur lui. Sa voix obsédante lui confirme son échec dans sa volonté d'affranchissement. Le poids du père mort est bien trop lourd et Dubin ne parvient pas se libérer de l'emprise de ce dernier qui le réduit à n'être que son successeur, son héritier, soumis aux mêmes gestes. Sa quête est donc celle du père, sans laquelle Dubin ne peut avoir d'identité propre : "I was the waiter's true son,

shared his inertia, fear, living fate out of habit, compassion, impure love" (15).

On pourrait dire, à propos de Dubin, qu'il est un "fils manqué", c'est-à-dire un fils en manque de père, un fils inachevé. Guy Corneau a expliqué que l'absence ou la carence du père produit un individu non structuré de l'intérieur, aux idées confuses et qui ressent des difficultés lorsqu'il doit se fixer un but, faire des choix et identifier ses propres besoins (16). Plus un individu se sentira vulnérable, plus il tentera de se créer une carapace extérieure. Le désordre interne est la conséquence d'un complexe paternel négatif.

L'individu va alors tenter de colmater ce manque en se structurant à partir de l'extérieur. Mais cette structuration prend des aspects différents. Certaines personnes auront toujours quelque tâche à accomplir et offriront le spectacle de fourmis industrieuses ou bien chercheront des maîtres spirituels. Tel est le cas de Dubin, enfermé dans son bureau et absorbé par ses lectures et par la rédaction de ses biographies d'hommes célèbres.

Dans le récit malmudien, les fils privés de père partent à la dérive et se trouvent toujours en danger de mort. Yakov dans *The Fixer*, Ward Minogue et Frank dans *The Assistant*, Wally Mullane dans "The Place is Different Now" sont présentés comme des vagabonds, des orphelins et des bâtards. Le héros malmudien est celui qui peut trouver un père en tout homme, qu'il soit imaginaire ou spirituel. Son père est celui qu'il a choisi et pour lequel il éprouve une affection raisonnée et librement consentie. Ainsi, certains protagonistes auraient une "collection de pères successifs".

Dubin a trouvé des "substituts de père" dans certains modèles littéraires, ces hommes célèbres que sont Thoreau, Lawrence, Emerson, Mark Twain, John Keats, Frantz Schubert, Thomas Carlyle, Samuel Johnson, Platon, Freud, Nietzsche, Robert Frost, T.S. Eliot, Thomas Hardy, William Wordsworth, St Augustin, Chekhov et Michel de Montaigne. Ce roman décrit, en fait, non pas la vie de Dubin, mais ces vies qui remplissent la sienne. Dubin vit par doubles littéraires interposés et l'individu a fini par se confondre avec le biographe. Dubin a découvert sa vocation de biographe alors qu'il écrit des rubriques nécrologiques.

One morning as he was typing out the obituary of a poet who had killed himself by jumping from the George Washington Bridge ... Dubin felt as he wrote that the piece had taken on unexpected urgency. ... Dubin, you can't relight lives but you can recreate them. In biographies the dead become alive, or seem to. He was moved, tormented, inspirited (17).

Le rapprochement de ces deux professions permet au lecteur de mieux cerner la personnalité introvertie et dérangeante du héros. A ce propos, Madelénat affirme :

Scandale de cette biophilie par procuration qui ressemble à une nécrophilie : fuir la jouissance immédiate pour régner sur des existences mortes, halluciné par d'exigeantes absences. L'attitude biographique se compose d'inertie et de diligence : on laisse venir à soi les morts ; ils mûrissent et s'adoucissent (18).

La recherche longue et fastidieuse que Dubin a accomplie pour ressusciter son personnage mythique constitue la dynamique du récit. La philosophie et la vie personnelle de D.H. Lawrence, auquel Dubin s'est totalement identifié et confondu, ainsi que la présence tout à fait fortuite de Fanny dans son foyer, jouent le rôle de catalyseur et vont faire voler en éclat la tranquille sécurité et la quotidienne moralité de Dubin. Ainsi, le mari plus ou moins fidèle qu'il a été jusqu'à ce jour, subitement se transforme en sémillant quinquagénaire.

"I'm not twenty, nor forty-I'm fifty-seven. Surely these years entitle me to this pleasure".

He said he didn't want, when, it came time to die, to discover he hadn't lived (19).

The anticipation of his amorous adventure filled Dubin with satisfaction to do what he was presently doing (20).

Dubin lui-même ne peut expliquer l'emprise irrésistible et mystérieuse que D.H. Lawrence, qui le fascine et qui le désespère en même temps, exerce sur lui. Il ne sait que répondre quand certains lui posent la question : "Someday, he'll tell me" (21). "He picked me. There's something he wants me to know" (22). La biographie est, pour Dubin, cette fonction médiatrice, "révélation de soi à soi dans l'objectivation et l'expérience du double" (23), c'est-à-dire un moyen de coucher, par l'écriture, sa propre histoire et elle devient ainsi acte testamentaire.

Madelénat définit trois dominantes dans toute biographie que nous retrouverons d'ailleurs dans les rapports tumultueux Dubin-Lawrence. En premier lieu, le biographe éprouve un sentiment de bienveillance, une piété admirative, une révérence infantile envers un père identifié à un "surmoi idéal" qui peu à peu dégénère en niaise fétichisation. Ensuite, une haine jalouse du viveur et du créateur manqués se manifestent par une "crise parricide" qui consiste, par exemple, à brûler le livre. Le troisième élément est l'expérience intime du biographe qui imite, se transforme en autrui, assimile l'autre.

Ces phénomènes de projection ou d'introjection finissent par se coder dans la trame biographique. On pourrait presque parler de narcissisme hétéro-érotique, car "tout portrait qu'on peint avec âme est un portrait non du modèle mais de l'artiste. Le modèle n'est qu'un hasard et un prétexte" (24).

Dès le début du roman, Dubin est présenté comme un personnage en crise parce qu'il ne parvient pas à commencer sa biographie sur Lawrence. Étrangement attiré par cet écrivain célèbre, le protagoniste est frustré par son manque d'inspiration et sa non-créativité.

One of the Malamud's initial successes is the build-up of the almost insurmountable obstacles which face the writer when beginning work on a book of this kind. The doubts and trivial delays which confront him are truly formidable and it even seems probable that a start will never be made (25).

Le manque de clairvoyance et d'autonomie de Dubin le rend impuissant face à la lourde tâche qu'il s'est imposée : "Sometimes he felt like an ant about to eat an oak tree" (26). En fait, le héros est un personnage trop centré sur lui-même. L'essentiel de l'action se déroule dans un lieu unique, le bureau-prison qui lorsqu'il devient trop étouffant est remplacé par la grange humide aménagée. Peu d'échos de l'extérieur lui arrivent.

I am in my thoughts a detached lonely man, my nature subdued by how I've lived and the lives I've written, subdued by the dyer's bloodless hand (27).

Dans son livre, Madelénat affirme que Dubin, comme Roquentin, découvre l'inauthenticité de ses rapports avec le personnage biographé et de son inexistence, au cours de ses recherches.

William Dubin, dans *La Vie multiple de William D.*, subit le même drame de la passivité néantisante (que symbolise l'apocope de son patronyme). Il s'abrite derrière ses fiches, ses recherches sur D.H. Lawrence, les souvenirs des vies plurielles que frôla son érudition : à travers ce réseau illusoire, grâce aux appels du passé, il prend conscience de son inexistence réelle, de sa "possession", de son échec dans la maîtrise de sa propre vie.

La Nausée de Sartre analyse ... les interrogations et les angoisses d'un Roquentin attelé à sa vie d'un Rollebon, heurté par les contradictions des documents, tenté par l'imagination romanesque, ressentant brusquement sa propre vacuité (28).

En fait, écrire des biographies permet à Dubin d'analyser la vie d'autres individus, de mieux se connaître, de mieux se comprendre. Ce métier est pour lui le moyen de se forger une identité, d'accroître ses connaissances : "Writing is a mode of being. If I write, I live" (29).

De plus, Dubin trouve dans ces doubles célèbres de véritables substituts paternels. Le récit est parsemé de citations empruntées à une dizaine d'écrivains qui lui servent de maîtres, de guides spirituels tels Montaigne, Thoreau ou Emerson. Dubin est obsédé par ses biographies, il en a écrit plusieurs, celles de Mark Twain, de H.D. Thoreau, celles d'Abraham Lincoln, de Franz Schubert, de John Keats. Il en a lu beaucoup d'autres, par exemple, celles de Sigmund Freud, de Thomas Carlyle, de Samuel Johnson, de Michel de Montaigne. S'identifiant à l'écrivain, Dubin n'a pas de véritable identité.

Afterwards Dubin Knew he had discovered-affirmed-his

vocation : the lives of others, there was no end to them. He sensed a more vital relation between books and life than he had allowed himself to feel in the past. He felt that the pieces of his own poor life could be annealed into a unity. He would understand better, be forewarned. He felt he had deepened, extended his life ; had become Dubin the biographer (30).

En fait, il n'arrive pas à se détacher de cette superposition de vies artificielles et parallèles qui lui ont masqué la sienne, comme le lui fait remarquer Kitty.

They talked at long length in the dead of the night.
"Don't be sarcastic, You're obsessed with work".
"Better than with alcohol".
"When will you take time to live ?"
(31).

D'ailleurs, le narrateur privilégie, tout au long du récit, le point de vue du biographe sur le biographé, sujet mort et ressuscité par Dubin. Ce dernier est en fait complètement possédé par les idées de D.H. Lawrence, "vampirisé" par son poursuivant avec lequel il a noué "d'orageuses relations sado-masochistes" pour utiliser les termes de Madeleine (32).

C'est en lisant le journal intime de son épouse que Dubin découvre le portrait qu'elle trace du biographe Carlyle et qui lui ressemble étrangement : "*a narcissistic, nervous obsessed, impotent biographer*. Dubin noted the emphasis" (33). Seule Kitty a vraiment conscience que l'écriture est pour Dubin avant tout une échappatoire qui lui permet de se dérober à ses charges familiales et sociales et de délaisser les siens.

You don't have to work so hard or so long, Kitty argued. I doubt you really enjoy being with people. I have needs other than solitude, certainly the kids have. You're either reading or writing biographies, or thinking your biographical thoughts (34).

Il justifie parfois son comportement profondément égoïste en citant certains extraits de biographies d'hommes célèbres, comme par exemple, Thomas Carlyle :

All he asked was, simply, that his wishes come first, his comfort be put before all else, the household so arranged that his sleeping, walks, hours of work or reveries should be when and how he wanted them. Think of that when you criticize me (35).

La biographie est aussi un exutoire au niveau de l'art parce que Dubin en vient à concevoir cette dernière comme une forme de fiction :

You had as a strategy to imagine you were the one you

were writing about, even though it meant laying illusion on illusion. ... The past exudes legend : one can't make pure clay of time's mud. There's no life that can be recaptured wholly ; as it was. Which is to say that all biography is ultimately fiction (36).

Cependant, la biographie de D.H. Lawrence remet en question ses présupposés sur l'art qui ne va plus jouer son rôle de bouclier ou de paravent. L'écriture devient alors un miroir dans lequel se reflète la victime.

Biography-literary or otherwise-teaches you the conduct of life. Those who write about life reflect about life. The unconscious is mirrored in a man's acts and words. If he watches and listens to himself, sooner or later he begins to see the contours of the unconscious self. ... You see in others who you are ... I think I know myself reasonably well (37).

Par conséquent, le moi de Dubin, construit au gré des diverses biographies et lectures, s'est fragmenté, déchiré, partagé, morcellé, dédoublé. Les œuvres que Dubin a dévorées ont détruit en lui toute spontanéité, toute absence de réaction individuelle et ont paralysé son sens du réel, son jugement. Dans son désir de se voir autre, Dubin s'est proposé des modèles dont il s'est inspiré ou auxquels il s'est complètement assimilé comme dans le cas de Lawrence.

Comme l'explique René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (38), la fonction "séminal" de la littérature est d'offrir aux personnages des désirs et des sentiments qu'ils n'éprouveraient pas spontanément. Le héros les emprunte à autrui ; c'est ce que Girard appelle "le désir triangulaire". En utilisant la terminologie de Girard, on pourrait dire que Dubin est la "victime exemplaire du désir triangulaire". L'objet (ou le biographé) change mais le triangle demeure. Girard explique dans son ouvrage que chaque médiation a son mirage. Les mirages se succèdent comme autant de "vérités" qui supplantent les vérités antérieures. La sensibilité du héros est donc soumise à de brusques variations qui annoncent les personnalités successives que l'on retrouve dans le roman.

Selon Girard, la passion de Dubin pour la biographie définit un "désir selon l'Autre" qui s'oppose au "désir selon Soi". Le héros emprunte à l'Autre ses désirs en un mouvement fondamental et originel et il le confond parfaitement avec "la volonté d'être Soi". Dubin pourrait être le frère de Don Quichotte, de Emma Bovary ou de Julien Sorel.

On pourrait expliquer les relations orageuses qui existent entre Dubin et Lawrence en montrant que l'écrivain célèbre est en fait le héros de la "médiation interne". Dubin vénère ouvertement son modèle et s'en déclare le disciple mais son élan est brisé par le médiateur lui-même. Cependant, l'hostilité apparente du médiateur, loin d'amoindrir le prestige de ce dernier, ne peut que l'accroître. Le sujet est persuadé

que son modèle s'estime trop supérieur à lui pour l'accepter comme disciple. Le sujet éprouve donc pour ce modèle un sentiment déchirant formé par l'union de ces deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense et que l'on nomme haine.

Amant, fils subjugué, père exclusif, le biographe forme ainsi avec son objet un couple idyllique et infernal, aux liens inextricables. ... Le biographe ne se perd que pour se retrouver et se rêver. Il s'analyse, ou plutôt s'aliénalyse dans un transfert efficace où ses pulsions se subliment. Cette muette présence d'une ombre fragile qu'il faut rappeler à l'existence fait de la biographie, selon P.M. Kendall, "le métier-science-art de l'impossible" (39).

En fait, explique Girard, celui qui hait se hait d'abord lui-même en raison de l'admiration secrète que recèle sa haine. Afin de cacher aux autres et à lui-même cette admiration éperdue, il ne veut plus voir qu'un obstacle dans son médiateur : "Should he burn the book ? Free himself from dead life" (40).

La scène cauchemardesque qui met Dubin face aux accusations de Lawrence dévoile les tourments profonds et les désirs inconscients du biographe :

A spectral face glowed like a candle flame, waxen, with red beard and rancid enraged ice-blue eyes ; he cursed in an agitated high-pitched voice : You rat-faced Jew, I am unknown to you -as Christ is Who was born to the Spirit, Word, the Man, the Male. Your Jew mind is antagonistic to the active Male Principle. You dare not live as man ought. Sex, to you, is functional, equivalent to passing excrement. You fear primal impulses. Work which should be an extension of human consciousness you distort to the end-all of existence. You write muckspout lives because you fear you have no life to live. Your impotence is Jewish self-hatred. I detest and loathe you ! Mudworm ! Dog ! Stay yer bloody distance. Th'art blind to the joy of my life. Tha s'lltna touch me. Burt yer blahsted book for s'lltna live t'see it done ! (41).

Trois faits essentiels dans la vie du personnage sont évoqués dans ce rêve : d'abord, son impossibilité à comprendre la philosophie laurentienne de la vie amoureuse ; ensuite, son impuissance dans ses rapports conjugaux ; enfin, son identité de juif qu'il essaie d'oublier en refoulant ses souvenirs familiaux. Comme l'explique Freud, le rêveur ne peut accueillir son rêve qu'avec dénégation, indignation ou étonnement et c'est ce qui se passe. Dubin, confronté à son propre inconscient, est pris d'une véritable panique : "Dubin waked running, fearing what he might do ... He ran into the night, feared he would destroy himself or his book" (42).

Pour Freud, le rêve est déformé parce qu'il est censuré. La censure transforme le rêve en réalisation déguisée d'un désir refoulé.

Comme le symptôme, il est une formation de compromis entre un désir inconscient, qui insiste continuellement pour se faire connaître, et une instance refoulante, censurée, au service des exigences idéales du sujet, qui imposent au désir de se taire.

D'ailleurs, Mark Shechner, dans son article intitulé "The Repressed" montre les affinités que Dubin partage avec son modèle et insiste sur le retour du désir inconscient chez Dubin.

Dubin has been taking instruction in sexual freedom from Lawrence, and though the choice of Lawrence - sexologue, primitivist, anti-Semite - may seem paradoxical for so cautious a man of modest appetites, it conforms to a deeper logic. Lawrence is the shadow self, and thus a voice for repressed urges that have long been clamoring for release. He is midwife to this other Dubin, whose emergence into the first one's life produces the sorts of difficulties that come of mixing two literary worlds, or two regions of the mind. Dubin tries to become a Lawrencian hero in a Malamudian world, that is, a phallic narcissist in a life of modest designs and severe consequences. But then, too, as Dubin knows, Lawrence himself was not exactly Lawrence ; his sexual manifestoes were not affirmations easily come by but protests against his own strict superego and unpredictable body. He was impotent at 42. If there is a touch of Lawrence in Dubin, there was apparently a touch of Dubin in Lawrence (43).

Nous avons particulièrement insisté sur cette mise en place du désir triangulaire parce que c'est elle qui explique le dédoublement de la personnalité de Dubin, biographe.

Dubin fought the possessed self. He wanted nature to teach him-not sure what-perhaps bring forth the self he sought-defined self, best self. And there's a presence besides the self, the self that opposes the self. Not fearing it, he would fear less the dysfunctioning self. Dubin felt eased, the self annealed, until he thought of Flora in his sleep and awoke. The biographer caught a glimpse of himself in his mirror. There were, among recurring others, two known Dubins : the man sitting in the car and someone writing in shame (44).

Dans l'article de Madelénat intitulé "Biographie et roman : je t'aime, je te hais", se trouve posée une question essentielle et qui est la suivante : "Quand le personnage met trop de complaisance à s'exhiber, où commence le péché de complicité de l'enquêteur-biographe ?" (45). Le biographe qui, au départ, veut mettre à jour la face cachée du portrait et connaître l'envers du reflet, découvre en fait l'écho d'une image trouble et qui est la sienne. La relation biographique est donc ambivalente car elle est composée à la fois d'amour et de haine, de sympathie et de jalousie, de fascination et de dépit.

Tout biographe, soumis et rebelle à la fois, résurrectionniste et embaumeur, sauve et tue ; il viole et transgresse l'intime et interdite clôture de l'autre, mais en même temps, il est exproprié et cancérisé par l'emprise d'un "corps étranger" sur son psychisme ; il se donne en une volontaire et érotique servitude, et se reprend en esclave indocile ; son amour est aliénant, chosifiant, sadique (46).

C'est par l'intermédiaire de l'écriture que Dubin va prendre conscience de sa mort. La transcription de la mort de Lawrence provoque en lui une crise d'angoisse, lui révélant la force du processus d'identification.

He looked at his work, tried not to think how he felt. ... But the last sentence, when he read it, said, 'I am trapped'. Dubin with a cry flung his pen against the wall. Disgust rose to his gorge and he fought the approach of panic (47).

Ainsi, la biographie de D.H. Lawrence l'oblige à affronter, non plus sur le plan littéraire, mais sur le plan de la vie, cette idée de mort qui n'a pas cessé de le hanter mais à laquelle il ne peut désormais plus se soustraire. Dans la rédaction de la biographie de Lawrence, Dubin s'est au départ laissé emporter par son imagination débordante ; celle-ci a fini, de façon paradoxale, par abolir toute distance entre l'auteur et lui-même. Dubin, qui pensait que la biographie lui permettrait de faire les bons choix dans la vie, découvre ses erreurs et reconnaît son aveuglement.

Language is not life. I've given up life to write lives. ... You had a strategy to imagine you were the one ... even though it meant illusion on illusion.
Dubin in his heart of heart mourns Dubin (48).

La rédaction de *Dubin's Lives* a permis au romancier de réfléchir sur l'art de la biographie et sur ses rapports avec la réalité. Freud considérait tout biographe comme un menteur, un hypocrite, un flatteur dissimulant son impuissance à comprendre la société. Cependant, Malamud va dépasser cette remarque en expliquant que toute biographie relève en définitive de la fiction : "All biography is ultimately fiction" (49).

Malamud a décrit de façon très précise le processus mis en place dans l'écriture de la biographie : "By some act of grace to weave a tapestry, a life, a biography" (50). Les trois termes : "a 'tapestry, a life, a biography'" désignent les différentes étapes de la création. A partir d'images, le travail du biographe transcende le réel pour atteindre le niveau de la recréation. Avec *Dubin's Lives*, Malamud a montré que le critère d'objectivité dans un récit biographique était essentiel mais que tout excès est dangereux car la transcription trop fidèle d'une vie n'a plus de sens. Comme l'écrit P.M. Kendall :

La métamorphose affective doit se dépasser et se dominer,

le sentiment se transformer en compréhension, l'implication en pénétration, pour que s'atteigne, non pas une froide objectivité, mais cette sorte d'amour qui ne voit pas de contradiction entre l'engagement et la vérité (51).

Lorsque Dubin est tout d'abord incapable de prendre une certaine distance par rapport au biographé, le narrateur le contemple avec lucidité et humour.

How curious it is, Dubin thought, as you write a man's life, how often his experiences become yours to live. This goes on from book to book ; their lives evoke mine or why do I write ! I write to know the next room of my fate (52).

Le roman *Dubin's Lives* a donc permis au romancier d'analyser le phénomène d'identification qui brouille les notions d'altérité et d'identité. L'art de la biographie présuppose une certaine distanciation de la part du biographe par rapport à l'écrivain dont il raconte la vie. A plusieurs reprises d'ailleurs, Malamud utilise le terme "perspective", fixant la ligne de conduite de Dubin. Allen gay Wilson définit d'ailleurs *Dubin's Lives* comme "a novel variation on the problem of the biographer's identifying himself with his subject and losing perspectives" (53).

Par la mise en abyme opérée dans ce roman, Malamud a présenté l'écrivain aux prises avec sa création et a exposé son esthétique personnelle en inventant un récit fictif réussi qui reflète ses propres techniques stylistiques et narratives ainsi que ses thèmes préférés. Dubin, comme son auteur, est en fait "un narrateur 'biographe', énonciateur, producteur du récit, qui cherche des documents, émet des hypothèses, hésite, commente ses pseudo-sources et étale son appareil critique" (54).

"Kew Gardens" (1984) and "Alma Redeemed" (1979) were attempts to distill the complex personalities of Virginia Woolf and Alma Malher, respectively, into a few brief pages in the manner of a William Dubin, the biographer protagonist of *Dubin's Lives* (55).

En plaçant au cœur de son roman le personnage du biographe réfléchissant sur sa propre création, Malamud centre son sujet sur les réflexions préparatoires de l'artiste, sur la genèse de l'œuvre et ses coulisses, sur la conception et l'écriture du récit et rappelle à son lecteur que ce qu'il lit n'est pas une imitation réaliste de la vie mais une œuvre d'art, c'est-à-dire le produit de l'écriture et du montage d'un romancier.

Cette mise à distance critique de l'œuvre vaut pour l'auteur comme pour le lecteur. Elle permet à l'écrivain d'observer et de traiter ses personnages avec un regard observateur, détaché, parfois ironique, comme c'est le cas pour Dubin qui est un double tenu à distance. Hershinow fait ainsi remarquer que la mise en abyme opérée dans le roman permet d'analyser l'expérience du romancier, ses comportements et ses décisions.

The central relationship-the emotional center of the novel- is not between Dubin and Kitty, nor Dubin and Fanny, but between Dubin and Malamud. ... A kind of grim beauty emerges as Malamud tracks Dubin through his life, just as Dubin stalks Lawrence, dogging his steps, analyzing his every thought-in an unsuccessful attempt to find some way of resolving Dubin's conflicting needs and desires. At heart, *Dubin's Lives* is a parable of the writer's agonizing search for self-understanding (56).

Depuis plus d'un siècle, la biographie imaginaire, genre problématique, instable, sans législation, ouvert à toutes les influences, est "une sorte de mutant qui prolifère. "La concupiscence biographique culmine quand la relation biographique, thème romanesque structurant, exerce à égalité son emprise sur le contenu et sur la narration" (57). Les exemples en sont nombreux.

Durtal, dans *Là-bas* (1981) de Huysman s'attache à Gilles de Rais ; Georges Withernmore (1891) dans *The Real Right Thing* (1899) de Henry James s'installe chez feu Ashton Doyne pour écrire sa vie officielle et autorisée ; Roquentin, dans *La nausée* de Sartre (1938) découvre sa vacuité et son inauthenticité en s'interrogeant sur ses rapports avec le Marquis de Rollebon ; enfin, le narrateur, dans *La véritable vie de Sébastien Knight* (1944) de Vladimir Nabokov, ne réussit pas à ressusciter la vie de son demi-frère, écrivain célèbre qui vient de disparaître (58).

Tous ces récits, à l'instar de *Dubin's Lives*, commandent un discours à deux voix ambigu, conflictuel, voyeuriste et installent au cœur du roman un louche et fascinant face à face entre biographe et biographé.

Yolande OHANA
Université Paris XII

NOTES

- (1) Robert Towers, "Biographical Novel", *New York Times Book Review*, 18 février 1979, p. 31.
- (2) Ralph Tyler, "A Talk with the Novelist", *The New York Times Book Review*, 18 février 1979, p. 31.
- (3) Janna Malamud Smith, "Where Does a Writer's Family Draw the Line ?", *The New York Times Book Review*, 5 novembre 1989, p. 44.
- (4) Bernard Malamud, cité par Ralph Tyler, *ibid.*, p. 31.
- (5) Bernard Malamud, cité par Ralph Tyler, *ibid.*, p. 31.
- (6) Bernard Malamud, cité par Ralph Tyler, *ibid.*, p. 32.
- (7) Vladimir Jankélévitch, *Traité des vertus*, Paris-Montréal : Éditions Bords, 1970, pp. 412-413.
- (8) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, New York : Farrar, Straux, & Giroux, Inc., 1980, p. 37.
- (9) Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris : Payot 1966, pp. 16-17.
- (10) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 330.
- (11) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 228.
- (12) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 233.
- (13) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 294.
- (14) Daniel Fuchs, "Malamud's *Dubin's Lives* : A Jewish Writer and the Sexual Ethic", *Studies in American Jewish Literature*, Volume 7, n° 2, automne 1988, pp. 207-108.
- (15) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 91.
- (16) Guy Corneau, *Père manquant fils manqué*, Louiseville : Les Éditions de l'homme, 1989, pp. 39-41.
- (17) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 103.
- (18) Daniel Madelénat, *La Biographie*, Paris : Editions Presses Universitaires de France, 1984, p. 89.
- (19) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 37.
- (20) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 58.
- (21) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 190.
- (22) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 191.
- (23) Daniel Madelénat, "Biographie et roman : je t'aime, je te hais" in *Le Biographique, Revue des Sciences Humaines*, n° 224, octobre-décembre 1991, p. 245.
- (24) Daniel Madelénat, *La Biographie*, *ibid.*, pp. 92-93.
- (25) Rosalind Wade, "Review of *Dubin's Lives*", *Contemporary Review*, n° 235, octobre 1979, pp. 213-214.
- (26) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 15.
- (27) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 143.
- (28) Daniel Madelénat, *La Biographie*, *ibid.*, pp. 88-89.
- (29) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 120.
- (30) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 147.
- (31) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 111.
- (32) Daniel Madelénat, "Biographie et roman : je t'aime, je te hais", *ibid.*, p. 244.
- (33) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 374.
- (34) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 111.
- (35) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 120.
- (36) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, pp. 26-27.
- (37) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 130.
- (38) René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Éditions Bernard Grasset, 1961, pp. 15-20.
- (39) Daniel Madelénat, *La Biographie*, *ibid.*, p. 92.
- (40) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 339.
- (41) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 338.

- (42) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 339.
- (43) Marc Schechner, "The Repressed" in *Bernard Malamud*, sous la direction de Harold Bloom, New York : Chelsea House Publishers, 1986, pp. 182-183.
- (44) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 349.
- (45) Daniel Madelénat, "Biographie et roman : je t'aime, je te hais", *ibid.*, p. 246.
- (46) Daniel Madelénat, *La Biographie*, *ibid.*, p. 91.
- (47) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 330.
- (48) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 349.
- (49) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 349.
- (50) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 27.
- (51) P.M. Kendall, cité par Daniel Madelénat, *La Biographie*, p. 64.
- (52) Bernard Malamud, *Dubin's Lives*, p. 320.
- (53) Allen Gay Wilson, "Telling Lives : The Biographer's Art", *The Georgia Review*, n° 33, automne 1979, p. 730.
- (54) Daniel Madelénat, "Biographie et roman : je t'aime, je te hais", *ibid.*, p. 243.
- (55) Sheldon J. Hershinow, *Bernard Malamud*, New York : Frederick Ungar Publishing Co., 1980, p. 118.
- (56) Joel Salzman, *Critical Essays on Bernard Malamud*, Boston : G.K. Hall and Co., 1987, p. 17.
- (57) Daniel Madelénat, "Biographie et roman : je t'aime, je te hais", *ibid.*, p. 243.
- (58) Daniel Madelénat, "Biographie et roman : je t'aime, je te hais", *ibid.*, p. 241:

DE LA FIDÉLITÉ AU MODÈLE :
THOMAS PYNCHON ET GUNTER GRASS
AU ROYAUME DU FOUR.
DEUX APPROCHES CONTEMPORAINES DU CONTE GERMANIQUE
HÄNSEL ET GRETTEL

Le modèle, c'est le conte, le célèbre "Märchen" allemand, *Hänsel und Gretel*. Frère et sœur, orphelins de mère, Hänsel et Gretel doivent subir la cruauté d'une marâtre ; elle ne songe qu'à les perdre dans la forêt, n'ayant plus les moyens de les nourrir (1). Après une longue errance, les enfants trouvent refuge au cœur de cette forêt dans une alléchante demeure faite de sucreries et autres friandises. Hélas, leur hôtesse, une vieille sorcière aux yeux jaunes, ne les accueillera que le temps qu'ils redeviennent gras et dodus à souhait pour être rôtis dans le four de sa cuisinière ... et dégustés. Heureusement, Gretel qui a deviné cet horrible dessein réussit à refermer la porte du four sur la sorcière. Alors seulement, les enfants auront accès à un véritable trésor de bijoux et pièces d'or qu'il ramèneront à leur père. Entre-temps, leur abominable marâtre aura eu la bonne idée de passer de vie à trépas.

Deux personnages du foisonnant roman de Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, prennent eux aussi refuge dans une étrange version du conte *Hänsel et Gretel* (2). Au centre d'un III^e Reich en pleine dissolution, non loin des rampes de lancement de fusées V2, le Capitaine Weissmann, dont le nom de code SS est Blicero, se distrait de ses activités guerrières en se livrant à des jeux homosexuels sado-masochistes, auprès de Katje et Gootfried, deux adolescents consentants, prêts à multiplier ou inverser les rôles qui leur sont attribués. Aucun des trois protagonistes ne trouvera la mort dans la petite maison du Harz qu'ils habitent ni dans son "Four" ; ils se contentent de l'abandonner le jour où l'avance alliée oblige l'armée allemande à déplacer les rampes de lancement.

Dans *La Ratte*, Günter Grass replace les aventures de Hänsel et Gretel dans la période encore plus contemporaine de l'après-deuxième guerre mondiale. C'est au Petit Chaperon Rouge qu'il laisse le soin de définir la décadence des deux jeunes héros : "Je m'étais toujours figuré Hänsel et Gretel comme des enfants de prolétaires, non comme des naufragés du bien-être" (3) où l'homme se perd "dans la cohue de ses manières d'être" (4).

Contraints de jouer les rôles de Hänsel et Gretel dans une production télévisée du vieux conte germanique, les enfants du Chancelier d'Allemagne Fédérale se révoltent contre la mascarade dont ils sont à la fois témoins et acteurs. Que peut représenter, pour la jeunesse, une émission intitulée "La Route allemande des Contes de fées", alors que la végétation est détruite jour après jour par les pluies acides et

que le décor alpestre se réduit à quelques arbres peints dans le style du peintre Moritz von Schwind ? Sans oublier la bande magnétique qui diffuse "un mélange riche de voix d'oiseaux" et l'ambiance bruyère et sous-bois que suggère un film projeté en surimpression... D'abord tentés de rejoindre les Punks de Kreuzberg, le quartier alternatif de Berlin, les enfants du Chancelier ne s'identifient véritablement à leur personnage que le jour où ils réussissent à entraîner les figures des contes de fées dans un coup d'état contre le gouvernement de Bonn. Après l'écrasement et le déblaiement final de tous les personnages par les "dragons-dozers" que lance la réaction de la "Grosse Galette", les deux enfants se résolvent à remonter le cours du temps pour prendre refuge dans un passé "riche de promesses" au "Royaume d'Il-était-une-fois" (5).

Pour Günter Grass, le conte *Hänsel et Gretel* est "terminé" et les enfants seraient réellement sauvés "s'ils pouvaient se perdre". La fin des contes de fées coïncide avec l'agonie de la forêt, ce lieu initiatique dont les méfaits de notre civilisation risquent de nous priver à jamais.

La Ratte décrit la vaillante et ultime tentative de Hänsel et Gretel pour redonner au conte sa vie propre et restaurer cette tradition orale, mouvante, gage d'un rapport authentique de l'être avec le monde qui l'entoure (6). De son côté, Pynchon, comme revenu de tout, se contente de nous rappeler cyniquement que les turpitudes de Katje et Gottfried ne sont que l'envers d'un décor déjà arraisonné par une technologie implacable et destructrice. Comme l'indique le titre du roman, la V2, symbole de tous nos délires faustiens, devra, elle aussi, obéir à la loi de la gravité et retomber au sol ; alors sa chute sera à la mesure de l'abîme dans lequel elle a entraîné l'humanité.

S'il est ici question de fidélité au modèle, c'est autour du signifiant Oven / Ofen / four que celle-ci s'organise. Les variations du signifié vont permettre à Thomas Pynchon autant qu'à Günter Grass de prendre la mesure de l'abîme contemporain.

I - Représentation du modèle sur la scène d'un monde disloqué.

D'emblée, G. Grass se situe dans l'ère "posthumaine", après le "Bang final" qui a détruit le genre humain pour laisser la place à la "gens ratique" chargée de ranimer la planète bleue" désormais passée au noir". Le narrateur, l'écrivain G. Grass en personne, écoute le discours prophétique de la Ratte qui raconte le déroulement du processus apocalyptique déclenché par l'humanité elle-même. La révolte des figures, de contes de fées ne constitue que l'une des phases de ce roman-conte et compte à rebours ; elle nous est livrée sous la forme d'un feuilleton dont les épisodes alternent avec d'autres intrigues. Dès le départ, le lecteur se retrouve, comme le narrateur, dans la position de l'observateur impuissant : "Logé à force dans une capsule spatiale à titre de space-observer... je suis nul et il faut pourtant que je sois témoin" (7). Cette forme de narration, éliminant tout suspense quant au déroulement de l'Histoire de l'humanité, nous invite à examiner plus attentivement la logique souvent grossière et l'aveuglement qui président à notre auto-destruction.

Si le sentiment d'un danger imminent pèse sur tout le roman de Günter Grass, on peut dire que *L'Arc-en-ciel de la Gravité* n'est qu'imminence du début à la fin. Avec le recul de l'auteur omniscient, Pynchon se situe délibérément dans "un ici et maintenant" qui relativise le moindre de ses propos. Le récit, essentiellement relaté au temps présent, ne fait qu'accentuer le sentiment que la vérité est totalement inaccessible et que l'insécurité est l'une des données premières de notre humaine condition : "Mais, du haut du ciel, la Fusée peut pénétrer en n'importe quel endroit donné. Rien n'est sûr" (8). Malgré l'éparpillement et l'éclatement des intrigues, le thème de Hänsel et Gretel est introduit sous la forme d'un récit compact d'une dizaine de pages et reparait deux fois, fort brièvement, au cours du roman. Cet îlot de quelques pages permet à Pynchon de recréer l'illusion de la sécurité que donne à l'homme la répétition quasi pavlovienne de certains comportements ou l'imitation de certains modèles comme ceux qu'impose le Capitaine Blicero dans sa version de *Hänsel et Gretel*.

Comme pour mieux souligner le côté mécanique et prévisible de leurs modèles, les deux écrivains ont recours au récit à l'intérieur du récit sous la forme d'un film. Dans *La Ratte* c'est Oscar Matzerath, le héros du *Tambour*, devenu le charognard de la décadence et l'âme damnée des médias, qui propose de tourner une production télévisée sur le thème de "la Route allemande des contes de Fées". Le film sera muet parce que "tout est dit" et qu'il ne reste plus que le mot "Schtroumpf" qui fait office de vocabulaire passe-partout. Dans *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, Pynchon, plus insinieux, se contente de mentionner la présence d'un caméraman qui filme les évolutions de Katje. L'auteur ensuite affecte d'oublier la caméra mais continue de stimuler le voyeurisme du lecteur à travers les descriptions très précises des fantasmes et pratiques perverses des trois acteurs qui se livrent au jeu de Hänsel et Gretel.

II - Au pays de Gunter Grass : la fin du conte ou le modèle éclaté.

Ce que nous pourrions appeler le *Hänsel et Gretel*, de Günter Grass naît d'une tentative désespérée pour sortir le monde imaginaire de sa léthargie et pour redonner vie aux manifestations d'une sagesse orale essentiellement transmise par les femmes.

Dès le début de *La Ratte*, Hans Margarete, les enfants du Chancelier, se départissent très rapidement de leur apathie d'enfants gâtés pour réagir contre l'envahissement des "auto-épaves, cheminées d'usine ... et immondices". "A mesure qu'ils courent, la forêt morte ... lentement d'abord, puis nettement, enfin violemment devient verte, d'un vert toujours plus dense, comme les livres d'images, devient l'impénétrable forêt vaste des contes de fées (9). Hans et Margarethe "explorent", "tâtent", cette forêt qui "s'ouvre devant eux". Autour de la Maison de Dame Tartine, Hans reconnaît la Sorcière avec "ses énormes tétasses" felliniennes, le Petit Chaperon Rouge avec son béret basque et la Grand-mère "vêtue d'une salopette". Mais une déception les attend : la Maison de Dame Tartine a été transformée en musée. Chaque pièce exposée est dûment étiquetée ; Blanche-Neige leur

montre "son mignon cercueil de verre où elle gît gracieusement en format de poupée" (10) ; chaque figure se livre sur commande à un petit numéro qui rappelle son histoire. Cet univers répertorié [Datiert, dokumentiert und schriftlich festgehalten] est celui que les Frères Grimm ont altéré, falsifié avec leur manie compilatoire de sociologues. Un tel souci du détail n'est que le reflet de la subjectivité rationalisante qui s'est emparé de nos esprits depuis les Temps Modernes et l'obstacle qu'elle constitue est aussi incontournable que fatal. G. Grass ne se prive pas de le rappeler à travers la triste odyssée des "Grimm Brothers" et de toutes les figures de contes de fées.

Certes, les Grimm Brothers sont des "hommes honnêtes, prêts à porter le chapeau, s'il le faut" (11). Devenus, l'un Ministre, l'autre Secrétaire d'État à la Protection de l'Environnement, ils ne s'opposent pas au coup d'État que fomentent les figures de contes de fées. Quand Hans et Margarethe attirent leur chancelier de père et tout le gouvernement pour les endormir dans le château de la Belle-au-bois-dormant, barricadé de ronces, les Grimm Brothers s'émerveillent et s'effraient à la fois de découvrir "quelle force procède encore du conte de fées", puis ils finissent par reconnaître leur erreur : "On a pris trop au pied de la lettre nos modestes contes domestiques". Poussés par Hans et Margarethe, enfin sublimés en Hänsel et Gretel, les personnages de contes révèlent leur vie propre, leur énergie qui rappelle ce temps où ils figuraient dans des histoires de bonnes femmes [erzählende Köchinnen] : "Notre heure a sonné ! Montrez ce que vous savez faire. Enchanter, ensorceler, liez, déliez" (12). Hélas, cette belle vigueur n'aura qu'un temps. Le vers est déjà dans le fruit et la défaite des personnages naît de l'intérieur : ils sont trahis par la compulsion irrépressible du Prince Charmant à accomplir son "service" de "baiséveilleur". Incapable de contrôler cette pulsion, le Prince ne pourra s'empêcher de réveiller, en même temps que sa princesse, le chancelier et tout le gouvernement qui, bien sûr, reprennent immédiatement les rênes du pouvoir. Prises de panique, les fées sont incapables d'exercer leur pouvoir magique et se contentent de répéter une lithanie déjà trop connue : "Malheur aux enfants des hommes, ils ne savent pas ce qu'ils font".

Seuls Hänsel et Gretel ne se laissent pas happer par les "dragons-dozers" de la répression, parce qu'ils gardent en eux le réflexe fondamental de survie au delà de tout stéréotype. Quant aux "dragons-dozers", ils ne sont que la version moderne du four de la sorcière réduit à sa seule fonction de destruction. Rien ne peut s'élaborer ni renaître dans le ventre de ces engins qui, à ce jour, n'ont servi qu'en Inde et en Amérique du Sud "pour raser slums et favelas à grande échelle". Et la sorcière ? Comme dans le conte, elle disparaît, cette fois-ci balayée par les "dragons-dozers" ; mais c'est la catastrophe au lieu du happy end, car elle n'exerce plus ce rôle bénéfique de l'agent qui permet aux enfants de prendre conscience des dangers qui les entourent. Comme les Gorgones, elle s'est divisée en trois allégories pour incarner la menace que représentent des institutions corrompues à la base : "De leur cachette, les enfants [Hänsel et Gretel] voient l'intérêt dominant en formation classique - Capital, Eglise, Armée - se frayer une voie à travers la haie d'épine..." (13). Le Chancelier ne rejoindra pas ses

enfants dans leur fuite, encore alourdi par le sommeil, symbole de l'engourdissement de sa conscience, il restera du côté de la répression. Maintenant que les enfants sont à jamais séparés de leurs parents, le conte est bien mort. La chaîne de filiation est définitivement rompue et les individus sont condamnés à errer comme des atomes perdus sans lien entre eux. C'est aussi ce tragique isolement que refusent les enfants du Chancelier en cherchant un "home" dans le Royaume "d'Il-était-une-fois" ; à leur manière, ils réussissent à préserver l'innocence première, l'étonnement devant la beauté et la grandeur de la nature et à cultiver cette force de vie qui les rend généreux et "oublieux d'eux-mêmes". En cela, ils gardent l'ultime étincelle qui fait d'eux les héros du dernier Märchen de Günter Grass.

III - Au pays de Thomas Pynchon, le modèle pervers

Pour Pynchon, les contes dans leur version hollywoodienne comme Le Magicien d'Oz ne sont que des "rationalisations" qui détruisent les fruits de l'expérience personnelle et annihilent la conscience que nous devrions avoir de la précarité de notre devenir.

En jouant à Hänsel et Gretel dans la maison réquisitionnée par le Capitaine Blicero, Katje Borgesius/Gretel a délibérément choisi de "s'inscrire dans une version formelle, rationnelle, de ce qui en dehors se développe sans forme ni limite de jour et de nuit, les exécutions sommaires, les souffrances, les subterfuges, la paranoïa, la honte..." (14). "Borgesius", le nom de famille de la jeune fille qui peut rappeler Lucrèce Borgia ou l'écrivain Jorge Borgés évoque sa capacité à se mouvoir dans les intrigues et les labyrinthes, à se jouer des systèmes et à les déjouer. Cette belle hollandaise "froide et mystérieuse" semble douée d'une souplesse qui lui permet de coïncider avec tous les modèles et toutes les guises qui s'offrent à elle. Se prêtant aux caprices de Blicero, elle joue les Marlène Dietrich, se coupe les cheveux et porte les uniformes allemands de son frère Gottfried. Comme lui, elle consent à passer la nuit "dans une cage", toujours à la demande du Capitaine. Par pure stratégie, elle assiste aux réunions du Parti National-socialiste où elle se montre "efficace et enjouée". En réalité, Katje n'est qu'une sorte de Mata-Hari qui ne se sent d'attache pour personne, pas même pour ce soi-disant frère qu'elle n'a jamais vu avant ce séjour en Allemagne. Blicero, très lucide sur son compte, sait qu'elle a déjà envoyé "de l'autre côté de la mer du Nord une masse incroyable de renseignements TOP SECRET. En tout cas, la porte du Four ne se refermera jamais sur Katje qui ne joue les Gretel que pour son propre compte et se désolidarise de Gottfried/Hänsel à la première occasion. Et que dire de son engagement dans la Résistance et de sa volonté de lutter contre eux [them], ceux qui manipulent les êtres et qui élaborent les "systèmes paranoïaques" de l'univers pynchonien ? Katje ne réussira jamais à s'élever au dessus des structures totalitaires qu'elle combat. Son moi est si fragmenté, si narcissique qu'elle se sent perdue, inexistante : "Elle n'est que cendres et corruption, elle appartient d'une façon qu'on ne saurait imaginer au Four, the Oven, Der Kinderofen (15). Du personnage de Gretel, elle ne retient que l'énergie, la rapidité et la capacité à survivre. Mais en esprit elle ne quittera jamais la maison dans

la forêt, elle ne connaîtra pas le happy end du conte, ce sens de la liberté intérieure, cette maturité qui sont les vraies conquêtes des héros dans les contes de fées.

Plus crédule que Gretel, le Hänsel du conte de Grimm n'avait pas compris que la sorcière était une ogresse, et pourtant il n'avait pas hésité à suivre sa sœur au moment où il s'agissait de prendre le chemin de la liberté. Pas plus que Katje, Gottfried ne franchira - symboliquement du moins - le seuil de la chaumière, lui aussi restera indissolublement lié au Royaume du Four. Abdi quant toute autonomie individuelle, il ne cache pas sa jouissance à se prêter à tous les fantasmes de Blicero. Symbole d'une pureté pseudo-rilkéenne sur fond de pornographie nazie, il se plie, se soumet et s'abandonne au désir du Maître qui, pour maintenir ce désir fragile, "cette faim qui le pousse", se garde bien de le brûler dans le Four. Affublé de "bas de soie" et d'un "tablier de dentelle", Gottfried/Hänsel passe chacune de ses nuits dans une cage. Et il reconnaît qu'il se sent heureux, "intégré" dans ce petit monde ! Inconscient des dangers et des horreurs qui l'entourent de toutes parts, il continue de croire en sa bonne étoile comme un enfant trop gâté : "comme tout le monde, il sait que les enfants captifs sont toujours libérés au moment où le danger est le plus grand" (16). Ce vœu ne sera pas exhaussé. Même s'il échappe au four de la cuisinière, Gottfried brûlera, et de tous ses feux dans la capsule où Blicero va le placer, à l'avant de la Fusée qui décolle et amorce sa chute à la fin du livre. Vêtu de blanc pour cet embrasement et ce sacrifice ultime, ce Hänsel moderne porte à son apogée la virilité faustienne qui ne peut que se retourner contre celui qui défie les lois les plus élémentaires : "A part la simple érection d'acier, la Fusée c'était un système gagné, arraché à l'obscurité féminine, à l'abri de la prodigalité folle de la Nature" (17). Comme les "dragons-dozers" de G. Grass, la Fusée est une autre version du Four, là aussi réduit à la seule fonction d'engin de mort.

Dans *La Ratte*, la sorcière n'était plus qu'une marionnette grotesque et acariâtre. Thomas Pynchon semble prendre le parti inverse de Günter Grass, le personnage gagne en épaisseur, il se transforme en un Capitaine Blicero qui joue à la fois les ogres, les tyrans et les monstres. Personnage éminemment dynamique, Blicero demeure l'agent du destin puisqu'il oblige Katje et Gottfried à réagir à ses propositions, mais sa fonction d'initiateur est totalement pervertie.

Pynchon a gardé le masque de l'ogre, incarnation d'une force dévoratrice qui a chaque jour besoin de sa ration de chair fraîche. Son image effrayante nous parvient à travers le regard de Katje : "Elle se souvient maintenant des dents du Capitaine Blicero, longues, terribles, veinées de pourriture brune, jaunies, et dans son souffle, au fond de son propre four, toujours présentes, les spirales de la nourriture..." (18). Ce qui n'empêche pas Pynchon de présenter un Blicero très paternel et soucieux de contribuer à la maturité de Katje et Gottfried à travers un jeu dont les règles doivent être respectées et dont le lieu essentiel d'initiation demeure le Four : "Ils (les enfants) doivent être en quête de liberté comme (Blicero) de son Four .. Il en revient sans cesse à cette image inutile de ce qui était une maison au fond des bois, réduite en

miettes, avec des traces et de ce Four indomptable" (19). Derrière l'ogre qui se veut parfois bienveillant se cache l'homosexuel voué à la mort : "Les pères sont porteurs du virus de la mort, et les fils sont infectés... Et, pour que l'infection soit plus sûre, la Mort dans son ingéniosité a réussi à rendre le père et le fils mutuellement attirants, comme la Vie rend attirants l'un pour l'autre l'homme et la femme..." (20).

Conscient de cette perversité qui "le hante et le déprime", Blicero souhaite à jamais maintenir "le paradoxe de ce petit État, dont la Base, c'est le Four qui doit tout détruire". Il en sera le tyran superbe et redouté, le "Dieu véritable ... à la fois organisateur et destructeur". Le lecteur identifie sans peine les relents caricaturaux d'un mysticisme national-socialiste et l'ombre de son tyran au charisme dévastateur.

Cette mystique sommaire transparaît à travers un autre masque qui est celui de la poésie et d'une sorte d'esthétique expressionniste basée sur une dynamique des contrastes et des contraires : Blicero est le "Dieu créateur et destructeur" qui réunit "soleil et ombre", "mâle et femelle" ; il donne à son jeune amant africain le nom de "Enzian", d'après la gentiane aux couleurs nordiques, dans la montagne de Rilke, et qui est apportée dans la forêt comme un symbole de pureté. On peut se demander ce que Rilke vient faire dans la galère du Capitaine Blicero, alors même que sa poésie est l'une des références majeures de Thomas Pynchon. En fait, l'écrivain n'utilise ce rapprochement avec le poète du "Rapport pur" (Der Reine Bezug) que pour mettre à jour plus clairement la folie meurtrière du Capitaine. Rilke est le poète qui, après Hölderlin, célèbre et chérit le lien précieux et dispensable qui unit le ciel et la terre, la vie et la mort, le visible et l'invisible. Ce lien est le seul qui permette véritablement d'aménager notre séjour en ce monde et de donner à l'être et à sa présence sur terre toute leur grandeur. Seuls les "anges", ceux qui ont connu l'enseignement d'une profonde souffrance (Urleid) sont capables de ressentir l'ampleur de la détresse humaine, de cette coupure douloureuse qui sépare l'être de l'étant, et par cette souffrance ils ont accès au Rapport pur qui rassemble les deux royaumes (être/étant, vie/mort...).

Blicero projette ce rapport rilkéen sur la personne de son jeune amant tout en en déviant les termes et la signification. La douleur infligée à "l'ange" qu'il ait pour nom Gottfried, Hänsel ou Enzian, lui donne l'illusion de pénétrer l'absolu, "l'autre monde mystérieux". Croyant se situer au carrefour rilkéen des sens, ce lieu initiatique, orphique de la douleur, il ne fait qu'exaspérer son narcissisme dans le désir de toute-puissance. Aux antipodes du poète, Blicero est celui qui rompt toute continuité entre l'être et l'étant, entre présence et gravité. Son délire mégalomane confère à la dualité, trop souvent ressassée de l'ange et du démon, du pur et de l'impur, une emphase épique à la mesure de la véritable menace qu'elle contient. Quant au Four et à la Fusée, ils ne sont que les deux pôles de cette dialectique manichéenne, les deux autels d'une même religion qui a remplacé Dieu par le projet moderne de conquête.

"Weissman", le véritable nom du Capitaine, ainsi que "Blicero"

son nom de code SS annoncent la dureté sans alliage de son ambition ; en allemand "Weissman" signifie "l'homme blanc" et "Blicero" rappelle l'étymologie des mots anglais qui évoquent la blancheur, le blanchissement : "blankness, bleaching" (21). Cette blancheur mortelle, symbole d'un orgueil démesuré, maintient les êtres dans l'état de dépendance et de régression du rapport maître-esclave. C'est tout le contraire du compromis réaliste que propose le conte de fées après le passage d'une initiation sur le mode fantastique. Dans ces conditions, la conclusion au jeu de Hänsel et Gretel tel que l' imagine Blicero ne peut qu'être inversée et dépouillée de son caractère pédagogique : Katje vit au jour le jour, sans projet ; Gottfried est sacrifié sur l'autel de cette même technique qui a exterminé les prisonniers du camp de Dora que Pynchon situe dans le Harz, non loin du "Raketen-Stadt/Rocket-city". Blicero, le seigneur du lieu, restera en vie. L'auteur a peut-être fait ce choix pour qu'il connaisse le sort des damnés, pour qu'il erre sur cette terre qu'il a contribué à dévaster.

Le thème de Hänsel et Gretel réapparaît un peu plus loin dans le roman (22). Deux autres personnages, Jessica et Roger emmènent leurs nièces voir une pantomime, sorte de caricature du conte. La représentation est rapidement interrompue par l'explosion d'une fusée, Gretel tente alors d'apaiser les enfants en leur chantant un bien cruel poème qui confirme le pessimisme de Pynchon :

"Au revoir, c'est la fin du bal
...
Et les voix que vous entendez
Sont celles des enfants qui apprennent à mourir".

Paru en 1969, *L'Arc-en-ciel de la gravité* est le roman de "l'Erwartung" (l'attente), "écartelé entre deux tropismes, l'espace ultralunaire et le trou noir du Vietnam" (23), Pynchon ne pouvait se contenter d'évoquer le conte sur le mode nostalgique et tendrement comique d'un Günter Grass. Il lui fallait dépasser ses limites, le hisser à la hauteur des mythologies violentes de cette fin de siècle et l'assombrir d'un voile apocalyptique.

IV - Conclusion : Pour un retour aux sources du Märchen : de la fidélité au modèle

Comme le rappelle Marthe Robert dans *Roman des origines et origine du roman*, "le Märchen est le maître incontesté de l'Unheimlich, l'inquiétante étrangeté en ce sens qu'il joue sur le caractère occulte, étranger, ambigu des choses familières. C'est dans cette atmosphère que réside tout l'art du conte qui consiste à afficher le faux pour obliger à découvrir le vrai" (24). Thomas Pynchon et Günter Grass recréent cette inquiétante atmosphère à travers leur manipulation très personnelle de *Hänsel et Gretel* mais les réalités qu'ils tentent de dévoiler dépassent largement le cadre d'un destin individuel et de l'acceptation des réalités familières.

Les deux écrivains ne se sont sans doute pas tournés par hasard

vers ce conte : on le sait, le thème du four et du fourneau se rattache aux rituels de la métallurgie et aux arts du feu. Que l'on parle de l'union des éléments, du mariage du yin et du yang, du grand Oeuvre alchimique ou encore du "sein maternel", le four des anciens émailleurs européens, il s'agit toujours de ce creuset où s'élabore un processus de transformation et de renaissance. Or, G. Grass et T. Pynchon ne peuvent ignorer qu'à Auschwitz le projet moderne a atteint son point "d'inachèvement", ce nœud pervers où le processus de régénérescence s'est inversé en un processus de destruction dont le four crématoire est l'un des instruments tristement célèbres (25). Après la deuxième guerre mondiale, il était difficile d'aborder *Hänsel et Gretel* sans évoquer d'une manière ou d'une autre ce moment tragique de notre histoire. Pynchon y fait directement allusion lorsqu'il parle de "ce petit Royaume du Four" et lorsqu'il oblige Kajte et Gottfried à s'agenouiller et à se confesser devant le Four "auditeur/vengeur" [the Oven as listener / avenger]. Sur le ton badin de la grande pudeur, Grass se contentera de faire allusion à la fin des histoires pour ne pas parler de la fin de l'Histoire qui s'est pour ainsi dire auto-détruite : "C'est comme ça que finissent toutes vos histoires, non seulement les contes de fées. Et vlan, dans la gueule du Four, fin...". A l'évidence, Grass et Pynchon répugnent à se servir une nouvelle fois de l'image du four pour y détruire leurs personnages. Hélas, il ne faut pas y voir un signe d'optimisme de la part des deux écrivains mais au contraire la conviction que, dans le creuset de nos civilisations, la seule transformation qui semble s'élaborer est celle du même processus de destruction en un autre processus de destruction beaucoup plus sophistiqué.

Le conte *Hänsel et Gretel* a fait les frais de cette douloureuse lucidité, toutefois Grass autant que Pynchon s'en prennent surtout à la version bourgeoise ou médiatisée des contes. Et c'est avec le plus grand respect qu'ils évoquent les contes et légendes qui nous ont été transmis par la tradition orale. Ceux-ci participent du domaine de l'âme, de ce merveilleux qui nous relie au tréfonds [Urgrund] dont parle Rilke. Dans *l'Arc-en-ciel de la gravité*, nous retrouvons les gnomes qui, sous le Harz, creusent des galeries en forme de "double intégrale" qui rappelle "la position des amants blottis dans le sommeil" (26). Ces galeries, comme l'écrit Bénédicte Chorier sont "l'écho de la courbe de l'arc détruit dans le ciel par la fusée", ce sont des arcs-en-terre qui font circuler la vie" (27). La terre, la roche creusée, c'est aussi le domaine de la Ratte, chère au cœur de Günter Grass. Dans ce monde souterrain, les Rats ont appris à vivre depuis qu'ils ont été exclus de l'Arche de Noë. Cet exil leur a été bénéfique puisqu'il les a mis à l'écart des méfaits de la civilisation humaine. Suivant les réseaux de ces cachettes profondes, les Rats ont su entretenir "un savoir traditionnel", une culture collective dont les hommes peuvent encore retrouver les traces dans les plus anciens contes et légendes.

Il est vrai que l'envergure littéraire de *l'Arc-en-ciel de la gravité* est bien supérieure à celle de *La Ratte* dont le ton moralisateur peut limiter le champ de notre réflexion. Leurs tempéraments orientent les deux écrivains sur des voies fort divergentes. Homme public, généreux de sa parole, G. Grass reste avant tout un "Aufklärer" [Homme des

lumières] "avide de trouver des mots déclencheurs de sens pour un poème traitant de l'éducation du genre humain" (28). Au contraire, la parole de Thomas Pynchon porte en elle l'écho des abîmes traversés. Pourtant les deux écrivains se rejoignent incontestablement dans les souterrains où siège l'âme archaïque, là où demeure le souvenir des temps néolithiques quand la vie était "plurielle" parce que les femmes avaient trois seins - si nous en croyons *Le Turbot* ! Et si nous en croyons Thomas Pynchon, c'est de ce monde tel qu'il était "juste avant l'homme" qu'il faut se rapprocher pour retrouver ce temps béni où le seul arc-en-ciel qui se dressait était celui d'un "Pan bondissant ... tel un splendide Serpent" (29).

C'est au Märchen originel, véhicule des mythes primordiaux que Thomas Pynchon et Günter Grass se réfèrent constamment. Le modèle est si lointain qu'il souffre toutes les variations et permet d'échapper aux contraintes de la lettre écrite - celle des frères Grimm, par exemple - pour rester fidèle à l'esprit, c'est-à-dire au souvenir de l'harmonie de l'Être avec Etant, de ce que Rilke appelle le rapport pur. De ce souvenir, ravivé par une écriture parfaitement maîtresse de ses infidélités, dépend notre sortie hors d'une modernité tragique, hors du Royaume du Four avec ses apprentis-sorciers.

Catherine CHAUCHE
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) *La Ratte*, Günter Grass, traduction de Jean Amsler, Seuil.
- (2) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, Thomas Pynchon, traduction de Michel Doury, Seuil.
- (3) *La Ratte*, p.115.
- (4) *La Ratte*, p.190.
- (5) *La Ratte*, p.410.
- (6) Voir dans *Text + Kritik*, l'article de Walter Filz "Dann leben sie noch heute ? Zur Rolle des M rchens in 'Butt' and 'R ttin'" Novembre 1988 München.
- (7) *La Ratte*, p.125.
- (8) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 728.
- (9) *La Ratte*, p.112.
- (10) *La Ratte*, p.116.
- (11) *La Ratte*.
- (12) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 102.
- (13) *La Ratte*, p.377.
- (14) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 102.
- (15) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 101.
- (16) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 109.
- (17) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 322.
- (18) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 101.
- (19) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 101 et 725.
- (20) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 725.
- (21) *Pynchon, the Voice of Ambiguity* par Thomas H. Schaub, University of Illinois Press, 1981.
- (22) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 179.
- (23) Voir l'article de Pierre-Yves Petillon paru dans *Critique*, mars 1990.
- (24) *Roman des origines et origine du roman*, TEL, Fallimard p. 102, Marthe Robert.
- (25) *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, J.F. Lyotard, Galil , p. 36.
- (26) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 301.
- (27) *Revue Tle*, né 7, Presses Universitaires de Vincennes, p. 95.
- (29) *L'Arc-en-ciel de la Gravité*, p. 720.

FIDÉLITÉ ET FICTION

Les réflexions sur le sujet proposé se diviseront en deux parties, un préambule résumant très brièvement le raisonnement théorique ou polémique, la partie principale rassemblant des exemples de textes desquels je déduirai au fur et à mesure ce que j'entends par le discours de la fidélité. La recherche bibliographique sur ordinateur est certainement, de nos jours, une panacée et un procédé inévitable, mais malheureusement peu rentable quand on part à la recherche du phénomène en question. On quitte l'appareil intéressé, mais déçu, parce qu'on a certes reçu des nouvelles sur la fidélité dans le domaine du high-tech électronique par exemple, soit chaîne Hifi, soit câble en fibre de verre, ou, du côté de l'ethnologie, des renseignements sur les règles de fidélité conjugale chez certaines tribues Africaines où des comportements codés règlent la vie de micro-sociétés dans lesquels les conjugaux ne doivent se retrouver que de nuit. Mais l'aspect de la fidélité qui nous intéresse y passe inaperçu, n'est apparemment pas digne d'être enregistré scientifiquement. Ce manque de dignité ou de reconnaissance peut être constaté aussi dans les changements du langage, c'est-à-dire au niveau des codes langagiers de la société actuelle. La fidélité y passe pour une parole - peut-être aussi des fois pour un comportement - hors mode, un mot vétuste, dépourvu de ses valeurs traditionnelles, comme tant d'autres d'ailleurs, à commencer par la vertu, le courage, l'honnêteté et ainsi de suite.

Vérifions maintenant, avant de délimiter le champ des acceptions du mot fidélité au sein de notre préoccupation, son envergure sémantique. Somme toute, il désigne un comportement humain, un mode de penser, une catégorie essentielle de l'expression humaine, c'est-à-dire sa manifestation dans la vie en communauté et dans l'art. Ce qui ajuste finalement le prisme à travers lequel nous jugeons la fidélité, c'est son côté intentionnel, précisément sa visée. Dans un recueil d'essais de tendance philosophique, portant le titre parcimonieux "*Fidélité*", nous puisons une définition de la parole qui sert beaucoup à notre propos. Cécile Wajsbrot y affirme : "La fidélité est un parcours, avant tout, un parcours à obstacles, et parfois monstrueux. Il faut avancer, combattre, vaincre et revenir. ...Ce parcours suppose une direction, un but à atteindre : pas de fidélité - que ce soit dans un couple, une croyance, une vocation - sans visée, même si elle change en cours de route, et que la fin devient moyen. Et ce parcours suppose une mémoire" (1). "Pour paraître infidèle, qui peut savoir au fond de quelles fidélités la lutte s'est nourrie, et pour être fidèle, combien de trahisons ?" (2). Si nous prêtons la voix à une autre contribution encore de ce recueil, deux traits se détacheront qui composent l'essence de notre perspective. "...On ne peut être fidèle ou infidèle qu'à ce dont on se souvient ... et c'est en quoi fidélité et infidélité sont deux formes opposées, l'une vertueuse et l'autre pas du souvenir" (3). "La fidélité n'est pas une valeur parmi d'autres : elle est ce par quoi, ce pour quoi, il y a de valeurs. ...La fidélité est vertu de mémoire, et la mémoire elle-même comme vertu" (4). Il s'agira alors principalement d'élucider les rapports entre fidélité et mémoire ou souvenir, de scruter le contexte intrinsèque qui les englobe. Ce contexte impose, dans l'acte de la création littéraire,

un choix primordial à l'auteur qui déterminera la genèse et la réalisation de l'œuvre. "Écrire, c'est choisir l'un entre dix matériaux qui vous sont proposés. Je me demande pourquoi j'ai accepté de fixer par des mots tel fait plutôt qu'un autre d'égale importance", cherche à se rendre compte Jean Genet dans les *"Pompes funèbres"* (5). Quant aux conséquences de ce choix, aux variantes textuelles qui en découlent, nous dressons un bilan provisoire qui, compte tenu du rôle de la fidélité dans l'affaire, permet la distinction opératrice suivante : la fidélité peut être caractérisée comme un élément constituteur, générateur de la mémoire, et donc inséparable d'elle, ce qui suggère que le texte autobiographique apparaît comme un genre particulièrement apte à mettre à l'épreuve le raisonnement envisagé, l'autobiographie, au sens large du genre, nécessitant comme principe fondamental la fidélité de l'auteur à son projet d'introspection, si vaste ou limité qu'il soit, dont dépend, au niveau de la réalisation du discours, la rhétorique et ses divergences, ou les indices du pacte autobiographique, si l'on veut. L'autre cas, par contre, appartient au domaine de la fiction, où le discours devra permettre de mesurer, de vérifier la fidélité de l'auteur à son projet de construction. En voilà alors deux possibilités idéales, seulement idéales, il faut reconnaître, de tracer l'effet de la fidélité, soit alors sur l'introspection soit sur la construction fictive. Or, nous ne savons que trop bien que les deux n'apparaissent que rarement dans leur forme pure ou idéale, qu'elles ne cessent de s'enrichir mutuellement, de s'imbriquer subtilement l'une à l'autre, de glisser presque imperceptiblement de l'une à l'autre et vice versa. Et il va de soi que la simple transition plus ou moins évidente de la construction fictive à l'introspection ou l'extension aléatoire de l'introspection par la construction ne sont pas au centre d'intérêt ici. C'est plutôt à l'intérieur d'une voie choisie par l'auteur, soit celle de la fidélité ou celle de l'infidélité par rapport à un projet entamé, que nous tâchons d'observer la cohérence et la finalité du discours. Le charme, la polyvalence d'une œuvre fictive ou d'une autobiographie littéraire ne découle pas forcément de la tension entre fidélité et infidélité, mais peut aussi bien se créer à partir et de la permanence et de la variabilité d'une conduite, à partir de la fidélité à une technique d'infidélité. Le discours qui en résulte comment se présente-t-il donc ?

Écoutons d'abord, à ce propos, des considérations polémiques de Paul Valéry dans ses études littéraires sur Stendhal : "Un jour anniversaire de sa naissance, Henry Brulard déboutonne son pantalon. C'est pour y écrire dans la ceinture : 'Je viens d'avoir la cinquantaine'... Voulait-il 'faire vivant et singulier', ou accuser la sincérité de son journal par l'intimité presque indécente de ce détail ?" (6). Un regard de plus près encore dans le texte de Stendhal approfondit la pertinence de ce geste symbolique dont la signification profonde est soulignée par une expérience antérieure, mais semblable dans sa portée. "Déjà le 21 septembre 1811, après sa victoire sur Angela Pietragrua, Henry Beyle avait inscrit sur ses bretelles cette date mémorable" (Journal, V, 211) (7). A travers ce geste s'amorce, si l'on accepte en principe les fruits d'une lecture sémiotique, une volonté de confession à soi-même, aux autres faut-il se demander ; un véritable besoin d'aveu auquel Stendhal restera fidèle, auquel il tient, malgré les réticences

devant les risques, devant la honte d'une mise à nu de son moi. Ce qui rend ce geste significatif et lui confère une valeur beaucoup plus qu'épisodique c'est la mise en place camouflée d'un télescope pour l'introspection. Quand il s'en sert et à quelle fin et ce qu'il aperçoit nous est transmis à travers des indications plus ou moins transparentes. Le caractère délibérément flou de ces révélations installe un discours, auquel Stendhal restera fidèle, visant à l'effacement de l'identité ou au moins, ce qui paraît même plus important et plausible, à sa manifestation voilée. Soyons fidèles un petit instant encore, pour ainsi dire, au couple littéraire de Stendhal et Valéry. Ce dernier semble être fort intransigeant vers le premier en lui reprochant d'avoir recours à la création autobiographique pour se rehausser d'un creux artistique : "Quand on ne sait plus que faire pour étonner et survivre, on se prostitue, on livre ses pudenda, on les offre aux regards ... il doit être assez agréable de se donner à soi-même, et de donner aux gens, par le seul fait de se déboutonner, la sensation de découvrir l'Amérique. ... C'est la magie de la littérature" (8). Et surtout de l'autobiographie, serait-on tenté d'ajouter. Il me semble nécessaire ici d'ouvrir une petite parenthèse à ce propos. Le reproche de la part de Valéry s'avère de beaucoup moins pesant si l'on considère que la plupart des autobiographies, de Rousseau à Leiris, ont été conçues et rédigées non seulement une fois la réputation littéraire plus ou moins acquise, mais aussi à partir ou au-delà de l'âge autobiographique typique, c'est-à-dire de la cinquantaine. Ce ton réprobateur de Valéry traduit plutôt son oscillation théorique et sa propre réticence pratique dans la sollicitation épineuse de l'autobiographie. Attiré par elle, refoulé en même temps, tout en ne cessant d'y songer, d'apporter des réflexions concises, des propositions techniques intéressantes, tel paraît-il, le pauvre Valéry, une vraie tête de Janus, tiraillé entre l'idéal objectif d'une poésie pure et le seuil, dans son cas, presque infranchissable d'un épanchement subjectif. "Ma mémoire n'est guère que d'idées et de quelques sensations. ... Les souvenirs qui font revivre me sont pénibles : et les meilleurs, insupportables. Ce n'est pas moi qui m'appliquerais à tenter de recouvrer le temps révolu !" (9). C'est ce qu'il déclare dans les "Mémoires d'un poète", dans ce bilan fragmentaire, aussi fragmentaire que ne l'est toute autobiographie au sens moderne. D'autant plus surprenant alors d'entendre Valéry dissenter, et ceci à plusieurs endroits, sur le rôle du Moi, sur l'impact de son contenu et sur l'extension de son acception : "Le je ou moi n'est peut-être qu'une simple condition de pensée - l'échelle de la pensée impliquée dans chaque détermination. Mais au lieu de commencer par le cacher en raisonnant sur des choses dont il est l'invariant - il faut commencer par le mettre partout - par l'accuser, puisque quoi qu'on fasse, il est contenu" (10). "Le moi est ce qui entend et comprend la parole intérieure, le seul spectateur des visions... Et nos souvenirs se reconstituent autour de lui identiquement. Tout ce que nous pouvons connaître le détermine et le pose" (11). Valéry ne se contente pas de mettre en valeur sa fidélité au contenu du Moi en soulignant son intégrité et son ubiquité mais s'aventure dans un domaine des plus subtils et contestés du métalangage autobiographique et philosophique, celui de l'identité et de la constance du Moi, résumées sous l'étiquette de l'Ipséité qui donne lieu à la question suivante : "En quoi es-tu le Même que celui qui eut dix ans,

quinze ans - etc ? et que celui qui fut embryon, fœtus ? ... Il y a donc dans ton Même, dans cette Ipséité, des parties et des éléments aussi étrangers à toi que s'ils étaient d'autres que toi. ... Pourquoi dire : J'ai rêvé - quand il faudrait dire : Il a été rêvé ?" (12). Selon la réminiscence rimbaldienne évoquée ici, il est un leurre de vouloir saisir le Moi dans une entité et totalité inchangées, ce qui est d'ailleurs éprouvé et avoué par tout autobiographe qui nous fait part de sa chasse acharnée du Moi fuyant et évoluant sans cesse, ou pour ramener le raisonnement aux notions proposées par ce colloque, qui cherche à faire coïncider, dans une image fidèle au vrai moi d'antan et d'aujourd'hui, le souvenir de l'égo parlant et écrivant avec l'égo évoqué et celui à susciter. En voici une de mes conclusions provisoires quant à la nature de la fidélité ; celle-ci se manifeste ici de par son caractère fondamental, la visée : loin au-delà des confins et produits de la sincérité dans l'acte autobiographique, en dessous des points de repère du pacte autobiographique, à travers le projet et la volonté de découvrir et de conserver l'impossible, un Moi intégral, il s'agit de s'emparer d'un Moi existant, mais impalpable et insaisissable. Certains écrivains y ont voué la plus grande partie de leur vie épuisant leurs facultés créatrices pour ce but, tels Julien Green par exemple ou Michel Leiris. Mais revenons-en à Valéry qui se présente, dans notre optique, comme un exemple très complexe mais assez typique des voiles multiples que revêt la fidélité et son contraire. D'une part, Valéry reste catégoriquement fidèle à son refus de la confession autobiographique, insistant même sur l'impossibilité de son principe générateur, la sincérité. "Comme je l'ai dit ... et redit, à peine la volonté s'en mêle, ce vouloir-être-sincère-avec-soi est un principe inévitable de falsification" (13) ; d'autre part, il valorise aussi nettement le rôle et l'importance du Moi : "... être un peu plus intime avec soi-même que ne l'est soi-même le commun des Moi. Le Moi libre habite Cosmopolis et pense en toutes les langues" (14). Il reconnaît ainsi, c'est-à-dire accepte, la valeur du Moi dans ce sens, un autre principe constituteur du texte autobiographique, soit le besoin et la possibilité d'identification impliqués dans l'entreprise d'introspection. Nous ne pouvons savoir ni pourquoi Valéry tenait tellement à être au-dessus de tout soupçon, quand il s'agirait de lui attester une certaine affinité à la pratique autobiographique, ni pourquoi il s'en laissait néanmoins séduire au point même de s'enlacer dans un projet autobiographique, celui de "*La Jeune Parque*". Peu importe finalement si on le taxait de fidèle ou d'infidèle à ses principes personnels, tout cela ne dépendrait que de l'angle adopté. Ce qui se cristallise comme un fait observable, c'est qu'il a développé une méthode créatrice, un procédé cohérent, auxquels il se confiait fidèlement, qui se révèle efficace dans le domaine de l'ambiguïté envisagée et qui a recours aux caprices d'une palinodie incalculable. Ces deux instruments, l'ambiguïté et la ou même sa palinodie, permettent à Valéry de confronter soi-même et ses lecteurs avec un discours compliqué dont le trait fondamental et irritant résulte de la superposition permanente de considérations soi-disant neutres ou objectives et d'auto-références nues. Le lecteur finit par se demander où est la véritable confession et qu'est-ce qui est miroir de quoi ? La manière de laquelle Valéry construit et maintient, fidèle, ce type de discours rappelle, au niveau de la fiction, ou convient-il maintenant même de nous méfier de la validité

de cette notion, la technique de point de vue adoptée par Balzac dans la nouvelle "*Sarrasine*", dont le commentaire lucide de Roland Barthes verse de l'eau en abondance sur nos moulins : "Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : 'C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiments'. Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l'individu Balzac ... ? Est-ce l'auteur Balzac professant des idées 'littéraires' sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ?" (15). Il ne sera certes pas difficile d'être d'accord sur une hypothèse selon laquelle Valéry n'eût pas visé à leurrer son public, à le perturber profondément et délibérément par les procédés indiqués ci-dessus. Il me semble plus plausible de vouloir reconnaître dans sa démarche obstinée une visée à long terme remplissant les prémisses de ce qu'on lui attribue à l'égard de la fidélité ; une démarche qui devra lui permettre de vaincre l'impossible, c'est-à-dire d'accepter son individualité et sa subjectivité en tant que poète devant et malgré le fond de son projet de vie qui consiste en la dépersonnalisation de l'acte poétique en le reléguant au niveau du fonctionnement raisonnable du langage. Ce n'est pas le lieu pour étaler les exemples à exhaustivité, la gamme possible mérite pourtant d'être signalée à travers deux manifestations de fidélité au moins qui, du point de vue de l'attitude fondamentale et du discours correspondant, se rapprochent beaucoup à la notion de fidélité chez Valéry. Le premier exemple, nous le devons à Victor Hugo, qui, insistant dès le début de sa carrière poétique sur la fonction du poète en tant que guide et miroir de l'homme, souligne catégoriquement la portée de cette fonction juste en rapport avec l'une de ses préoccupations les plus subjectives et pertinentes, c'est-à-dire la rédaction et la mise au point du recueil "*Les Contemplations*". Il tient beaucoup dans la Préface déjà, à défendre un principe chéri, qui est celui de l'identification et de la solidarité offertes par le poète à chaque individu. "Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes" (16), le bilan d'une grande joie et d'une détresse accablante, avoue-t-il avant d'inviter le lecteur à se regarder dans ce miroir : "Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y" (17). Hugo confirme par ces paroles la continuité d'une pensée et d'une conscience longtemps enracinées dans son auto-définition de poète : "Chacun trouve son moi dans le moi d'un poète" (18). Quant au deuxième des exemples annoncés, nous le puisons également dans un Prologue qui n'introduit pas seulement l'œuvre à laquelle il précède immédiatement, mais qui constitue une prise de position, la promesse d'une visée dans notre contexte, dont l'objet sera le dénouement d'un moi dans des textes autobiographiques au sens stricte du mot et dans des œuvres teintées de confessions plus ou moins latentes qui se superposent aux autres. "Je me suis lancée dans une imprudente aventure quand j'ai commencé à parler de moi : on commence on n'en finit pas" (19), nous confie Simone de Beauvoir dans le Prologue à "*La Force de l'Âge*". Ce qu'il s'agit de mettre en relief brièvement à l'égard de Beauvoir, c'est sa fidélité au procédé de distinguer scrupuleusement l'authentique de l'indicible, de l'inavouable : "Il ne s'agit pas ici de clabauder sur moi-

même et sur mes amis ; je n'ai pas le goût des potinages. Je laisserai résolument dans l'ombre beaucoup de choses". "... j'ai consenti, dans ce livre, à des omissions : jamais à des mensonges. Mais il est probable que dans de petites choses ma mémoire m'a trahi" (20). Assez longtemps nous nous sommes occupés du côté sage de l'affaire, retournons maintenant la médaille pour en regarder le revers, le côté quelquefois plus tentant, l'infidélité. Il résulte de la nature même de ce comportement qu'on le traite avec retenue, qu'on le couvre d'euphémisme tout en s'ouvrant à ses appâts appétissants. C'est pour cette raison justement que j'ai choisi de terminer mon exposé avec quelques réflexions sur le rôle de l'infidélité dans l'œuvre de Proust, placées à la fin pour susciter, comme il convient à cette attitude, un peu de suspense. Il va de soi que l'étude de l'œuvre Proustienne sous cet angle ne sera possible que dans un travail pour soi, un projet séparé dont il ne me reste qu'à évoquer la direction que l'étude pourra prendre. Il existe à cet égard un acquis critique remarquable qui s'impose comme autorité. Les traces à suivre sont celles de Gérard Genette imprégnées à la matière par son analyse de la métonymie chez Proust, publié dans le tome trois des *"Figures"*. Le texte Proustien se présente, vue à grande échelle et non seulement dans le détail d'une œuvre particulière de la Recherche, comme un jeu perpétuel d'autoréférences et de constructions fictives autonomes. Voyons alors l'image utilisée par Genette pour éclaircir le phénomène. "Chez Proust chaque exemple peut soulever ... un débat infini entre une lecture de la Recherche comme fiction et une lecture comme autobiographie. Peut-être d'ailleurs faut-il rester dans ce tourniquet" (21). La perspective donc dans laquelle je me propose de reprendre et de poursuivre, à long terme, les conclusions de Genette se situe à l'entrecroisement des discours variés, c'est-à-dire là où Proust ne cesse de brouiller les pistes par endroit abondamment évidentes de son moi et de rendre douteuse l'illusion d'une fiction purement romanesque. La question-clé qui déterminera l'optique de l'analyse et les questions à appliquer aux textes était posée par Proust lui-même dans l'épigraphe à *"Jean Santeuil"* : "Puis-je appeler ce livre un roman ? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie recueillie sans y rien mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle" (22). Une première hypothèse qui se cristallise déjà à l'état présent de mes recherches se fonde sur l'observation suivante : Proust semble avoir recours, pour créer dans son texte ce climat d'ambiguïté bien connu, à ce que j'appellerai, me confiant aux termes de Genette, la métonymie de l'infidélité. Celle-ci assure la continuité de la narration tout en faisant flotter constamment le point de vue de celui qui nous parle et qui se regarde. "... Sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'histoire, pas de romans. Car c'est la métaphore qui retrouve le Temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime" (23). Mais la métonymie en question s'infiltrer comme élément générateur dans d'autres couches du textes, notamment celle des rapports entre les personnages, l'infidélité inhibant à ce niveau non seulement les relations entre les personnages - ou vaudrait-il mieux dire personnes réelles devant la complexité et la polyvalence du discours Proustien - mais aussi leur évolution individuelle et subjective. L'infidélité règle, pour ainsi dire, en tant que constante métonymique l'organisation du discours aussi bien que le déroulement des relations entre

les personnages ; ce qui fait que le texte Proustien se présente, sous cet aspect, comme teinté de l'immanence de l'infidélité.

Considérant les conclusions patentes en matière de critique littéraire peu opportunes, je me restreins à constater que la notion de fidélité/infidélité, loin d'être une simple nouvelle étiquette sur de vieilles bouteilles, peut servir d'un instrument approprié pour appliquer des paradigmes encore peu abîmés à l'approche du texte littéraire, cela surtout pour suivre de près les méandres d'un discours spécifique et les glissements significatifs à l'égard des prises de position d'un Moi ou d'un personnage fictif impliqués.

Roman REISINGER
Universität Salzburg

NOTES

(1) La fidélité, un horizon, un échange, une mémoire. Dirigé par Cécile Wajsbrot. Paris : Editions Autrement, 1990, p. 13.

(2) Ibid.

(3) André Comte-Sponville, *Même les saisons sont volages*, ds. op. cit., p. 144.

(4) Ibid., p. 146.

(5) Jean Genet, *Pompes funèbres*, ds. : *Oeuvres complètes*. Paris : Editions Gallimard, p. 10.

(6) Paul Valéry, *Oeuvres I*, Paris : Gallimard 1957, Bibliothèque de la Pléiade, p. 567.

(7) Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, édition de H. Martineau, Paris : Garniers Frères, 1961, p. 420, Journal, V, p. 211. Je dois, à ce point de mon exposé et de la discussion qui s'y joignait, une remarque très pertinente et intéressante sur la valeur métaphorique des inscriptions sur des objets ou sur ses propres vêtements à Monsieur Sheringham qui, à travers sa contribution dans la discussion, élargit le champ des points de repère relatifs à l'implication autobiographique de ces inscriptions. Monsieur Sheringham fait, dans ce contexte, allusion aux inscriptions sur les murs par Rétif de la Bretonne, dont le discours autobiographique hésitant dans *Monsieur Nicolas* souligne cette attirance vers une déclaration ou une révélation publique, mais pudique, qui sera, au besoin, estompé, ou seulement rayé, ce qui est encore beaucoup plus révélateur quant à la fidélité du scripteur vers soi-même et devant la portée du message griffonné.

(8) Valéry, op. cit., p. 565.

(9) Ibid., p. 1467.

(10) Paul Valéry, *Cahiers II*. Paris : Editions Gallimard 1974, Bibliothèque de la Pléiade, p. 277.

(11) Ibid., p. 278.

(12) Ibid., p. 321.

(13) Valéry, *Oeuvres I*, p. 572.

(14) Ibid., p. 568.

(15) Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, ds. : *Le Bruissement de la langue*, essais critiques IV. Paris : Seuil 1984, p. 61.

(16) Victor Hugo, *Oeuvres poétiques complètes II*. Paris : Editions Gallimard 1967, Bibliothèque de la Pléiade, p. 481.

(17) Ibid., p. 481.

(18) Ibid., Notes et variantes, p. 1372.

(19) Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*. Paris : Gallimard 1960, p. 9.

(20) Ibid., p. 11.

(21) Gérard Genette, *Métonymie chez Proust*, ds. : *Figures III*. Paris : Seuil 1972, p. 50.

(22) Marcel Proust, Jean Santeuil. Paris : Editions Gallimard 1971, Bibliothèque de la Pléiade, p. 181.

(23) Genette, op. cit., p. 63.