

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

imaginaires

WHAT'S IN A DETAIL ?

LIRE LE DÉTAIL

DANS LES LITTÉRATURES

DE LANGUE ANGLAISE

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

— 2001 —

imaginaires

Directeur de la publication :

Daniel THOMIÈRES

Directrice adjointe :

Christine CHOLLIER

Comité de rédaction :

Françoise CANON-ROGER

Catherine CHAUCHE

Christine CHOLLIER

Simone DORANGEON

Françoise DUFOUR

Gérard DUFOUR

Daniel THOMIÈRES

Comité de lecture :

Sabine COELSCH-FOISNER (Salzbourg)

C. Jon DELOGU (Toulouse)

Paule LEVY (Versailles/Saint-Quentin)

Sophie MANTRANT (Strasbourg II)

Pascale NEHME (Tours)

Mark NIEMEYER (Paris IV)

Roman REISINGER (Salzbourg)

Nicole TERRIEN (Marne-la-Vallée)

Comité consultatif :

Edwin T. ARNOLD (Boone, NC)

Roger CLARK (Canterbury)

Simone DORANGEON (Reims)

Claude FIEROBE (Reims)

Holger KLEIN (Salzbourg)

Jean PAUCHARD (Reims)

Jean RAIMOND (Reims)

Philippe ROMANSKI (Rouen)

Michael SHERINGHAM (Royal Holloway - Londres)

Hubert TEYSSANDIER (Paris III)

La revue imaginaires rassemble les communications présentées lors des colloques annuels du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, l'Identité et l'Interprétation de l'UFR Lettres de Reims.

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

Que ces deux partenaires soient ici remerciés pour leur générosité.

TABLE DES MATIÈRES

Simone DORANGEON

Le prince en vêtements féminins : détails et codes allusifs dans <i>L'Arcadie</i> de Sidney	7
--	---

Marie DAMONT

Fonction sémiotique du détail vestimentaire et représentation de l'hermaphrodite dans <i>The Roaring Girl</i> de Middleton et Dekker	27
--	----

Rachel BATOUCHE

Les masques de Ben Jonson - détails et visée idéologique	41
---	----

Gilles SAMBRAS

Sexe et politique : les oiseaux de proie d'Andrew Marvell	59
---	----

Stéphanie DROUET-RICHET

De la stabilité à l'éclatement : le détail affolant dans la fiction de George Eliot	75
--	----

Gilbert PHAM-THANH

Du détail dans <i>Beau Brummell</i> de Clyde Fitch : de la mimétique à l'esthétique	87
--	----

Brigitte MACADRE

<i>The Rainbow</i> , ou une réflexion lawrencienne sur l'art	97
--	----

Sabine COELSCH-FOISNER

Light Verse and Detail : a Dialogical Reading of Ruth Pitter's <i>A Mad Lady's Garland</i> and <i>The Rude Potato</i> in the Context of Seventeenth - Century Poetic Discourses	107
---	-----

Catherine CHAUCHE

Pourquoi Aston ne veut-il pas changer de lit ? Pronominalité et psychanalyse dans <i>The Caretaker</i> d'Harold Pinter	127
--	-----

Laurence CHAMLOU

La fenêtre : un détail qui annonce la chute dans
Falling Slowly d'Anita Brookner 139

Hélène LECOSSOIS-GUÉRITÉE

Les pièces courtes de Samuel Beckett :
une mise en scène du dessaisissement
des prérogatives du regard 149

Françoise DUPEYRON-LAFAY

Lire le détail : une lecture détective de quelques nouvelles
d'Ambrose Bierce 157

Christine CHOLLIER

La respiration de Jimmy Herf ou les cinq sens à l'épreuve
de l'inertie de la matière dans *Manhattan Transfer* 171

Frédéric DUMAS

Le sens du détail, le sens de l'histoire : la préface
de *Somebody in Boots* de Nelson Algren 185

Martine ARONZON

Le fétichisme du détail chez Mary McCarthy 195

Daniel THOMIÈRES

La voiture sur la nappe ou la jouissance du puritain
dans *Will You Please Be Quiet, Please ?*
de Raymond Carver 205

Guillaume CINGAL

Détail emblématique ou discontinu ?
Le merle et l'oiseau noir dans *Memory of Snow and Of Dust*
de Breyten Breytenbach 213

LE PRINCE EN VÊTEMENTS FÉMININS :

DÉTAILS ET CODES ALLUSIFS DANS L'ARCADIE DE SIDNEY

Pyrocles, accepting this as a most notable testimony of his long-approved friendship, and returning to Mantinea where, having taken leave of their host (who, though he knew them not, was in love with their virtue), and leaving with him some apparel and jewels, with opinion they would return after some time unto him, they departed thence to the place where he had left his womanish apparel which, with the help of his friend, he had quickly put on in such a sort as it might seem love had not only sharpened his wits but nimbled his hands in anything which might serve to his service. And to begin with his head, thus was he dressed : his hair (which the young men of Greece were very long, accounting them most beautiful that had that in fairest quantity) lay upon the upper part of his forehead in locks, some curled and some, as it were, forgotten, with such a careless care, and with an art so hiding art, that he seemed he would lay them for a paragon whether nature simply, or nature helped by cunning, be the more excellent. The rest whereof was drawn into a coronet of gold, richly set with pearls, and so joined all over with gold wires, and covered with feathers of divers colours, that it was not unlike to a helmet, such a glittering show it bare, and so bravely it was held up from the head. Upon his body he wore a kind of doublet of sky-colour satin, so plated over with plates of massy gold that he seemed armed in it ; his sleeves of the same, instead of plates, was covered with purled lace. And such was the nether part of his garment ; but that was made so full of stuff, and cut after such a fashion that, though the length fell under his ankles, yet in his going one might perceive the small of the leg which, with the foot, was covered with a little short pair of crimson velvet buskins, in some places open (as the ancient manner was) to show the fairness of the skin. Over all this he wore a certain mantle of like stuff, made in such manner that, coming under his right arm, and covering most part of that side, it touched not the left side but upon the top of the shoulder where the two ends met, and were fastened together with a very rich jewel, the device whereof was this : an eagle covered with the feathers of a dove, and yet lying under

another dove, in such sort as it seemed the dove preyed upon the eagle, the eagle casting up such a look as though the state he was in liked him, though the pain grieved him. Upon the same side, upon his thigh he ware a sword (such we now call scimitars), the pommel whereof was so richly set with precious stones as they were sufficient testimony it could be no mean personage that bare it. Such was this Amazon's attire : and thus did Pyrocles become Cleophila – which name for a time hereafter I will use, for I myself feel such compassion of his passion that I find even part of his fear lest his name should be uttered before fit time were for it ; which you, faire ladies that vouchsafe to read this, I doubt not will account excusable.

Je me propose d'examiner ici un texte emprunté à la *Vieille Arcadie* (*Old Arcadia*), première mouture d'un roman ou « romance », mêlant princes et bergers, que Sidney écrivit, par simple jeu nous dit-il, pour distraire sa sœur la Comtesse de Pembroke, et qu'il entreprit de réviser avant d'être fauché par la mort aux Pays-Bas, à la bataille de Zutphen (1586). Les cinq livres du récit primitif, soumis par la suite à une restructuration – inachevée –, datent des années 1577-80⁽¹⁾.

Avant d'aborder le texte, j'aimerais faire quelques rappels utiles à mon propos. Premier point : dans l'*Arcadie*, qu'il s'agisse de la première ou de la deuxième mouture, pourtant plus riche en péripéties, et plus savamment organisée, Sidney privilégie les descriptions (de personnages, de tenues vestimentaires, de lieux, d'œuvres d'art, de batailles et de tournois) par rapport aux segments narratifs. Les figures de rhétorique récurrentes sont donc celles que préconise le théoricien contemporain Puttenham pour la représentation du réel ou du pseudo-réel : *imago*, *icon*, *topographia*, *hypotyposis*⁽²⁾. Deuxième remarque, pour laquelle, faute de temps, je n'irai pas au-delà du simple constat : la prose de Sidney est une *prose maniériste*. Qu'on se réfère à ce qui a pu être dit sur le maniérisme historique, que C.G. Dubois, dans un ouvrage intitulé *Le maniérisme*⁽³⁾, situe autour des années 1530 puis 1580, ou qu'on définisse l'esthétique maniériste comme un rejet des règles du classicisme, avec une prédilection pour l'artifice, on est obligé de ranger Sidney parmi les artistes du 16^{ème} siècle qui voulurent s'affirmer par des effets de surcharge, de prolifération décorative ou d'afféterie, et par la prise en compte systématique des *détails*, tantôt exquis, tantôt grotesques, mais toujours constitués en réseaux. L'extrait choisi pour cette communication confirme chez l'auteur de l'*Arcadie* une perception du monde qui tend à fragmenter les objets – et même les personnes – les éléments infimes ou « détails » étant néanmoins rendus signifiants par l'idée directrice, que Sidney appel-

le ailleurs, dans l'essai critique *The Defence of Poesie*, « the fore-conceit of the worke »⁽⁴⁾.

Prose maniériste, mais aussi prose caractéristique du 16^{ème} siècle dans la mesure où sont exploitées à l'extrême les possibilités offertes par une langue dont les humanistes de la période notent avec satisfaction la richesse – pléthorique –, la *copia*, c'est-à-dire l'abondance, ou plutôt la surabondance, lexicale. L'auteur de l'*Arcadie*, aussi féru d'artifices que son contemporain J. Lyly, dont le roman *Euphues. An Anatomie of Wit* connu en 1578 un succès hors-normes, élabore une stratégie d'écriture qui autorise toutes les virtuosités lexicales ou syntaxiques. La phrase de Sidney – qui doit beaucoup à celle de Cicéron, modèle accepté – est une longue période aux lignes sinueuses, gonflée de parenthèses ; elle se déroule en donnant une impression – trompeuse – d'oralité mais surtout en restant ouverte à tous les détails qu'il s'agit d'incorporer peu à peu dans une description moralement orientée, l'intention didactique n'étant jamais absente chez celui dont la devise fut « to teach and delight ».

Vérifions maintenant sur le texte proposé l'importance accordée aux détails. Nous sommes au Livre I de l'*Arcadie* non remaniée. Le duc Basilius règne sur la province de Grèce qui a fourni un titre à la « romance », mais le narrateur explique que le souverain a renoncé à ses responsabilités politiques et s'est retiré dans un hâvre bucolique avec sa femme Gynecia et leurs deux filles, Pamela et Philoclea, jalousement gardées. Deux valeureux princes, Pyroclès et Musidorus, viennent d'arriver en Arcadie ; Pyroclès est tombé amoureux de Philoclea par la médiation d'un portrait ; les deux compagnons décident de cacher leur identité pour parvenir jusqu'aux princesses mais, tandis que Musidorus revêt un habit de berger, Pyroclès crée la surprise – et la consternation – en revêtant un habit de femme – « womanish apparel » - ou plus exactement d'Amazone, sous le nom d'emprunt de Cleophila.

Dans notre extrait, le narrateur décrit donc le nouvel aspect de Pyroclès. Il est utile de noter que le compte rendu de la métamorphose est destiné à un public bien particulier - public restreint que le narrateur s'est choisi, et qu'il ne cesse de désigner, d'orienter ou de façonner, en l'interpellant tout au long du récit par la formule « Faire ladies ». « Faire ladies that vouchsafe to read this », c'est-à-dire jeunes personnes de sexe féminin, sans doute proches de la Comtesse de Pembroke, appartenant en tout cas à l'aristocratie, puisqu'au 16^{ème} siècle seul le privilège de la naissance permettait aux femmes d'accéder à la chose écrite, et jeunes personnes assez frivoles pour s'intéresser à ces œuvres romanesques que les auteurs de la période, tous de sexe masculin, aimaient leur dédier. Il faut donc percevoir dans l'apostrophe « faire ladies » - que Sidney, en

bonne logique masculine, supprime dans la deuxième mouture, d'un niveau philosophique plus élevé – des résonances tout à la fois badines, cajoleuses, condescendantes et ironiques. Quoi qu'il en soit, le texte présenté ici s'inscrit dans le rapport narrateur/« faire ladies » caractéristique de la *Old Arcadia* – même si on a tout lieu de penser que le public masculin suivit avec un égal intérêt les aventures de Pyroclès et Musidorus, aussi riches en leçons, aux résonances néo-platoniciennes, sur les dangers de la passion impure que purent l'être la carrière et l'errance du Prince Euphues dans la fable de Lyly. C'est dire que le texte ne peut s'appréhender qu'à travers le pacte de lecture que Sidney construit par ses injonctions, en maître du jeu bien résolu à diriger les réactions de chacun et chacune face aux multiples détails que ses descriptions et récits vont prodiguer. Ce qui revient à dire qu'une herméneutique bien spécifique est proposée, voire imposée, aux lecteurs.

Au premier contact avec le texte, il semble qu'ayant éveillé la curiosité par l'annonce d'un changement à vue – le « womanish apparel » - le narrateur ait voulu submerger les « faire ladies » et autres par des vagues successives de détails portant sur le vêtement, la coiffure et la parure de ce Pyroclès modifié. Tout doit être dit sur les couleurs, matières, formes, modes et styles, graphisme, motifs ajoutés qui créent l'image du nouvel accoutrement. Certes, pour que chacun ou chacune puisse conserver sa vigilance face à l'information donnée, un semblant d'ordre est introduit dans la profusion verbale, et le discours est balisé par des formules qui évoquent les procédures du blason, genre dont les règles furent fixées au cours du 16^{ème} siècle. Le blason fonctionnait en tant qu'inventaire poétique de charmes identifiés avec ferveur mais aussi minutie chez une fiancée ou maîtresse, selon un découpage formel qui dirigeait le regard de haut en bas – au risque de faire oublier la « personne » en privilégiant les parties constitutives du portrait. Que pour cette présentation statique du héros - satisfait d'un costume qui entre dans une stratégie de mystification, et prêt pour une action dont le contenu n'est encore que matière à conjecture – la technique choisie soit une technique associée par la pratique poétique contemporaine à la construction d'images féminines constitue déjà un défi lancé à l'attente et aux habitudes mentales du plus grand nombre. Quoi qu'il en soit, et à d'autres égards, le narrateur rassure ici son public en adoptant cette verticalité descendante comme axe d'énonciation et comme principe d'ordre introduit dans la prolixité. Ainsi indique-t-il : « And to begin with his head », « the upper part of his forehead », « upon his body he ware », « And such was the nether part of his garmen », avant d'arriver aux régions inférieures : « his ankles », « the small of his leg », et « a little short pair of velvet buskins ». Cependant, malgré cet agencement, les données individuelles pourraient être difficiles à saisir dans les circonvolutions de la syntaxe. D'où les figures de

style – répétitions, constructions symétriques, échos – qui ont pour effet de donner du relief à certaines notations. Grâce au dispositif rhétorique, « gold » répond à « gold » (prolongé sémantiquement par « glittering ») dans « a coronet of gold », « gold wires », « massy gold » ; « so richly set with precious stones » (pour le pommeau de l'épée) fait écho à « richly set with pearls » (réservé aux accessoires de la coiffure), et « plates », terme d'orfèvrerie, prend toute sa valeur dans le polyptote « so plated over with plates of massy gold ». Au savoir-faire rhétorique se combine l'art du phrasé – un phrasé qui étire l'information mais fait tomber l'accent sur les marqueurs d'excès, de surabondance – ainsi « so » et « such » dans « such a careless care », « so joined all over », « such a glittering show », « so bravely », « so plated over », « so full of stuff », « so richly set ».

La description n'est donc pas innocente et, à ce stade de l'analyse, on peut introduire de façon utile la notion de code allusif. Il est en effet évident que Sidney – ou son narrateur – charge le discours, de façon à ce que le supplément d'écriture ou de rhétorique soit le révélateur d'un langage codé, mais langage susceptible d'être compris par ceux qui ont accepté le pacte de lecture : gens appartenant tous au même milieu social et partageant le même mode de vie. Dûment alertés par les indices lexicaux ou stylistiques qui ne peuvent échapper à leur attention, les « faire ladies » et leurs compagnons sont invités à décrypter le texte et à trouver dans le relevé des *détails* - plaisants ou bizarres – relatifs à la tenue de Pyroclès un commentaire oblique sur la société dans laquelle ils évoluent. Ainsi tous les termes qui connotent le luxe ostentatoire – « glittering show », « covered with purled lace », « crimson velvet buskins », « covered with feathers of divers colours » - ou bien la pléthore, la superfluité – « so much stuff », « a very rich jewel » - sont censés jouer sur un double système de référentialité. Si, dans le monde de la fiction, ils construisent par accumulation l'image de Pyroclès déguisé, ils doivent aussi opérer, à un autre niveau, en imposant la prise en compte d'une réalité immédiate, étrangère à la *fabula* : celle de l'Angleterre aristocratique du 16^{ème} siècle finissant, avec ses excès, ses déviances, ses ridicules. Sidney, qui se voulut moraliste même dans ses écrits ludiques, profite de la complicité établie avec son public pour assigner à son hypotypose ou *peinture verbale* (« ut pictura poesis... ») une fonction de mise en garde. Décrivant avec une minutie « maniériste » les ornements fictifs d'un prince fictif, l'auteur de l'*Arcadie* enserme en fait dans un réseau d'allusions les modes absurdes, souvent importées de France ou d'Italie, qu'affectionnent ses contemporains épris de luxe – modes autour desquelles il souhaite provoquer une réflexion, ne serait-ce que sur le mode badin établi par lui dans le cercle de la comtesse de Pembroke.

Dans le jeu polysémique du langage codé, et sans exagérer le sérieux de l'intention, on pourrait être tenté de déceler un hypotexte, qui serait constitué par les admonestations auxquelles furent confrontés les nobles de la période élisabéthaine dans leur déploiement de richesse vestimentaire – et, plus indirectement, la Reine elle-même, déifiée par le « paraître » (« outward show »), donc par la parure. Ces critiques, toutes acerbes, eurent des formes diverses : projets de lois somptuaires – restés sans effet puisqu'il manquait la volonté royale - tracts, pamphlets, manuels de bonne conduite, sermons, dont le plus explicite fut l'homélie *Against Excess of Apparel*, lue dans les offices anglicans⁽⁵⁾, et vitupérations puritaines telles l'*Anatomie of Abuse* de Philip Stubbes⁽⁶⁾, publiée en 1583, mais divulguée dans ses grandes lignes bien avant cette date. Ce qui sous-tend et structure le texte de Sidney, c'est le réseau formé par des mots porteurs de sens tels que *gold, lace, velvet* – mots qui semblent véhiculer l'admiration esthétique mais qui, en fait, et sans que personne puisse s'offusquer du détour par une littérature populaire stridente et dépourvue de charme, renvoient aux remontrances contemporaines dans lesquelles ils cristallisent la satire, puisque, pour les puritains et pour Stubbes en particulier, l'or, la dentelle et le velours furent les symboles mêmes de l'iniquité, voire de l'hybris. – Décrypté, le morceau de bravoure maniériste devient donc l'« anatomie » - au sens élisabéthain du terme – d'une transgression, d'une atteinte portée aux lois de la morale, de la raison, de l'ordre naturel des choses. Une clé d'interprétation est du reste fournie par la glose, en style aussi « précieux » qu'amphigourique, sur la coiffure de Pyroclès. Le discours en effet marque une pause dans l'énumération des détails pour souligner la manipulation frauduleuse, l'habileté avec laquelle l'art – ou l'artifice - a été substitué à la nature (de façon coupable, selon les options du 16^{ème} siècle): « with such a careless care, and with an art so hiding art, that he seemed he would lay them for a paragon whether nature simply or nature helped by cunning, be the more excellent ». Ce qui oriente la lecture – au risque de condamner l'auteur lui-même, dont les jeux verbaux autour de « care » et « art » relèvent autant de l'artifice que les coiffures élisabéthaines, ou que les faux raisins et les fausses fleurs avec lesquels la sorcière Acrasie de Spenser (dans la *Faerie Queene*) attire oiseaux et chevaliers vers le « Bosquet des Délices ».

Continuons à interroger les détails, et nous verrons que la démarche allusive est plus complexe qu'il n'y paraît et que le narrateur oblige son public à identifier une transgression qui va au-delà de la pure extravagance vestimentaire. Le soin mis à rendre les modelés, drapés, effets dus à une coupe savante (« cut after such a fashion ») qui dénude les chevilles et révèle la blancheur de la peau (« the fairness of the skin ») ressortit à l'intention générale - « the fore-conceit of the work » - qui est

de dénoncer une aberration, une faute, voire une monstruosité chez Pyroclès non seulement trop paré mais surtout - point capital - habillé en femme. L'apparence physique – « womanish apparel » - pour laquelle a opté le héros le place en effet parmi les cas de « cross-dressing » ou « transvestism », non exceptionnels à la fin du 16^{ème} siècle, et toujours ressentis comme des infractions à la règle de Dieu et des hommes. Là encore, il y a renvoi à un volumineux corpus de pamphlets et sermons, tous fondés sur le commandement donné dans le Deutéronome (22-5) : « La femme ne portera pas ce qui sied à l'homme, et l'homme ne portera pas d'habits féminins, car Dieu tient en abomination ceux qui agissent ainsi »⁽⁷⁾. Dans les milieux calvinistes, et chez tous ceux qui défendent la rectitude morale, il y a adhésion complète à la parole biblique et il est affirmé que l'homme qui falsifie son aspect dans le sens de la féminité est coupable à plusieurs égards : il désobéit à Dieu, et, en même temps, il émascule son moi, met en péril sa psyché et son identité profonde. Notons du reste que le Deutéronome devint arme polémique redoutable dans la controverse autour du théâtre et de ses pratiques, la convention ayant exigé que la scène élisabéthaine soit peuplée de jeunes garçons travestis en personnages féminins. Ce qui, selon les détracteurs de la scène, constituait un danger pour l'évolution ultérieure de leur comportement sexuel. Ailleurs, loin des « playhouses », dans le quotidien de la Cour, foyer de corruption, et même, plus rarement, de la « City », l'offense est aussi grave, et Stubbes accuse l'homme soumis à efféminement de pécher par brouillage des signes, par le non-respect d'une sémiotique du vêtement qui a été voulue par Dieu. Ainsi est-il dit dans *l'Anatomie of Abuse* : « Le vêtement nous a été donné comme signe distinctif entre mâle et femelle ; par conséquent quiconque s'habille comme le sexe opposé ... falsifie la vérité de sa propre espèce »⁽⁸⁾. Dans notre texte, et bien que Sidney n'ait jamais été aussi intransigeant ni aussi acariâtre que Stubbes dans son engagement puritain, il est suggéré que Pyroclès-Cleophila est en train de perdre sa force morale, et le décryptage proposé sur ce point majeur passe par une technique qui appartient aux arts visuels : celle des emblèmes, exercice d'un genre hybride, qui relève à la fois de la gravure et de l'expression poétique, très en vogue depuis les *Emblemata* de l'Italien Alciati (1531). La technique emprunte aussi l'iconographie des *imprese* (figures accompagnées de devises) par quoi les chevaliers ou pseudo-chevaliers de cette fin de siècle s'identifiaient mutuellement dans des joutes de fantaisie. Le détail signifiant – fixé par des mots, en l'absence de représentation picturale -, c'est le motif gravé sur un bijou du héros devenu héroïne : à savoir, un aigle paré des plumes d'une colombe et, par superposition, un aigle frappé à terre, vaincu par une colombe (« lying under another dove », « the dove preyed upon the eagle »). Un demi-siècle de jeux intellectuels autour des *Emblemata* d'Alciati avait préparé une élite – revendiquée ici comme public – à trouver des signi-

fications multiples dans la figure symbolique. L'aigle représente, soit la transcendance, soit les vertus masculines – courage, volonté, conduite héroïque et raisonnable. La colombe, symbole du sexe féminin, renvoie aussi, dans un faisceau d'associations culturelles, à Vénus, déesse de l'érotisme. Au terme du processus de « cross-dressing », l'aigle a été subjugué par la colombe, ce qui subvertit la hiérarchie de la nature : le féminin, catégorie inférieure, s'est élevé au-dessus du masculin, et – pire encore – la passion a terrassé la raison, ce qui viole tous les principes sur lesquels repose l'éthique de Sidney. Notons que Spenser dans la *Faerie Queene* fait surgir le même graphisme dans l'esprit de ses lecteurs lorsqu'il évoque un état de subjection masculine abjecte (le héros Artegall envoûté par une Radigund dominatrice) en décrivant un grand oiseau aux ailes brisées maintenu à terre par un milan femelle au bec acéré (V.v.). Ici, après la description de la figure symbolique, le narrateur facilite le décryptage, puisqu'il passe à l'énonciation directe et commente, affectant pour son héros une pitié sous laquelle perce l'ironie : « thus did Pyrocles become Philoclea – which name for a time hereafter I will use, for I myself feel such compassion of his passion »⁽⁹⁾. L'ironie a valeur proleptique, puisque tous les malheurs qui constitueront la trame narrative de l'*Arcadie* découleront de cet acte inaugural de « cross-dressing », qui fait perdre à Pyroclès son statut d'individu raisonnable, dans la double polarité raison/passion – ou, en termes purement sidnéiens, « erected wit »/ « contaminated will »⁽¹⁰⁾ - qui définit le système de choix offert à l'homme de la Renaissance.

Pyroclès est devenu Cléophila. Pire encore : « Such was this Amazon's attire » : Pyroclès est comparé à une Amazone, créature mythique aberrante, léguée par l'Antiquité classique mais présente dans les fantasmes et frayeurs qui hantent l'imaginaire au 16ème siècle, par son aptitude à émasculer les plus vaillants guerriers – ainsi Achille subjugué par Penthesilea, ainsi le fougueux Artegall s'amollissant auprès de Radigund dans la *Faerie Queene* de Spenser (V.v) ou Tancrede vaincu par Clorinda dans la *Gerusalemme Liberata* du Tasse (III, 21-2) - et présente surtout surtout par son caractère bizarrement asexué, ou plutôt bisexué⁽¹¹⁾. Sans nommer les mythiques Amazones, évoquées par tant de poètes élisabéthains, Stubbes dans son *Anatomie* avait du reste exprimé la terreur que lui inspiraient – au plan ontologique – les êtres devenus déviants par la médiation du vêtement, « Hermaphrodites », dit-il, « c'est-à-dire monstres de deux espèces, moitié femmes, moitié hommes »⁽¹²⁾. Dans notre texte, compte tenu des différences de ton évidentes puisqu'il s'agit non pas d'un pamphlet mais d'un « roman », la référence aux Amazones est claire, et deux détails suggèrent l'androgynie, qui donna un tel potentiel de malignité castratrice à ces êtres chimériques, à la fois femelles à la beauté irrésistible et guerriers/guerrières redoutables. Si les

vêtements décrits sont codifiés dans leur ensemble comme signalant le sexe féminin, la coiffure en revanche est comparée à un heaume – « helmet » - accessoire qui connote le monde viril des camps et des batailles, et accessoire que Tancrède dut jeter à terre avant de découvrir l'identité féminine de Clorinda. De même, la créature ambiguë née de la volonté perversie de Pyroclès porte à la ceinture une épée (ou un cimeterre), objet phallique par excellence. Dans une parenthèse que les lecteurs et lectrices ne doivent pas négliger, le narrateur s'empresse du reste de rectifier : « épée, ou cimeterre ». Cimeterre, c'est-à-dire lame orientale, tranchante, incurvée comme un croissant de lune, et généralement attribuée aux païens combattant le christianisme - à tel point que Ripa dans son *Iconologia* (1603) érigea l'arme scintillante et perfide en symbole de la guerre injuste. Fidèle à la même iconographie, Spenser dans la *Faerie Queene* dira à propos de l'Amazone Radigund, qui détruit Artegall, « Upon her thigh a Cemitare was tied » 'V.v.st.3). Chez Sidney, le détail du heaume et celui du cimeterre ont été habilement insérés pour que naissent la gêne et l'angoisse que doit inspirer la métamorphose de Pyroclès. Pyroclès modifié comme fut honteusement modifié Hercule, consentant à revêtir un « womanish apparel » et à filer la laine après avoir été asservi par Omphale. Mythes classiques, riches en *exempla*, et préceptes bibliques s'inscrivent par effet de palimpseste pour condamner Pyroclès qui, dans l'aveuglement de la passion, bafoue les catégories instaurées par le Deutéronome, et l'insistance mise par le narrateur à souligner le caractère hybride de l'accoutrement génère un « suspense » bien particulier : il est suggéré qu'aux transgressions vestimentaires pourraient s'ajouter, dans le cours du récit, des transgressions appartenant au domaine de la sexualité. Les « faire ladies that vouchsafe to read this » sont invitées à attendre les épisodes qui vont suivre – épisodes de révélation par les actes, sur fond d'options calvinistes ou néo-platoniciennes – avant d'accorder une sympathie illimitée au prince moralement imprudent, déjà coupable de ne pas avoir su distinguer entre un simulacre (le portrait de Philoclea) et la réalité. Il est intéressant de noter que, dans les mêmes années, mais de l'autre côté de la Manche, les protestants français, craignant eux aussi que disparaissent les codes et garde-fous, se déchàinaient contre des excès vestimentaires qui auraient pour effet d'abolir les frontières entre les sexes. Écoutons Agrippa d'Aubigné dans les *Tragiques* (II, 785-796) dire son dégoût devant les modes introduites par Henri III à sa Cour, et devant l'efféminement du monarque lui-même, apparaissant au bal dans un costume tout en courbes et renflements, indice de débauche et de corruption :

*Pensez quel beau spectacle, et comm'il fit bon voir
Ce prince avec un busc, un corps de satin noir,
Couppé à l'espagnolle.....*

.....
*Il montrait des manchons gauffrez de satin blanc,
D'autre manches encor qui s'étendaient fendues
Et puis jusques aux pieds d'autres manches perdues ;
Aussi bien emmanché il porta tout ce jour
Cet habit monstrueux, pareil à son amour,
Si qu'au premier abord chacun estoit en peine
S'il voyoit un Roy femme ou bien un homme Reyne* ⁽¹²⁾.

Du détail sartorial – celui des manches avec jeux d'étoffe superflue , satin noir ajouté à satin blanc, après le satin couleur de ciel choisi par notre héros pour son pourpoint - on passe, de façon plus explicite que chez Sidney, qui laisse le cours du récit apporter la leçon morale, à la dénonciation de l'hermaphrodite, créature monstrueuse, méritant d'être marginalisée pour le non-respect des codes vestimentaires et des interdits sexuels.

Pour conclure, j'aimerais insister sur le fait que, dans le texte proposé à l'analyse, les détails, intéressants dans la mesure où ils révèlent la vision fragmentée chère à l'esthétique maniériste, constituent en fait des éléments irréductibles sans quoi l'intention profonde de l'auteur ne peut être saisie. A une époque où les sujets d'Elisabeth portaient un intérêt passionné au vêtement et à ses codes, les détails qui construisent l'image de Pyroclès-Cleophila devaient être perçus comme des signes par lesquels l'auteur de l'*Arcadie* - œuvre morale et chrétienne en dépit des aspects ludiques - entendait éveiller chez ses lecteurs l'anxiété de l'ambivalence, la description devenant une mise en garde contre toute atteinte à la sémiotique de l'identité.

Simone DORANGEON
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

L'édition utilisée ici est : *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. J. Robertson, Oxford : Clarendon Press, 1973. Le texte est celui de la Vieille Arcadie. Notre extrait y figure aux pages 26-27.

(1) La *Vieille Arcadie*, écrite à Wilton, chez la Comtesse de Pembroke, fut livrée à l'oubli après la mort de l'auteur, jusqu'à ce qu'A. Feuillerat décide de l'éditer en 1912 (*The Prose Works of Sir Philip Sidney*, 4 vols., 1912-26, reprinted 1962). Entre 1582 et 1584, Sidney avait révisé les deux premiers livres et une partie du troisième livre (dans le sens d'une plus grande complexité narrative), confiant le manuscrit à Fulke Greville au moment de partir pour les Pays-Bas. A la mort de l'auteur Greville publia l'*Arcadie* révisée (*New Arcadia*), inachevée. Une nouvelle édition, hybride, vit le jour en 1593 quand la Comtesse de Pembroke décida de réunir les pages révisées et la suite du récit, reconstituée à partir d'un manuscrit d'origine.

(2) Voir G. Puttenham, *The Art of Poetry*, dans *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. G. Smith, 2 vols., Oxford : Clarendon Press, 1904.

(3) C. G. Dubois, *Le Maniérisme*, P.U.F., 1979, p. 181.

(4) *The Defence of Poesie*. Voir *The Prose Works of Sir Philip Sidney*, ed. A. Feuillerat, III, 8.

(5) L'homélie *Against Excess of Apparel* fut répertoriée dans *Sermons and Homilies to be read in the Time of Elizabeth*. Voir Mary Beth Rose, *The Expense of Spirit*, Cornell University Press, 1988, p. 66.

(6) Voir Mary Beth Rose, *op.cit.*, p. 68.

(7) Voir commentaires de Mary Beth Rose, p. 66. Les puritains appliquèrent ce texte au théâtre. Ben Jonson se moque de l'obligation créée aux acteurs de se travestir en femmes dans *Bartholomew Faire* (V,v). Dans *Epicoene*, le même Ben Jonson se moque de ceux qui ne savent pas distinguer entre les sexes et, en conséquence, se laissent guider par une sémiotique trompeuse.

(8) Voir Mary Beth Rose, p. 68.

(9) *The Defence of Poesie*, Works, III, 8.

(10) Voir l'essai critique.

(11) Voir article de Mark Rose, « Sidney's Womanish Man », dans *R.E.S. New Series*, Vol. XV, 60, 1964, pp. 253-361. — Mark Rose réfute la thèse de J. Danby qui prêta à Sidney l'intention de créer chez Pyroclès déguisé le parfait hermaphrodite harmonisant en sa personne qualités masculines et féminines (dans *Poets on Fortune's Hill*, London, 1952). — Voir aussi C. T. Wright, « The Amazons in Elizabethan Literature », *S.P.*, XXXVII (1940), pp. 433-56.

(12) Voir Mary Beth Rose, p. 68.

(13) Voir *Le Maniérisme*, p. 89. Nos italiques.

FONCTION SÉMIOTIQUE DU DÉTAIL VESTIMENTAIRE
ET REPRÉSENTATION DE L'HERMAPHRODITE
DANS *THE ROARING GIRL* DE MIDDLETON ET DEKKER

Mon propos dans cette étude sera d'examiner les fonctions signifiantes du vêtement en tant que signe distinctif du genre et de l'appartenance sociale dans *The Roaring Girl*, pièce écrite en collaboration par Middleton et Dekker et donnée au théâtre de La Fortune en 1611. Le personnage principal, Moll Cutpurse, est directement inspiré d'une figure haute en couleurs et très controversée à l'époque, Mary Frith. Cette femme hors du commun avait pour habitude de fréquenter les tavernes, de fumer la pipe, mais elle était surtout une travestie notoire, en arpentant les rues de la capitale dans une tenue alliant vêtements féminins et masculins, et parfois entièrement vêtue en homme. Après avoir replacé la pièce dans son contexte historique afin de pouvoir apprécier l'immense pouvoir signifiant du vêtement à cette époque, je partirai d'un détail qui nous est fourni par la didascalie concernant la tenue vestimentaire de Moll lors de sa première apparition sur scène. Par ce détail, je tenterai de mettre en lumière l'utilisation que Middleton et Dekker firent du vêtement – très fortement sémiotisé dans leur société, et à plus forte raison dans leur art – afin de créer l'image comique de l'hermaphrodite sur scène. J'appuierai mon analyse sur les théories développées par Keir Elam dans *The Semiotics of Theatre and Drama* afin de mettre en évidence la structure d'ensemble de la pièce. Une structure qui est marquée par la présence de l'hermaphrodite, créée grâce à la sémiotisation du vêtement, tant dans la dramaturgie (didascalies) que dans le discours. A cet égard, Middleton⁽¹⁾ qui signe l'Épître souligne les analogies existant entre l'art dramatique et les modes vestimentaires :

To the Comic Play-readers : Venery and laughter

The fashion of play-making I can properly compare to nothing so naturally as the alteration in apparel : for in the time of the great-crop doublet, your huge bombasted plays, quilted with mighty words to lean purpose, was only then in fashion ; and as the doublet fell, neater intentions began to set up. Now in the time of spruceness, our plays follow the niceness of our garments : single plots, quaint conceits, lecherous jests, dressed up in hanging sleeves ; and those are fit for the times and the termers. Such a kind of light-

colour summer stuff, mingled with diverse colours, you shall find this published comedy.

Nos intrigues suivent les aléas de la mode auxquels sont soumis les costumes, tout comme le vêtement, elles sont tributaires des exigences et de la demande du public, écrit Middleton à l'attention de ses lecteurs. Et l'intrigue de *The Roaring Girl* elle-même est tributaire d'un système de représentation qui à l'époque en général, et dans cette pièce en particulier, dépend du pouvoir signifiant du vêtement. Le vêtement-métaphore, le vêtement-acteur, le vêtement-structure devient presque l'unique médiateur entre le texte et la représentation. Je m'attacherai ensuite à souligner la singularité du personnage travesti, bien peu comparable aux héroïnes travesties traditionnelles qui peuplent l'univers shakespearien, telles Viola ou Rosalind. Il sera alors intéressant de s'interroger sur les fonctions dramatiques et peut-être idéologiques de Moll Cutpurse, une figure marginale à bien des égards.

The Roaring Girl appartient au genre dramatique de la 'city comedy' qui vit le jour dans les années 1599-1600 et qui prit son essor dans la première décennie du 17^{ème} siècle. Jonson, Marston, Dekker, Middleton furent les auteurs de ces comédies domestiques au style incisif et au ton ironique. Ancrées dans le paysage urbain de la Londres de l'époque, peuplées de personnages dont les préoccupations matérialistes reflètent les réalités d'une métropole en expansion, ces œuvres offrent à leur public une vision satirique de leur univers quotidien. Les nombreuses allusions faites à différents quartiers de la capitale, la typologie des personnages : courtisans, bourgeois, artisans, brigands de tout poil, prostituées, sont autant de repères familiers qui contribuent à recréer un monde bien connu des dramaturges et de leurs spectateurs. Ainsi dans notre pièce de nombreuses références sont faites à la toponymie londonienne tant dans les didascalies (à l'Acte III s. 1 : *Enter Laxton in Gray's Inn Field*, un quartier situé au nord ouest de la ville) que dans le discours des personnages, comme par exemple lorsque Greenwit affirme que Lambeth est un lieu propice aux rencontres sexuelles illicites : 'And that Lambeth/Joins more mad matches than your six wet towns' (Acte V s. 2 9-10). Cet univers londonien transposé au théâtre est le cadre dans lequel le vêtement, lui-même un élément fortement connoté, va être utilisé de façon métaphorique afin de construire l'identité des personnages et de définir leurs rapports les uns avec les autres : il sera un constituant essentiel de la logique dramatique. Mais j'y reviendrai.

C'est dans ce décor réaliste et familier que Moll Cutpurse entre en scène. La 'vraie' Mary Frith, était déjà très populaire à l'époque où fut écrite la pièce. Sa biographie⁽²⁾ nous apprend qu'elle était issue des classes

moyennes (son père était artisan cordonnier) et qu'elle bénéficia d'une bonne éducation. Très tôt elle se travestit en homme, et se mit à fréquenter les tavernes et à fumer la pipe. Cette attitude marginale lui valut d'ailleurs d'être communément associée dans l'imaginaire collectif au monde de la petite criminalité et de la prostitution. Un monde auquel elle n'était probablement pas étrangère, convenons-en. En outre, il est important de souligner un aspect essentiel de sa tenue vestimentaire qui n'avait pas pour fonction de dissimuler son identité. L'habit masculin symbolisait chez Mary Frith le refus de se plier aux règles de bienséance imposées à ses contemporaines par la société patriarcale, et il était le garant de sa liberté individuelle. Ce statut d'hermaphrodite, c'est-à-dire ce statut d'être bisexué se suffisant à lui-même, Mary Frith n'eut de cesse de le revendiquer tout au long de sa longue vie. À ce propos, Stephen Orgel⁽³⁾ affirme que, bien qu'elle ait épousé un certain Markham en 1614, le fait que cela ne soit pas mentionné dans sa biographie n'est probablement pas un hasard. Certainement Mary Frith participa à l'élaboration de cette biographie et certainement elle était désireuse de préserver cet esprit de non soumission à l'autorité masculine qu'elle revendiquait. L'omission est significative et témoigne des talents dont savait faire preuve Mary Frith dans la manipulation de sa propre image, dans son utilisation des signifiants propres à sa société (en l'occurrence le vêtement) pour la mise en spectacle de son moi. Mary Frith était donc une excellente actrice dotée d'une indéniable propension à la provocation. N'oublions pas en effet que la femme non mariée dans l'Angleterre de l'époque n'avait aucune identité, comme le souligne Ian McLean⁽⁴⁾, une femme était soit une sœur, une fille ou une veuve, ce qui signifie que son identité était toujours définie au regard d'un homme. Le vêtement masculin chez Mary Frith est donc bien une réaffirmation de sa volonté d'indépendance. Il convient toutefois d'établir une distinction entre cette réalité et la représentation dramatique construite à partir d'elle. Bien que Mary Frith ait fait preuve lors de ses nombreuses apparitions publiques de qualités théâtrales dans la mise en spectacle de son hermaphroditisme insolent, Moll Cutpurse n'en reste pas moins un personnage de fiction que Middleton, toujours dans l'Épître, avoue avoir idéalisé pour les besoins de la scène :

*Worse
things, I must needs confess, the world has taxed her for
than has been written of her ; but 'tis the excellency of a
writer to leave things better than he finds 'em
(19-22) to leave*

Comme je l'ai déjà souligné, Mary Frith évolua pour un temps dans les sphères criminelles de la société londonienne, et le surnom 'Cutpurse' qui fait référence aux « pickpockets » qui y sévissaient, ne peut être le

simple fait du hasard. D'ailleurs *The Life of Mistress Mary Frith* regorge d'anecdotes sur les méfaits de celle qui allait inspirer nos dramaturges. Comme toute représentation artistique, la jeune femme est donc vue, reconstruite par des auteurs soucieux d'exploiter au mieux la notoriété de leur modèle: n'oublions pas que leur art était aussi et surtout un commerce. Ainsi les dramaturges s'approprient-ils l'hermaphrodisme du personnage et vont faire de ce corps revêtu de vêtements masculins une image comique, en même temps qu'ils transforment la figure londonienne de la non soumission en une créature vertueuse aux prises avec la misogynie endémique de la société contemporaine. La représentation dramatique et théâtrale de l'hermaphrodite passe de toute évidence par l'emploi de signifiants visuels et linguistiques. Le premier signifiant, celui dont la charge sémiotique est la plus forte est bien entendu le vêtement. Il est du reste intéressant de noter que, dans *The Roaring Girl*, le vêtement révélateur du genre ne va pas uniquement servir à construire l'identité de Moll : il est utilisé de façon récurrente et quasiment obsessionnelle tout au long de la pièce pour définir les personnages et créer des contrastes.

Afin de mesurer comme il se doit toute la subversion symbolisée par le costume hermaphrodite du personnage de Moll, il convient de replacer la pièce dans le contexte politique et culturel. Le costume dans l'Angleterre du début du dix-septième siècle n'est pas un simple accessoire soumis aux facéties de la mode. Il est le signifiant de l'appartenance sociale et sexuelle. A cet égard, les lois de 1597, les 'Sumptuary Laws'⁽⁵⁾, sont destinées à empêcher toute personne non noble de porter des vêtements ne convenant pas à son statut. Par exemple :

*None shall wear cloth of Gold, Silver tissued, Silk of purple colour
Except Earls and above that rank and Knights of the Garter
in their purple mantles.*

Ce qui signifie que, même si les classes moyennes sont en mesure d'acquérir des vêtements fastueux, et de se vêtir comme des princes, cette pratique est alors légalement répréhensible. Cette volonté exacerbée d'imposer un ordre bien particulier trahit les craintes d'une société qui est le théâtre de changements économiques et culturels dont elle ne contrôle pas tous les effets. Face aux exigences d'un capitalisme dévorant, les valeurs aristocratiques traditionnelles perdent du terrain. L'existence de ces lois traduit bien une certaine anxiété, même si elles ne sont respectées que dans une certaine mesure. Le costume a également pour fonction de différencier le genre, et même s'il n'existe aucu-

ne loi prohibant le travestissement, le Deutéronome, qui condamne cette pratique est maintes fois invoqué par les puritains qui se dressent contre les tendances de plus en plus masculinisantes de la mode féminine. Ainsi, Philip Stubbes dans un pamphlet intitulé *The Anatomy of Abuses* ⁽⁶⁾ qui paraît en 1583, jette l'opprobre sur les femmes de son temps et leur insolence :

The women also there have doublets and jerkins, as men have here, buttoned up the brest, and made with wings, welts, and pinions on the shoulder points, as man's apparel is for all the world ; (...) Our apparel was given us as a signe distinctive to discern betwixt sex and sex and therefore one to wear the Apparel of another sex is to participate with the same, and to adulterate the verity of his own kind. Wherefore these women may not improperly be called Hermaphroditi, that is, Monsters of both kinds, half women, half men.

Comme on le voit le vêtement participe symboliquement à la cohérence et au respect des valeurs de cette société, dans laquelle il représente un véritable élément stabilisateur. Le vêtement constitue la preuve tangible, presque la représentation ou la mise en spectacle de l'identité sociale et sexuelle de chacun. Les écrits de Stubbes reflètent bien le trouble que suscitait toute personne dérogeant à cette règle, toute personne s'appropriant le signifiant d'une classe sociale plus élevée que la sienne, ou celui du sexe opposé. Et l'utilisation que le théâtre de l'époque fit de ce signifiant culturel est éloquente. Non seulement la pratique de cet art représentait une violation des interdits du Deutéronome, puisque les rôles de femmes étaient incarnés par de jeunes hommes ou garçons travestis. Mais de surcroît la scène jacobéene était peuplée de personnages de jeunes femmes travesties dont l'androgynie était interprétée par des individus de sexe masculin. Pour éclairer l'analyse que je proposerai plus tard, j'aimerais reprendre la théorie de Keir Elam⁽⁷⁾ qui affirme : 'la scène transforme radicalement tous les objets et les corps qui y sont définis, en leur conférant un extraordinaire pouvoir signifiant qui est moins visible dans leur fonction sociale normale'. La tenue vestimentaire de Moll Cutpurse sur la scène du théâtre de La Fortune va donc nous en dire très long sur le système de représentation de l'époque, mais surtout sur les intentions didactiques des auteurs à propos de cette figure très controversée.

Résumons notre pièce. Au centre de l'intrigue principale, un couple

de jeunes amants : Sebastian Wengrave et Mary Fitzallard. Le père du jeune homme, Sir Alexander s'oppose à leur union car la dot de la jeune femme lui paraît trop mince. Sebastian va alors simuler une liaison avec Moll afin de lui faire accepter sa bien-aimée comme une épouse honorable. Sir Alexander est bien sûr consterné à l'idée de voir son fils épouser Moll, l'Amazone, la 'codpiece daughter' (comme il la qualifie à l'Acte II s. 2, 91-93), le monstre d'hermaphrodisme (le terme 'monster' n'étant pas sans rappeler les paroles de Stubbes : 'Monsters of both kinds, half women, half men'). Il finira donc par accepter son union avec Mary Fitzallard comme un moindre mal. Venons-en au détail qui nous intéresse. Lors de la première entrée en scène de Moll, Acte II s. 1, la didascalie nous indique qu'elle est vêtue d'un long manteau noir et d'un pourpoint de cuir épais : 'Enter Moll in a frieze jerkin and a black safeguard'. Le costume associe des éléments qui appartiennent à la tenue vestimentaire des deux sexes : le pourpoint était un justaucorps, par définition très ajusté, porté essentiellement par les hommes, et le 'safeguard', un accessoire féminin. Dès sa première apparition sur scène, le ton est donné, l'accoutrement de Moll associe les signifiants des deux genres, il dénote une sexualité composite. Ces signifiants, ou signes-véhicules du genre, comme les nomme Keir Elam, le public ne peut manquer de les décoder et de percevoir, grâce à ces supports visuels, l'image de l'hermaphrodite. En outre le signifiant 'safeguard' bénéficie d'un caractère polysémique : associé au 'jerkin', il dénote l'hermaphrodisme, mais de surcroît il introduit la notion de 'vertu à protéger' ('safe' 'guard'). Moll est peut être une dévoyée, mais elle n'en est pas moins présentée dès les premières minutes comme une créature vertueuse. Visuellement, l'identité de Moll est donc essentiellement construite par la nature des vêtements qu'elle arbore. A cela nous pouvons probablement ajouter par l'imagination, faute d'expérience directe, des attitudes viriles, par exemple des déplacements à grandes enjambées, et une gestuelle vigoureuse, ce qui aurait contribué à compléter le tableau. En conséquence, et même si le public ne découvre l'image visuelle de Moll l'hermaphrodite que relativement tard, à l'Acte II s. 1, la pièce dans son ensemble est marquée par la qualité polymorphe de sa sexualité. Qualité soulignée par l'oxymore du titre où l'épithète 'roaring' dénote le genre masculin puisqu'il était employé dans l'expression 'roaring boys' désignant les jeunes courtisans issus de la bourgeoisie, dont le comportement était débridé et libertin. Cet épithète utilisé pour qualifier le substantif 'girl' produit immédiatement un effet insolite. Les deux isotopies (genre masculin, genre féminin), c'est à dire les deux niveaux sémantiques utilisés par les auteurs afin de faire naître l'image (ici une image mentale) de l'hermaphrodite sont déjà présentes dans le titre. Comme l'affirme Elam : 'les isotopies sont formées par la récurrence des sèmes, les atomes de sens basique dont l'itération crée des restrictions contextuelles sur le sens'⁽⁶⁾. Le per-

sonnage de l'hermaphrodite apparaît donc avant même le début de la représentation.

Le masculin, le féminin, l'opposition et l'association des deux, toujours ou presque dénotés par le signe-véhicule 'vêtement' qui construit l'identité des personnages ne sont pas uniquement présents dans le visuel. Comme nous venons de le voir pour le titre, ces signifiants structurent également le texte. La sexualité composite de Moll est graduellement échafaudée dans le discours des autres personnages. Ainsi Sir Alexander s'insurge-t-il contre ce qu'il croit être le projet de son fils : 'I have / brought up my son to marry (...) a French / doublet : a codpiece daughter'⁽⁹⁾. Cette fille affublée d'une braguette, il ne peut imaginer que son fils veuille en faire sa femme. Par son utilisation métonymique du vêtement Sir Alexander désigne le scandale que représente pour lui l'accoutrement de Moll. 'to marry a French doublet' : le pourpoint n'est pas un simple accessoire destiné à couvrir un corps, il est constitutif de l'essence de son propriétaire, c'est parce qu'elle est vêtue, elle une femme, d'un habit masculin qu'elle est une hermaphrodite, le vêtement construit l'identité. A cet égard la scène où le tailleur de Moll prend des mesures en vue de lui confectionner un nouveau costume est éloquente et foisonne de ces sous-entendus salaces qui contribuent à faire de cette femme masculinisée une figure comique :

Tailor. You change the fashion, you say you'll have the great Dutch slop, Mistress Mary.

Moll. Why sir, I say so still.

Tailor. Your breeches then will take a yard more.

Moll. Well, pray look it be put in then.

Tailor. It shall stand round and full, I warrant you.

Moll. Pray make'em easy enough.

Tailor. I know my fault now : t'other was somewhat stiff between the legs ; I'll make these open enough, I warrant you.

(Acte II s. 2, 81- 90)

Ici le tailleur ne se contente pas de lui confectionner des 'breeches' : les 'round and full', 'stiff between the legs' sont d'indéniables références aux attributs sexuels masculins. Ils symbolisent cette virilité que Moll s'est appropriée en endossant des vêtements d'homme. De cette représentation caricaturale de la femme phallique surgit le rire, car sa sexualité hors normes est un terrain idéal pour l'humour grivois dont le public de l'époque était particulièrement friand. En fait le texte *in extenso* est ponctué de références au genre par l'emploi métaphorique du vêtement. Dans l'intrigue secondaire dont le décor est celui du petit monde commerçant de la 'city', l'hostilité au personnage de Moll se retrouve dans les per-

sonnages féminins. Ainsi, furieuse de voir son époux saluer Moll comme il le ferait pour une proche connaissance, Mistress Openwork la somme avec véhémence de quitter leur boutique – attitude qui est bien loin de la représentation traditionnelle de l'idéal féminin de patience et de soumission. La réponse de Moll est immédiate : 'Thou private pandress between shirt and smock, / I wish thee for a minute but a man' (Acte II s. 1 v. 239-40). Ici encore l'utilisation métaphorique du vêtement détermine l'identité ou le caractère d'un personnage : Mistress Openwork est 'entre la chemise et la tunique', car sa violente réaction de jalousie est davantage masculine que féminine. Pourtant elle n'est pas assez homme pour être châtiée physiquement par l'héroïne ('I wish thee for a minute but a man'). Par l'usage constant du vêtement comme signe-véhicule du genre, le texte construit des personnages de femmes masculines, parfois de viragos, qui font écho à l'hermaphrodisme du personnage central. Par un jeu de contrastes ces personnages valorisent la figure vertueuse de Moll, figure dont ils sont autant de pâles reflets. Marjorie Garber⁽¹⁰⁾ a commenté la pièce en ces termes :

It is a play that theorizes the constructedness of gender in a disconcertingly liberal way through the construction of bodies – and of clothes – . The Tailor makes the man and the tail, but the tailor also wields the shears.

L'image de l'hermaphrodite naît d'associations récurrentes, dans le discours et sur scène, entre les signifiants des deux genres. Middleton et Dekker ayant choisi de construire une certaine symbolique autour de leur personnage-clé, les aspects positifs de Moll-hermaphrodite sont rehaussées par un jeu de contraste avec les autres personnages féminins. Les femmes des artisans, les Mistress Openwork, Gallipot et Tiltyard qui, si elles font chacune preuve d'une poigne toute masculine dans leurs rapports avec les hommes qui les entourent, si elles semblent elles aussi 'porter la culotte' dans leur ménage, ne suscitent nullement la sympathie, mais font plutôt office de repoussoir. Ces viragos sont gouvernées par leur libido comme Mistress Gallipot qui cherche chez Laxton ce que son époux ne sait lui procurer. Ou elles se laissent dominer par leurs colères jalouses telle Mistress Openwork qui croit voir en Moll une nouvelle liaison amoureuse de son époux. Tandis qu'apparaissent progressivement le courage, la générosité, le sens de l'honneur de Moll, ces femmes-hommes semblent avoir hérité des défauts traditionnellement associés au genre masculin : âpreté, inconstance, impétuosité.

Ainsi la joyeuse dévoyée, l'hermaphrodite, insolente mais aussi forte et généreuse, ne se contente-t-elle pas d'être physiquement présente, elle marque l'ensemble du fonctionnement dramatique par sa présence

subversive, et par les oppositions qu'elle suscite chez les 'citizen's wives'. En fait un autre système de contrastes, structurellement essentiel, contribue à faire de Moll une marginale, marginale sur le plan social, mais également marginale sur le plan dramatique. En effet Acte IV s. 2, les auteurs réunissent sur scène le couple de jeune amants, Sebastian et Mary et Moll elle-même. La didascalie nous livre un autre détail sartorial : 'Enter Sebastian with Mary Fitzallard like a page, and Moll [dressed as a man]'. Ce sont donc trois hommes qui se tiennent sur scène (ou plus exactement trois personnages porteurs des signifiants du genre masculin). Les deux amants, Sebastian et Mary Fitzallard dans son habit de page vont alors échanger un baiser qui inspirera à Moll et à Sebastian les remarques suivantes :

*Moll. How strange this shows, one man to kiss another.
 Sebastian. I'd kiss such men to choose, Moll ; Methinks a
 woman's lip tastes well in a doublet.
 Moll. Many an old madam has the better fortune then,
 Whose breaths grew stale before the fashion came : If that
 will help'em, as you think 'twill do,
 They'll learn in time to pluck on the hose too !
 (45-51)*

Le vêtement dont est vêtue Mary, ce pourpoint, signe-véhicule du genre masculin, associé à son corps de femme fait d'elle une androgyne. Sous cette identité sexuelle singulière, elle semble être pourvue d'un attrait érotique beaucoup plus puissant que celui qu'elle exerce sur son amant lorsqu'elle porte simplement 'petticoat' et 'gown'. La remarque de Moll : 'They'll learn in time to pluck the hose too' accrédite l'idée selon laquelle l'androgynie était source de fascination pour l'homme jacobéen. Elle affirme que bien des vieilles prostituées pourraient redonner un peu de clinquant à un corps fané en adoptant le haut-de-chausses, qui en leur conférant un aspect androgyne, leur restituerait un pouvoir de séduction que le temps leur avait progressivement ôté. Pourquoi cette tenue de page pour Mary Fitzallard, pourquoi ce pourpoint dénotant le genre masculin pourquoi donc ce détail est-il essentiel à mon propos ? Avec le personnage de Mary Fitzallard, travestie le temps d'une scène, les auteurs créent un effet de miroir (d'ailleurs l'onomastique nous indique qu'il y avait réelle volonté de leur part de présenter Mary Fitzallard comme une sorte de double de Moll/Mary Frith). Cet habit masculin, confectionné par les soins du tailleur de Moll, Mary l'a endossé pour exactement les mêmes raisons que celles qui avaient poussé Rosalind et Viola à se travestir : afin de protéger leur fragile féminité d'un monde essentiellement masculin. Déguisée en page, Mary échappe à la vigilance du père de son amant, Sir Alexander, et se soustrait à son autorité patriarcale. Du reste

cet accoutrement donne lieu à une de ces situations équivoques dont le public de l'époque était particulièrement friand. Cependant nous sommes en droit de nous interroger sur l'intérêt, au regard de l'intrigue, d'un tel stratagème. Cet épisode est unique dans la pièce car Mary n'usurpe pas les signifiants du genre masculin de manière permanente, elle est une travestie 'occasionnelle'. Ce déguisement, ou plutôt l'abandon de ce déguisement, ne sera pas un élément essentiel au dénouement comme il l'était dans *Twelfth Night*. Dans la pièce de Shakespeare, Caesario redevenu Viola pouvait épouser Orsino et se sortir du mauvais pas dans lequel l'avait placé l'affection que lui portait Olivia. Pourquoi alors les auteurs choisissent-ils d'avoir recours à ce procédé ? Une fois encore je serais tentée d'affirmer qu'en s'appuyant sur le signe-véhicule du genre : le vêtement, ils créent un contraste avec l'héroïne, un contraste qui a valeur structurelle pour la pièce. Le caractère conventionnel de cette autre androgyne, son indéniable attrait érotique, son impuissance à contrôler sa propre destinée (une destinée régie par les hommes qui l'entourent) contribuent à accentuer l'originalité de l'héroïne hermaphrodite. Moll, cette créature bisexuée se suffisant à elle-même, dépourvue de toute sexualité, affranchie de la domination masculine, est aux antipodes de cet archétype de la soumission féminine. Moll n'est peut-être pas sans susciter la convoitise de certains hommes (que l'on se rappelle Laxton qui, en voyant Moll s'exclame : 'I would give but too much money to be / nibbling with that wench' Acte II s. 2 187-8), mais elle refuse l'emprisonnement que représente pour elle le mariage. Contrairement à ce qu'il symbolise pour Mary Fitzallard, le vêtement masculin n'est pas un moyen pour elle de fuir l'autorité de l'homme, en reniant pour un temps son identité de femme. La présence de Mary en habit de page semble donc être motivée en grande partie par la volonté des auteurs de créer un nouveau contraste, s'appuyant pour ce faire sur le détail vestimentaire fortement sémiotisé. En l'entourant de personnages qui, par le jeu des oppositions, contribuent à affiner le tableau, les auteurs mettent de nouveau le public sur la même piste : ils soulignent le caractère exceptionnel de l'hermaphrodisme de Moll Cutpurse. Le vêtement-signes du genre est toujours l'instrument qui participe à la création de ces oppositions structurelles. Hommes efféminés, qui, tels Jack Dapper, apportent un soin exagéré à leur toilette⁽¹¹⁾, femmes masculines qui telle Mistress Gallipot utilisent la métaphore vestimentaire afin de dénoncer l'impuissance de leurs époux : 'I cannot abide / these apron husbands : such cotqueans !' (Acte III s. 2, 32-3), jeune fille désespérée, vêtue en page le temps d'une scène pour rejoindre son amant, chacun de ces personnages est une antithèse de l'héroïne. Ainsi, elle et son hermaphrodisme insolent apparaissent dans toute leur subversion.

L'utilisation peu conventionnelle, récurrente, quasi obsessionnelle

d'une foule de détails vestimentaires fait donc de Moll un personnage marginal à bien des égards. Son hermaphrodisme remplit des fonctions singulières, ce qui confère à la pièce elle-même une structure unique en son genre. J'aimerais conclure sur ce point. Comme le remarque Mary Beth Rose⁽¹²⁾, le déguisement androgyne est souvent l'un des instruments de résolution de l'intrigue d'une pièce :

Northrop Frye has shown that the resolution of comedy, which is usually erotic, is often brought about by a bisexual eros figure, like Puck, 'is himself sexually self-contained, being in a sense both male and female, and needing no expression of love beyond himself.' In Shakespeare's later comedies, this structural role is taken over by the disguised female; but when the eros figure is no longer supernatural, 'his' character must break down.

Pourtant, même si Moll est effectivement l'agent de résolution de l'intrigue, et même si son accoutrement est le symbole du 'sexually self-contained', ce n'est pas l'abandon de son costume masculin qui en est le moteur. Mary Fitzallard, à l'instar de Viola et Rosalind va quitter son pourpoint et ses culottes d'homme et deviendra une épouse respectable en adéquation avec le modèle féminin typique que sa société lui impose. Lorsque l'on compare Moll à ces personnages shakespeariens qui, lors du dénouement, redeviennent des modèles de soumission, il est malaisé de leur trouver des points communs. En premier lieu, Moll n'est pas déguisée car le public et les personnages ont connaissance de son identité sexuelle et sociale. Son accoutrement n'est pas un échappatoire ou un moyen de fuir l'oppression masculine misogyne. Comme je l'ai déjà affirmé, il est un défi à cette oppression. Son hermaphrodisme est une expression de sa non-soumission. Son costume, loin de dissimuler sa féminité, en est la fière réaffirmation, même si la conquête de sa liberté doit passer par l'usurpation des signifiants et privilèges du genre masculin. Mais ce qui fait de Moll une travestie hors du commun sur le plan dramatique, (même si le terme est inapproprié pour les raisons que nous venons d'évoquer) c'est le fait qu'elle demeure exclue en quelque sorte de l'heureux dénouement. Mary Fitzallard va épouser Sebastian Wengrave, les trois couples de 'citizens' oublient leurs écarts adultères, en bref les vertus du mariage sont réaffirmées alors que l'héroïne elle-même demeure célibataire. Le dénouement ne réintègre pas Moll à la norme : non seulement elle refuse toujours le mariage, car comme elle l'avait affirmé Acte II s. 2: 'I have no humour to marry. I love / to lie o' both sides o' th' bed myself' (36-37), mais de surcroît elle n'abandonne pas son costume masculin. En elle se cristallisent toutes les craintes de sa société : la peur de modes masculine et féminine de plus en plus

similaires, la peur d'une disparition d'une frontière nette entre les sexes, c'est-à-dire en fait de la disparition des valeurs patriarcales d'ascendance masculine. Chacun des détails vestimentaires que nous livre la didascalie et matérialisé dans la représentation est donc une pierre essentielle à la cohésion de l'œuvre.

Marie DAMONT
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Dans la première édition de la pièce : quarto de 1611, imprimé par Nicholas Okes.
- (2) *The Life and death of Mistress Mary Frith, commonly called Moll Cutpurse*. Première parution : 1662. Edition moderne : Randall S. Nakayama (New York, 1993).
- (3) Orgel, Stephen, Chapitre 7, 'Visible Figures' dans *Impersonations : The performance of gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, 1996. pp139-53.
- (4) McLean, Ian. *The Renaissance Notion of Woman : a study in the fortunes of Scholasticism and Medical science in European Intellectual life*, Cambridge University Press, 1980. p. 57.
- (5) Reproduites par Lisa Jardine. *Women and Drama in the Age of Scholarship*. Columbia University Press (1983). pp 143-44.
- (6) Stubbes, Philip. *The Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's youth*. Première édition : Mai 1583, sous le titre *The Anatomie of Abuses*. Edition de 1877, Londres (the New Shakespeare Society). (pp 72-73).
- (7) Elam, Keir *The Semiotics of Theatre and Drama*, 1980, p7. Elam reprend lui même la théorie que Petr Bogatyrev avait élaborée dans l'essai intitulé 'Semiotics in the Folk Theatre.
- (8) Op. cit., Elam, p. 176.
- (9) Acte II s. 2, 91-93.
- (10) Garber, Marjorie, 'The Logic of the Transvestite' dans *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. Editeurs David Scott Kastan et Peter Stallybrass. Routledge, 1991.
- (11) Acte II s. 1 148-156.
- (12) Rose, Mary Beth, *The Expense of Spirit. Love and sexuality in English Renaissance Drama*. Cornell University Press. New york, 1988. p. 89.

LES MASQUES DE BEN JONSON

DÉTAILS ET VISÉE IDÉOLOGIQUE

Les Masques – ballets à composantes mythologiques ou historico-légendaires – rythmèrent la vie des aristocrates à la Cour des Stuarts, instaurant dès l'avènement de Jacques I l'attente des grandes dates du calendrier officiel (Noël, « Twelfth Night » ou la Nuit des Rois, « Candlemas » ou Chandeleur), dates auxquelles leur « brève splendeur » rassemblerait ancienne et nouvelle noblesses dans la Salle des Banquets de Whitehall, autour du roi installé sur son trône d'apparat (le « state » ou dais).

Sous Jacques I, les masques prirent forme grâce à l'activité de deux hommes, unis pendant quelques années autour d'un projet commun : la glorification du souverain et l'exaltation des valeurs inhérentes à la monarchie absolue, déclarée de droit divin par ce successeur écossais d'Elizabeth, imbu de sa personne, jaloux de ses prérogatives et moins respectueux des privilèges du Parlement que l'avait été la grande reine Tudor.

Les deux hommes par qui le Masque s'imposa comme forme artistique, sinon comme genre littéraire, furent, d'une part Ben Jonson, pourvoyeur officiel, poète chargé du livret, c'est-à-dire, de la « fabula » ou fable, de la recherche érudite sur laquelle la fiction se fonde, et en dernier ressort de l'acte d'écriture auquel on doit le texte, d'autre part, Inigo Jones, architecte et décorateur de génie, responsable des éclairages, « inventeur » des costumes – somptueux – des décors – non moins somptueux - de la scène à perspective et à transformations multiples, effectuées grâce à des machines ingénieuses et complexes, génératrices d'illusions et d'effets spectaculaires.

Inigo Jones fut considéré comme le pionnier de la technique du changement de décor. En quête de beauté architecturale, il fut très influencé par les architectes Vitruve, ingénieur militaire du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, dont le traité *De Architectura* devait infléchir à partir du XV^{ème} siècle l'évolution du classicisme européen, Serlio (1475-1554), architecte et sculpteur italien, surtout connu pour son *Traité d'architecture* où il se montre un grand admirateur de l'Antiquité, Palladio (1508-1580), architecte italien de style classique mais néanmoins précurseur du baroque, dont les *Quatre Livres sur l'architecture* fut de la plus grande importance. Installé à Londres après un séjour en Italie, Inigo Jones entreprit de construire à Whitehall la somptueuse Banqueting House où devaient se dérouler la plupart des divertissements royaux.

Même si les opinions des deux jeunes artistes de la Renaissance devaient diverger en 1631, date de la rupture entre les deux hommes, il n'en reste pas moins vrai qu'Inigo Jones et Ben Jonson, en quête de perfection artistique, ont contribué à la grandeur et à l'éclat d'un spectacle qui devait être sur la terre anglaise l'ancêtre de l'opéra.

Entre 1603 et 1631, ils produisirent une trentaine de Masques, dont les principaux furent les suivants : *Le Masque de Noirceur (The Masque of Blackness - 1605)*, *Le Masque d'Hyménée (Hymanaei - 1606)*, *Le Masque d'Haddington (The Haddington Masque - 1608)*, *Le Masque de Beauté (The Masque of Beauty - 1608)*, *Le Masque des Reines (The Masque of Queens - 1609)*, *Oberon (Oberon, the Fairy Prince - 1611)*, *La Réconciliation de Plaisir et de Vertu (Pleasure Reconciled to Virtue - 1618)*, *Le Masque des Augures (The Masque of Augurs - 1622)*... pour n'en citer que quelques-uns.

Les livrets de Ben Jonson sont minces en ce qui concerne l'action proprement dite – réduite à quelques épisodes à haute valeur symbolique – mais ces mêmes livrets tels qu'ils ont été publiés en 1616 (Volume I des *Collected Works*), par la volonté et sous la supervision de l'auteur, sont riches en commentaires et références savantes, révélant en marge du texte une connaissance intime des littératures et mythologies grecques et latines. Ils sont riches aussi en didascalies - et c'est ce qui retient surtout notre attention - ou indications scénographiques, qui correspondent sans doute à ce que Ben Jonson avait exigé d'Inigo Jones lors de la conception des décors et au cours des représentations à Whitehall.

Ces didascalies, portant sur des aménagements techniques particulièrement sophistiqués, ne s'adressent évidemment qu'à Inigo Jones et à ses collaborateurs immédiats (rappelons que le public ne percevait qu'une vue d'ensemble) et il est probable que le public des grands soirs, subjugué par le déploiement de splendeur et par le message visuel, fut loin de soupçonner le rôle déterminant joué par des ajustements bien spécifiques dans l'expérience globale.

Mon propos dans cette communication, c'est précisément de m'intéresser à ces ajustements – que j'appellerai « détails » - qui furent suggérés, voire imposés par Ben Jonson, pour être ensuite matérialisés dans les décors et dispositifs variés au moment de la représentation à Whitehall, mêmes s'ils passèrent inaperçus, et pour être enfin consignés – rétrospectivement – dans le texte imprimé de 1616. En me référant à quelques Masques, je m'interrogerai, de façon sélective, sur la valeur de certains détails – compris au sens d'indications techniques au champ d'application limité – relatifs à l'éclairage de la scène, aux jeux d'ombre et de lumière.

re et surtout aux effets d'embrasement. J'espère pouvoir montrer que de l'exécution scrupuleuse de ces consignes très « pointues » dépend la démonstration idéologique que Ben Jonson, poète officiel de Jacques I, prétend offrir, à savoir la démonstration de l'origine et de la nature divines du pouvoir absolu exercé par le Souverain – auquel il convient d'associer la Reine Anne (Bel-Anna dans *The Masque of Queens*), le Prince Henri (Oberon dans *The Faery Prince* - 1611) et le Prince Charles (*Pleasure Reconciled to Virtue*).

En ce qui concerne ma méthode de travail, il est important d'insister sur le fait que les détails sont à découvrir dans le texte imprimé de 1616, sous forme de didascalies ayant déjà été concrétisées (didascalies à valeur rétrospective, le texte poétique n'étant rédigé qu'après la représentation) grâce au savoir-faire d'Inigo Jones. Pour chaque exemple donné, il faudra donc imaginer ce que la mise en application a pu signifier et ce qu'elle a pu apporter au message du masque concerné. Dès lors, il apparaîtra que les détails avaient bien contribué, lors de la représentation, à une révélation majeure souvent assimilable à une épiphanie puisque le surnaturel faisait partie intégrante du spectacle.

Avant d'aborder certains livrets, je donnerai quelques explications techniques sur la manière dont Ben Jonson et Inigo Jones géraient les effets d'éclairage. Le sujet est du reste traité dans le Volume X des œuvres de Ben Jonson (Ben Jonson, ed. Herford and Simpson) dans le chapitre intitulé *The Artificial Lighting of the Court Stage*.

Dans la mesure où l'objectif commun était de révéler au public la nature divine du souverain les deux artistes s'attachèrent à obtenir des effets lumineux étranges, effets renforcés par le jeu subtil des machines (*machina versatilis* et *scena ductilis*) et par le maniement des rideaux et décors amovibles, l'hypothèse de travail étant qu'une lumière insolite, mystérieuse évoque nécessairement l'intervention de forces supérieures transcendantes à la réalité quotidienne. Au plan purement pratique, il semble que le poète et l'architecte aient préféré comme Serlio les bougies plutôt que les lampes à huile, et qu'ils aient emprunté à ce même Serlio la méthode consistant à utiliser des bouteilles « de forme plate, pointue ou convexe par devant, pleines de liquide coloré et solidement fixées dans des fentes pratiquées dans la boiserie peinte du décor »⁽¹⁾. Ces bouteilles étaient placées devant des sources lumineuses non perceptibles par le public. Cette méthode avait pour avantage de faire surgir sur la scène de véritables bijoux irréels, mystérieusement irradiés. La méthode fut probablement utilisée pour *Le Masque des Reines*, puisque Ben Jonson, de façon rétrospective, évoque les frises qui apparurent soudain au faite et au bas de la Maison de Renommée, « frises composées

de lumières multicolores comme des émeraudes, des rubis, des saphirs, des escarboucles, etc... dont la réflexion avec les autres lumières placées dans l'espace concave au-dessus des *masquers* était riche de gloire »⁽²⁾. Ben Jonson semble s'être félicité du procédé et de l'impression produite. À Serlio également fut peut-être due la prédilection pour les espaces concaves comme sources de lumière ; une lumière dont on ne perçoit pas l'origine reçoit en effet un supplément de mystère ou d'étrangeté. Ben Jonson, comme nous le verrons plus tard, avait manifestement compris ce que le spectacle pouvait gagner à ce recours aux objets creux, origine non immédiatement décelable de faisceaux éblouissants.

Disciples de Serlio, Ben Jonson et Inigo Jones le furent aussi par une technique privilégiant les nuages, nuages faits de tissu sombre, papier huilé ou calico, qui permettaient à la lumière de filtrer de façon quasi-magique et qui généraient des effets de contraste (nuit dissipée par le soleil divin, monde de l'erreur et de l'obscurité soudainement embrasé par le rayonnement du roi). Pour un masque comme *Chloridia*, Ben Jonson signale que des nuages transparents et translucides créèrent des reflets inhabituels, et pour *Oberon* et *Le Masque de Noirceur*, les jeux d'étoffe permirent de créer un clair-obscur, avec la clarté blafarde de la lune se mirant dans les nuages.

Si bien que la re-crédation de ce qui a pu être le message d'un soir passe par une lecture ou relecture attentive des didascalies qui, au cours d'une représentation spécifique, et à une occasion précise dans le calendrier festif jacobéen, ont servi de support au message politique sur lequel Ben Jonson et Inigo Jones s'étaient mis d'accord. En d'autres termes, il est postulé dans cette communication que les détails, dont sont nourries les didascalies, fournissent aux lecteurs que nous sommes – à défaut d'être des spectateurs – une herméneutique permettant de retrouver les intentions à la fois du poète et de « l'architecte », ou scénographe. Telle est donc la problématique qui va sous-tendre cette brève étude, notre méthodologie allant dès lors consister en un premier temps à repérer le « détail » scénographique signifiant, et ensuite à l'interpréter. Les détails retenus ici seront ceux qui prévalent dans les didascalies, – les détails relatifs aux effets de lumière et autres.

Il est évident que, dès le *Masque de Noirceur* (*The Masque of Blackness*), Ben Jonson et Inigo Jones ont compris que l'attention portée à des points apparemment infimes dans l'agencement de la lumière pouvait avoir une incidence considérable sur le sens donné du spectacle. Rappelons brièvement le contexte et l'argument poétique de ce masque – premier masque joué au palais de Whitehall le soir de l'Épiphanie, le 6 janvier 1605, à la demande expresse de la Reine Anne. L'histoire racon-

tait la présentation à Albion des douze filles de Niger, dieu éthiopien des fleuves, et fleuve lui-même. En quête de la blancheur tant convoitée, les douze nymphes au teint basané interrogent Ethiopia, une déesse, qui leur révèle qu'il existe à l'Ouest du monde une île bénie, Britannia, gouvernée par un soleil royal, dont les rayons sont assez puissants pour « blanchir n'importe quel éthiopien ». Mais les nymphes attendent d'avoir accès à la Cour de ce Roi Soleil occidental qui saura leur donner un teint de lys et de rose. Comme le dit *Æthiopia*, Britannia est un pays béni,

*... (whose new name makes all tongues sing)
Might be a Diamant worthy to inchase it,
Rul'd by a SVNNE...
Whose beames shine day, and night, and are of force
To blanch an ÆTHIOPE, and reuiue a Cor's.
His light scientall is, and (past mere mere nature)
Can salue the rude defects of euery creature.*

.....
*This sunne is temperate, and refines
All things, on which his radiance shines⁽⁹⁾.*

Nous lisons dans le livret publié en 1616 l'indication suivante, donnée par Ben Jonson :

*The Masquers were placed in a great concaue shell, like
mother of pearle, curiously made to moue on those waters,
and rise with the billow ; the top thereof was stuck with a
cheu'ron of lights, which, indented to the proportion of the
shell, suddenly strooke a glorious beame vpon them, as
they were seated, one aboue another ; so that they were
all seene, but in an extrauagant order⁽⁴⁾.*

Le détail technique essentiel à l'herméneutique définie plus haut, c'est le recours à un dispositif ayant soudain frappé les *masquers* – parmi lesquels se tenait la reine – d'une lumière quasi surnaturelle. Le procédé avait donc pour effet de conférer à l'épouse de Jacques I de façon concrète, irréfutable et spectaculaire, le statut de personnage appelé à transcender l'humanité. Il s'agissait là, dès le début d'un règne qui apportait des interrogations sur la légitimité du souverain à succéder à la Reine Elisabeth, de proclamer la nature divine d'une monarchie qui, d'entrée de jeu, se voulait monarchie absolue. Il est probable que le faisceau lumineux mentionné dans la didascalie ait agi sur le public de l'époque avec la force d'une *peripeteia*, bouleversant les données du poème dramatique.

Selon nous, le *Masque d'Hyménée (Hymenaei)* que nous allons évoquer maintenant, relève de la même analyse et peut donc être étudié par la même démarche méthodologique.

Ce masque fut joué à la Cour le 5 Janvier 1606 dans l'ancienne Banqueting House, pour célébrer le mariage de Lady Frances Howard, fille du Grand Chambellan, avec le Comte d'Essex. Conçu comme une allégorie du mariage, selon les rites et coutumes de l'Antiquité romaine, le masque – dans lequel Ben Jonson introduit une nouveauté structurale, l'antimasque, sorte de repoussoir fait de danses burlesques – est fondé sur un contraste entre les Forces de la Raison et les « quatre humeurs » du corps humain, humeurs désordonnées, avec de folles affections. Consterné par le spectacle d'anarchie donné par les personnages grotesques, Hymen, Dieu du mariage, se tourne vers les cieux et implore l'aide des divinités célestes. A ce moment précis, du Globe qui surplombe la scène, enveloppé d'une profusion de lumière, descend un personnage allégorique appelé Raison, portant sur la tête une couronne de lumières multicolores. À la vue de cette lumière aveuglante symbolisant l'essence divine, les éléments perturbateurs s'effacent rapidement, éblouis, sur le côté de la scène :

*At this, the Humors and Affections sheathed their swords,
and retired amazed to the sides of the stage* ⁽⁵⁾.

Les louanges chantées s'adressent directement au souverain, dont la « Raison » est le principal attribut, et le message est le suivant : seul le souverain, éminemment rationnel, peut restaurer l'harmonie en déversant les rayons lumineux de son jugement sur les forces du Mal. Lorsque, grâce à la *machina versatilis* utilisée par Inigo Jones, les masquers furent soudain révélés, les choses se déroulèrent de la façon suivante :

*No lesse to be admir'd, for the grace, and greatnesse,
was the whole Machine of the Spectacle, from whence they
came : the first part of which was a microcosm, or Globe,
fill'd with Countreys, and those gilded ; where the Sea
was exprest, heightned with siluer waues. This stood, or
rather hung (for no Axell was seene to support it) and turn-
ing softly, discouered the first Masque which was of the
men, sitting in faire composition, within a mine of seuerall
metalls : To which, the lights were so placed, as no one
was seene ; but seemed, as if onely REASON, with the
splendor of her crowne, illumin'd the whole Grot* ⁽⁶⁾.

À notre avis, le détail à saisir dans la longue didascalie qui vient d'être reproduite, est le détail suivant :

*To which, the lights were so placed, as no one was seene ;
but seemed, as if onely REASON, with the splendor of her
crowne, illumin'd the whole Grot.*

La concentration de la lumière sur un seul personnage allégorique – la Raison – nous renseigne sur les intentions du poète et du scénographe : dans un monde où tout est ténèbres, seule la raison peut-être un guide infallible. Il s'agit encore une fois d'un compliment à Jacques I qui se targuait d'être, non seulement un souverain juste et équitable, mais aussi le vrai père et le conseiller de son peuple.

La même démarche s'applique au *Masque d'Haddington* (*The Haddington Masque*).

Ce masque, joué à la Cour le 9 février 1608, visait à célébrer le mariage du Vicomte d'Haddington (qui, sous le nom de John Ramsey avait jadis sauvé le roi du danger de la Conspiration de Gowrie) avec la fille du Comte de Sussex cinquième du nom, Lady Elizabeth Radcliffe. *Le Masque d'Haddington ou La Poursuite de Cupidon* raconte comment Vénus et les Grâces partent en quête de Cupidon qu'elles ont perdu. Le Dieu de l'Amour, dont la puissance provoque l'union entre créatures susceptibles de vivre en harmonie, apparaît entouré de ses compagnons, les Jeux et les Rires, heureux d'avoir réussi un tel exploit : le triomphe d'Hyménée. Vulcain décrit alors la sphère céleste du mariage, qu'il a forgée pour célébrer le chaste triomphe de Cupidon. Alors le mariage s'accomplit sous les auspices de Vulcain et de son épouse Vénus, dont l'« influence » s'exerce par l'étoile indispensable à la nuit des noces. *Le Masque d'Haddington* dut sa splendeur et son impact idéologique à l'utilisation d'espaces concaves, tout comme la coquille du *Masque de Noirceur*, qui se prêtait aux effets de lumière réfléchie. Inigo Jones a eu recours à l'emploi d'une machine tournante puisque Ben Jonson parle d'une « cavité lumineuse dans laquelle une sphère artificielle en argent de dix-huit pieds de diamètre tournait perpétuellement »⁽⁷⁾.

Ce qui est remarquable, et ce qui nous est suggéré à la fois par le texte et par une longue didascalie, c'est que le message du *Masque d'Haddington* passe par la conjonction d'un vaste effet de « machines » et d'un effet plus pointu correspondant à un simple détail. Qu'on en juge par le texte – c'est-à-dire par les paroles prêtées à Vulcain :

Cleau, solid Rock, and bring the wonder forth ⁽⁸⁾.

(« Divise-toi, solide rocher et produis la merveille ! »). Le texte indique que l'escarpement se fendit alors par le milieu et découvrit une cavité. Qu'on en juge maintenant par la didascalie :

At which, with a lowd and full musique, the Cliffe parted in the midst, and discovered an illustrious Concaue, fill'd with an ample and glistering light, in which, an artificiall Sphere was made of silver, eightene foot in the Diameter, that turned perpetually.... ⁽⁹⁾

On s'aperçoit donc que le bouleversement total du décor (la falaise s'ouvrant par le milieu) est renforcé par une modification tout aussi spectaculaire des éclairages, à savoir un jaillissement de lumière à partir d'un objet concave. Ce qui est véhiculé par cette conjonction d'artifices (dont l'un peut sembler être un simple « détail »), c'est l'idée que Jacques I possède le même pouvoir surnaturel que Cupidon, le même don pour créer l'harmonie entre les deux nouveaux époux, de même que l'union entre les deux royaumes d'Angleterre et d'Écosse, et entre tous les sujets prêts à vivre dans la « pax britannica » jacobéenne.

Les détails relatifs à la lumière ne sont pas les seuls dans les didascalies à solliciter notre attention et à nous inviter à la démarche herméneutique évoquée plus haut. D'autres indications, relatives cette fois à des éléments du décor ou à de simples accessoires (actifs ou non) peuvent avoir valeur d'indices quant à la teneur générale du message. Dans le *Masque d'Hyménée*, que nous venons d'étudier plus haut, l'interprétation du message ne se limite pas aux « détails » et symbolisme de la lumière, mais trouve aussi sa signification dans le texte proprement dit au moyen de « détails » ou accessoires ayant la même valeur que les éléments iconographiques d'un livre d'emblèmes. Il serait peut-être ici judicieux de rappeler que les symboles, hiéroglyphes, emblèmes et devises jouissent au temps de Jonson d'un engouement particulier, et il n'est donc pas étonnant de voir que ces images hautement symboliques nourrissent les masques jonsoniens. A ce propos, Rosemary Freeman indique dans son *English Emblem Books* comment les emblèmes :

entered the masques in ways other than through personifications. The scene was often painted with small emblematic designs arranged in much the same fashion as they were in the engraved frontispieces of books ⁽¹⁰⁾.

Il faut donc dans un premier temps déchiffrer ces attributs allégoriques qui recouvrent souvent une signification voilée afin d'interpréter au mieux le message poétique donné.

Aussi, dans le *Masque d'Hyménée*, la didascalie nous apprend que le personnage allégorique, Raison, tient d'une main une lampe et de l'autre une épée lumineuse :

Hereat, REASON, seated in top of the Globe (as in the brain, or highest part of Man) figur'd in a venerable personage, her haire white, crowned with lights, her garments blue, and semined with starres, girded unto her with a white bend, fill'd with Arithmetical figures, in one hand bearing a Lampe, in the other a bright Sword⁽¹¹⁾.

Si l'on décrypte les attributs allégoriques dont est pourvue Raison, la lampe nous apparaît alors comme la lumière qui combat les ténèbres, la fonction de Raison étant de disperser l'obscurantisme. Et, c'est à l'aide de son épée qu'elle libérera le corps humain comme le corps politique de ces « folles » humeurs et affections. En d'autres termes, elle délivrera les vertus des vices, Raison rétablira l'Ordre dans le microcosme. Mais elle apparaît aussi comme l'interprète du symbolisme des nombres puisqu'elle porte une ceinture blanche couverte de signes arithmétiques. Selon l'*Iconologia* de Cesare Ripa, Raison porte de la main droite une épée, et tient de la main gauche un lion maintenu par un mors. Ben Jonson a donc volontairement supprimé cet attribut et, au lion a substitué une lampe, sans doute pour faciliter la descente de Raison sur scène. La lampe, comme le rappelle Cesare Ripa est aussi le symbole de l'Etude et de la Sagesse.

Il apparaît donc que ces images intellectuelles et visuelles qui, selon Ben Jonson, ne s'adressent qu'aux « esprits subtils, aux érudits »⁽¹²⁾, nous permettent d'interpréter le message poétique, et de saisir le sens profond des allusions que recouvrent ses signes. Tous ces attributs allégoriques qui affluent dans le masque littéraire servent donc à mettre en relief la puissance et la grandeur royale. Vérité ne dépose-t-elle pas aux pieds de Jacques I sa couronne étoilée « pour montrer que son gouvernement et son jugement sont d'essence divine », ne lui consacre-t-elle pas des colombes « pour signifier sa pureté de mœurs », des serpents, signe de la sagesse mais aussi symboles de la Justice et de la Prudence selon Ripa, et des clés brillantes, indiquant qu'il peut ouvrir les portes des cieux ?⁽¹³⁾. Mais les accessoires ne sont pas les seuls à revêtir un caractère emblématique : même les danses sont symboliques. Les *masquers* exécutaient ainsi certaines « figures géométriques », telles un cercle ou

une « chaîne ». Aussi, on apprend dans le *Masque d'Hyménée* que les danseurs, sous le regard vigilant de l'Ordre qui porte « un bâton géométrique », forment d'abord une chaîne en joignant les mains pour symboliser la chaîne d'or du soleil :

The straines were all notably different, some of them formed into Letters, very signifying to the name of the Bridegrome, and ended in manner of a chaine, linking hands: to which this was spoken.

REASON

Svch was the Golden Chaine let downe from Heaue...⁽¹⁴⁾

pour ensuite achever leur danse finale en formant un cercle :

*Here stay, and let your sports be crown'd :
The perfect'st figure is the round.
Nor fell you in it by aduenter,
When REASON was your guide, and center*⁽¹⁵⁾.

Dans *Oberon, Le Prince des Fées*, Sylvain ordonne aux fées et aux elfes de tracer de leurs pas agiles des figures circulaires en hommage à la royauté :

SYLVANE

.....
*Stand forth, bright Faies, and Elues, and tune your layes
Vnto his name : Then let your nimble feet
Tread subtle circles, that may alwayes meet
In point to him ; and figures, to expresse
The grace of him, and his great emprise*⁽¹⁶⁾.

Enfin, dans le *Masque des Reines*, Perfection tient à la main un compas avec lequel elle dessine un cercle. De toute évidence, le cercle, figure emblématique par excellence, est le symbole de la perfection. Ainsi ces détails à valeur hautement symbolique, contenus à la fois dans l'image picturale et dans le texte littéraire et auxquels le poète et l'architecte eurent recours pour mettre en lumière la puissance et l'autorité du souverain, ont permis au lecteur, comme au spectateur, d'interpréter le message donné. Le masque devient ainsi l'emblème de tout un royaume.

Ces symboles poétiques et « images savantes » se retrouvent dans *Oberon, Le Prince des Fées* (*Oberon, the Faery Prince*), masque joué à la cour le 1^{er} janvier 1611. Le masque s'organise autour du personnage

d'Oberon, à qui Ben Jonson et Inigo Jones identifièrent le Prince Henri (qui devait mourir en 1612), espoir de la nation, attaché au passé militant et militaire de l'Angleterre protestante, et capable, comme son père, de faire régner l'ordre et l'harmonie dans les royaumes d'Écosse et d'Angleterre. Etant donné les inclinations de ce valeureux Prince Henri, le matériau thématique utilisé était celui du folklore, de la tradition arthurienne, riche en preux chevaliers, et de la tradition spensérienne, à partir du poème épique *La Reine des Fées*, manifestement connu de Ben Jonson, où les prouesses épiques étaient à la mesure de toutes les ambitions patriotiques des sujets d'Elisabeth, reine infiniment regrettée. Le spectacle débute par un antimasque (comme ce fut le cas pour le *Masque des Reines* en 1609, à la demande de la Reine Anne), antimasque dansé dans une presque totale obscurité par des satyres, créatures hirsutes, étrangères au monde discipliné, ordonné, raisonnable et élégant de la Cour de Whitehall et de la civilisation jacobéenne. Après quelques rudes ébats de cette foule grossière, les ténèbres sont déchirées, les satyres sont dispersés, et le palais d'Oberon est révélé dans une lumière éblouissante, symbolisant – comme dans tous les autres masques – la victoire de l'harmonie et d'un ordre politique à la fois royal et divin sur le chaos et l'anarchie. L'épiphanie s'accomplit selon les recettes habituelles.

Néanmoins, tout comme dans le *Masque d'Hyménée*, des détails autres que ceux relatifs à la lumière complètent le projet symbolique. On sait que Ben Jonson eut recours pour ce masque à la *scena ductilis*, qui lui permit de mettre en scène trois décors successifs et de produire ainsi la « découverte ». Or, une didascalie donne les informations suivantes :

The first face of the Scene appeared all obscure, & nothing perceiu'd but a darke Rocke, with trees beyond it ; and all wildnesse, that could be presented ⁽¹⁷⁾ ... There the whole Scene opened, and within was discover'd the Frontispice of a bright and glorious Palace, whose gates and walls were transparent ⁽¹⁸⁾.

Le détail : « ...but a darke Rocke with trees beyond it : and all wildnesse... » n'est pas innocent. Ces « arbres » au-delà du Noir Rocher et informe, représentent l'état de nature, ou mieux, l'état de nature sauvage (« wildnesse ») – une nature que l'antithèse si caractéristique de la Renaissance oppose toujours à la culture (« culture » en anglais, ou « nurture ») ou à l'art. C'est dire que le monde des satyres, du reste identifié aux ténèbres, est connoté négativement comme étant le monde des forces brutes, aveugles, en lutte contre les forces de civilisation incarnées par le Prince Henri et son père. La cohérence dramatique du masque définit donc l'action comme exigeant la disparition de ce décor d'arbres non

taillés, non remaniés (« wild ») par le savoir-faire de l'homme pour que soit révélée une architecture palladienne, d'inspiration antique (« There the whole Scene opened, and within was discover'd the Frontispice of a bright and glorious Palace, whose gates and walls were transparent ») et de proportions parfaites, symbolisant les valeurs d'ordre du classicisme – et de la monarchie Stuart.

Les valeurs de cette « culture » ou « éducation » fondée sur l'exercice de la raison et la mise en échec des passions et des instincts sont à nouveau exaltées dans le masque du 6 janvier 1618, à savoir *La Réconciliation de Plaisir et de Vertu* (*Pleasure Reconciled to Virtue*). Le masque fut joué à la Cour pour célébrer l'intronisation du second fils du roi, Charles, devenant Prince de Galles après le décès de son frère aîné en 1612. Charles faisait à cette occasion sa première entrée officielle comme masquer. A un niveau d'interprétation, le masque doit démontrer aux factions puritaines de la nation, hostiles à Whitehall et à sa vie de luxe et de divertissement, qu'il est possible de concilier Plaisir et Vertu. Mais à un autre niveau, le spectacle tend à révéler (au sens fort associé aux notions de découverte ou d'épiphanie) le Prince de Galles comme étant le détenteur d'un message de civilisation.

A grand renfort de décors amovibles et de machines performantes, l'action scénique conduit à un moment fort décrit par le texte poétique, ayant ici valeur de didascalie, de la façon suivante :

MERCURYE

.....
*Vertue brings forth twelue Princes haue byn bred
 In this rough Mountaine, & neere Atlas head,
 The hill of knowledge. One, & cheif of whom
 Of the bright race of Hesperus is come,
 Who shall in time the same that He is, be,
 And now is only a lesse Light then He* ⁽¹⁹⁾.

Le « détail » qui doit retenir l'attention est le dispositif permettant de faire apparaître le Prince Charles comme surgissant d'une montagne rugueuse, désignée de manière allégorique comme « la montagne du Savoir », la quintessence de la sagesse. C'est l'image visuelle qui est censée s'imprimer sur l'œil et l'imagination du public. Charles, comme son père, saura être un monarque éclairé parce qu'il a été rompu aux disciplines du savoir, de la rationalité, de la culture au sein d'une montagne sévère, dont il lui a fallu gravir les pentes rugueuses. Charles représente ainsi le modèle de la Vertu pour tous les princes par le biais d'une éducation privilégiée, et comme il est issu de la race brillante d'Hesperos,

il sera appelé à devenir, avec le temps, semblable à Hesperos. La voie à suivre est donc celle de la monarchie. La sagesse divine est aussi matérialisée dans un autre « détail », celui de la « mysterious map », que les spectateurs sont censés lire au cours de la représentation :

*Ope, aged Atlas, open then thy lap,
And from thy beamy bosom, strike a light
That men may read in thy mysterious*

All lines

All lines

Of Royal education, and the right... ⁽²⁰⁾.

Si ces attributs allégoriques fournissent à Charles la voie à suivre, ils donnent aussi un modèle de conduite au lecteur, comme au spectateur, qui se doit d'imiter « les lignes et les signes de l'éducation royale ». Par le biais d'accessoires codés, le masque devient ainsi l'emblème de tout un royaume. Les abstractions personnifiées, ainsi transposées des livres d'emblèmes sur la scène théâtrale font non seulement du masque un véritable tableau vivant permettant ainsi au public de déchiffrer le message poétique, mais traite dans un même temps de la profondeur infinie de la sagesse divine du monarque.

Dans cette brève analyse, il nous aura donc été permis de noter l'importance des didascalies à valeur rétrospective, où les détails concernant les indications techniques nous ont permis d'imaginer et de comprendre comment les agencements scéniques élaborés par le scénographe-décorateur Inigo Jones ont pu être au service d'une idéologie du pouvoir. J'ai essayé de démontrer à partir de quelques masques donnés (*Le Masque de Noirceur*, *Le Masque d'Hyménée*, *Le Masque d'Haddington*, *Oberon Le Prince des Fées*, *La Réconciliation de Plaisir et de Vertu*) que des « détails » relatifs à la lumière et autres, dépend la démonstration de l'essence divine du monarque. En d'autres termes, que le masque dans sa forme esthétique servait, entre autres, une fonction apologétique par rapport au souverain. Certes, le masque reste et demeure avant tout un divertissement royal lié à une festivité saisonnière ou à une célébration spécifique qui mettait en scène la cour le temps d'une représentation, son but étant d'émerveiller le spectateur à travers la description du merveilleux. Mais, c'est bien ici la fonction politique qui a retenu notre attention, et nous avons voulu insister sur les agencements scéniques qui ont permis de révéler ce message politique.

Ce sont, d'une part, les dispositifs d'éclairage scrupuleusement notés dans le livret mais, d'autre part, l'usage de subterfuges perspectifs, joints aux accessoires codés invitant le lecteur, comme le spectateur, à un

décryptage apparenté à celui qui est exigé par le pacte de lecture impliqué dans les « emblem books », qui ont rendu perceptible la visée idéologique. En effet, l'utilisation de machines ingénieuses, telles la *scena ductilis* et la *machina versatilis*, ont permis au décorateur et scénographe de génie de projeter des illusions tout en leur donnant un sens et une force morale. Aussi, Jones donne-t-il vie aux personnages allégoriques sorties tout droit d'un livres d'emblèmes, transposant ainsi le masque littéraire dans l'univers théâtral, et le masque apparaît alors aux yeux du public émerveillé comme un véritable tableau vivant, où tout est signification. Comme je l'ai mentionné plus haut, l'Angleterre des Stuarts, tout comme celle d'Elisabeth I, vit à l'âge d'or du livre d'emblèmes, et il n'est donc pas étonnant de voir que symboles, emblèmes, hiéroglyphes, concepts moraux et peintures allégoriques illustrent les masques de Ben Jonson. Le poète et l'architecte comprirent que de ces attributs allégoriques, ils pourraient donner une forme visuelle et sensible à la puissance de la royauté, tout en l'imprimant sur l'œil du spectateur. Francis Quarles avait déjà exprimé la même idée dans l'introduction de son livre d'emblèmes :

An Embleme is but a silent Parable... Before the knowledge of Letters, God was known by Hieroglyphicks. And indeed, what are the Heavens, the Earth, nay every Creature, but Hieroglyphicks and Emblemes of His Glory ?⁽²¹⁾.

Tous les masques présentés à la cour des Stuarts peuvent être ainsi analysés comme un texte reflétant la sagesse divine du monarque. Le masque devient donc « un livre » où y est exalté la sagesse royale. Toutes ces images transposées du monde des livres d'emblèmes à celui des spectacles joués à Whitehall y constituent ce que Jonson appelle « les hiéroglyphes de la cour ».

Mais si l'essence divine du pouvoir du souverain est à « lire » dans le « détail architectural » et dans le symbolisme des images, elle nous est également révéler par le jeu d'ombres et de lumières. Comme nous l'avons vu plus haut, dans la plupart des masques, la source de l'éclairage était cachée pour permettre l'effet d'embrasement, pour créer une réalité magique produisant sa propre lumière. Les espaces concaves comme source de lumière produisent un effet de mystère et de magie, provoquant ainsi l'épiphanie ou découverte. Tout comme la mise en perspective, la scénographie de la lumière est une manière de donner forme et sens au concept du droit divin du monarque. Le soleil est cause formelle de la beauté sur terre, termes qui ne sont pas sans rappeler la phi-

osophie néoplatonicienne, et qui font écho au commentaire de Pic de la Mirandole :

la beauté sensible, celle perçue par la vue trouve sa cause formelle ou essentielle dans les couleurs transmises par la lumière du soleil visible, comme les idées sont illuminées par la lumière du Premier Soleil invisible ⁽²²⁾.

La lumière jouait donc à cette époque un rôle fondamental et, il n'est donc pas étonnant de constater que, dans la plupart des masques de cour, Jones et Jonson accordèrent aux sources de lumière une place importante, les deux artistes ayant compris que du rôle expressif des ombres et des lumières, ils pourraient démontrer la nature divine du souverain. Le symbolisme de la lumière fait donc partie intégrante de la poésie de Ben Jonson. John C. Meagher commente ainsi le rôle de la lumière dans le masque :

Through the visible light of the masque and through the poetic image of light which defines and sustains its implications, the masques not only allege but demonstrate that one becomes splendid by relating oneself properly with the powers of heaven, with nature, with virtue, with wisdom, with love, with the divinely instituted and perfecting order of the king. And through the light thus acquired, men may, as the masquers do, resemble the heavens ⁽²³⁾.

La lumière insolite, mystérieuse, qui apparaît au cours du masque n'est que le reflet de l'origine du pouvoir divin, et même si le public ne percevait pas ces détails, l'impression d'ensemble qu'il recevait visait à montrer que le souverain était l'équivalent de dieu sur terre, justifiant ainsi la monarchie absolue.

Ainsi, les détails relatifs à l'éclairage, à l'architecture et à la chorégraphie ont contribué à la révélation du divin, tout en fournissant au public un modèle de sagesse créé par un poète érudit, un artiste décorateur, un compositeur et un chorégraphe. Le message politique et didactique est véhiculé au moyen de l'image picturale et poétique. En d'autres termes, le pouvoir royal fait partie intégrante du décor d'architecture. Et, grâce aux pouvoirs magiques de la scène, le spectateur est projeté dans l'univers onirique du masque et passe ainsi du monde sensible au monde de la représentation.

Il peut alors sembler étrange de constater que Bacon qualifiait les masques de « toys » ou de divertissements triviaux. Les masques jon-

soniens sont bien plus qu'un simple spectacle théâtral destiné à divertir la cour et ne sauraient se résumer à des divertissements somptueux. Ils signifient bien plus que leur apparence fragile peut le donner à entendre. Ben Jonson, dans la préface du *Masque d'Hyménée*, insistait déjà sur le contenu et la signification des masques :

Though their voyce be taught to sound to present occasions, their sense, or doth, or should alwayes lay hold on more remou'd mysteries ⁽²⁴⁾.

Véritables outils de propagande, le masque, miroir de la Cour, a permis de donner sens à la hiérarchie et au pouvoir divin du monarque. Mais saura-t-on jamais ce que pouvait être la représentation d'un *Masque*, cette « brève splendeur d'une nuit », à la cour de Jacques I ?

Rachel BATOUCHE
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) *Ben Jonson*, ed. Herford and Percy and Evelyn Simpson, vol. X, *The Artificial Lighting of the Court Stage*, Oxford, 1926-52, pp. 414-415.
- (2) *The Masque of Queens*, Herford & Simpson, vol. VII, p.314, l. 695-699.
- (3) *The Masque of Blackness*, vol. VII, p.177, l. 251-257 / l. 264-265.
- (4) *Ibid.* p.171, l. 59-65.
- (5) *Hymenaei*, p.215, l. 157-158.
- (6) *Hymenaei*, p.231, l. 631-642.
- (7) Herford & Simpson, vol. X, *The Scenery*, p. 412.
- (8) *The Haddington Masque*, p. 257, l. 263.
- (9) *Ibid.*, p. 257-258, l. 264-268.
- (10) Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, Londres : Chatto et Windus, 1948, p. 96-97.
- (11) *Hymenaei*, p.214, l. 129-134.
- (12) *The King's Entertainment in passing to his Coronation*, vol. VII, p. 91.
- (13) *Hymenaei*, p. 241, l. 934-941.
- (14) *Ibid.*, p. 221, l. 315-320.
- (15) *Ibid.*, p. 224, l. 403-406.
- (16) *Oberon The Faery Prince*, p. 353, l. 358-364.
- (17) *Oberon, The Faery Prince*, p.341, l.1-3.
- (18) *Ibid.*, p.346, l. 138-140.
- (19) *Pleasure Reconciled to Vertue*, p.486, l. 202-207.
- (20) *Ibid.*, p. 487, l. 218-223.
- (21) Charles Moseley, *A Century of Emblems : An Introductory Anthology*, Scolar Press, 1989, p.254.
- (22) M.-T. Jones Davies, *Inigo Jones, Ben Jonson et le Masque*. Didier-Paris, 1967. p.134.
- (23) John C. Meagher, *Method and Meaning in Jonson's Masques*, Notre Dame et Londres, University of Notre Dame Press, 1966, p. 124.
- (24) *Hymenaei*, p. 209, l. 17-19.

SEXE ET POLITIQUE :

LES OISEAUX DE PROIE D'ANDREW MARVELL

Introduction

Puisqu'il s'agit de « lire le détail », un « détail » sera notre point de départ. Le texte dans lequel on peut lire ce détail est l'un des plus célèbres, des plus admirés et des plus commentés des poèmes de Marvell, intitulé *To His Coy Mistress* ⁽¹⁾. Ce poème mérite sans conteste l'admiration quasi-unanime dont il fait l'objet. La rigueur de la structure syllogistique associée à la force des images et au charme de la diction en font un remarquable exemple de ce que T.S. Eliot a décrit comme « a tough reasonableness beneath the slight lyric grace » ⁽²⁾. Par ailleurs, toujours selon T.S. Eliot, le thème en est « one of the great traditional common-places of European literature » ⁽³⁾, puisqu'il s'inscrit dans la tradition libertine du *Carpe Diem* où l'amant, par l'évocation des ravages que le temps ne tardera pas à commettre sur les charmes éphémères de sa maîtresse, cherche à amener cette dernière à une consommation rapide des plaisirs de la chair. Ainsi, Marvell commence par évoquer les lenteurs impossibles d'une cour extravagante, sortes de préliminaires sans fin qui semblent d'ailleurs ne devoir jamais se conclure par l'acte sexuel final puisque tout cela est susceptible nous dit-on de durer « Till the Conversion of the Jews » ⁽¹⁰⁾. Cet amour-là, tout de sensualité et de louanges poétiques est aussi un amour végétal grandissant infiniment dans un temps et un espace infini,

*My vegetable love should grow
Vaster than empires, and more slow* (11-12).

Mais à cet amour infantile et charmant, l'amant et sa maîtresse doivent renoncer pour la plus simple et la plus brutale des raisons : le temps, et son corollaire, la mort,

*But at my back I always hear
Times winged Charriot hurrying near* : (21-22)

Et plus loin,

*The Grave's a fine and private place,
But none I think do there embrace* (31-32).

Les préliminaires, c'est bien beau mais on n'a pas le temps. Il faut

donc se résoudre à la sexualité qui apparaît, non comme l'aboutissement de la délicate sensualité du début du poème, mais comme son contraire. La sexualité n'est pas végétale mais métallique (« And tear our Pleasures with rough strife,/Thorough the Iron gates of Life ») (43-44), elle n'est pas adoration mais dévoration (« And now, like am'rous birds of prey,/ Rather at once our Time devour »), (38-39), enfin et surtout, elle n'est pas lenteur mais vitesse (« Thus, though we cannot make our Sun/ Stand still, yet we will make him run ») (45-46).

Globalement bien sûr, le texte est bel et bien un poème libertin de séduction où l'amant rappelle à sa maîtresse la nécessité de cueillir aujourd'hui les roses de la vie. Néanmoins, certains « détails » sont pour le moins gênants. Une lectrice moderne ne manquera pas de se demander quelle femme est sincèrement censée être convaincue par l'idée de renoncer à toute forme de séduction, d'abandonner des préliminaires importuns, le tout au profit d'une sexualité qui n'est que pénétration brutale et pour laquelle il s'agit surtout de se presser ! Sans aller jusqu'à parler de sado-masochisme (qui n'est pourtant pas si loin dans le « tear our pleasures with rough strifes ») (43), il s'agit pour le moins d'une vision de l'amour très ... (disons) masculine.

Le détail qui nous intéresse se trouve précisément dans cette partie du poème et à travers lui, nous essaierons de montrer que Marvell parle en fait ici de sexe comme il parle ailleurs de politique, que le soi-disant amant libertin est étrangement semblable, dans sa violence amoureuse, dans son activisme sexuel à l'austère puritain Cromwell dans sa violence guerrière et son activisme politique.

1. The Amorous birds of prey and the falcon of the state.

C'est sur le vers 38 que nous nous arrêtons. Marvell y fait une comparaison étrange dont la force évocatrice est incontestable : les amants, dans la consommation effrénée du plaisir sexuel, deviennent des « oiseaux de proie ». On ne peut que souligner le côté « déroutant » de ce détail. L'image est brutale et suggère un lien entre sexualité, violence et mort. Comment justifier une telle comparaison dans un poème de séduction ? Quelle maîtresse peut être attirée par l'idée de se transformer en rapace de la sexualité ? Le détail est un pavé jeté dans le fleuve tranquille de la lecture, un obstacle manifeste à l'interprétation globale du poème dans la tradition du *Carpe Diem*. L'évocation de la déchéance physique et de la mort, le *memento mori*, sont monnaie courante mais la vision des amants en rapaces dévorant le temps est unique. Un tel détail nous invite, nous oblige, à une réévaluation du texte, il nous indique que Marvell a écrit un poème qui déborde de bien des façons le seul badinage libertin, il exige

d'être interprété. Dans cette tâche, deux voies s'offrent à nous. D'une part, la voie érudite, si souvent privilégiée par les spécialistes de la période, tant il est vrai que la récupération d'un univers de références culturelles peut s'avérer précieuse, voire indispensable. On pourrait donc se pencher sur les « emblem books », ainsi que sur les textes antérieurs et contemporains pour essayer de dégager les associations auxquelles renvoient les oiseaux de proie. A cette approche, somme toute externe, du texte, nous avons préféré un mode d'interprétation plus interne qui consiste à essayer de chercher ce que l'oiseau de proie représente chez Marvell. Ce qui revient un peu à une exploration de la dimension « métalinguistique » que comporte tout texte littéraire. Les poèmes de Marvell sont dans une certaine mesure leur propre dictionnaire et leur propre réservoir d'images.

Or, un seul autre oiseau de proie est évoqué dans la totalité du corpus marvellien ; il s'agit du faucon, et ce faucon c'est Cromwell dans « An Horatian Ode Upon Cromwell's Return From Ireland » :

*So when the Falcon high
Falls heavy from the Sky,
She, having kill'd no more does search,
But on the next green Bow to perch;
Where, when he first does lure,
The Falckner has her sure.
What may not then our Isle presume
While Victory his Crest does plume ! (91-98).*

Au retour de sa campagne militaire victorieuse en Irlande, Cromwell est ainsi salué par Marvell comme étant le « faucon » de l'état, instrument guerrier du parlement, qui après chaque conquête se soumet à nouveau au pouvoir établi.

Cromwell et les amants sont donc, chacun à leur façon des oiseaux de proie. Les amants sont les rapaces de la sexualité et Cromwell est le faucon guerrier du nouveau paysage politique. Cela suffit-il pour conclure que l'on est en droit d'établir un rapprochement entre les amants de « To His Coy Mistress » et Cromwell ? Bien évidemment non, car s'il faut savoir lire le détail, il faut aussi prendre garde de ne pas « trop » lire le détail qui ne peut à lui seul justifier une réinterprétation d'ensemble du texte. Son seul mérite est d'ouvrir de nouvelles perspectives, de nous mettre sur de nouvelles pistes de lecture et donc, dans le cas présent, de nous inviter à lire en parallèle deux textes que l'on n'aurait jamais autrement songé à rapprocher tant leurs thèmes comme leurs formes semblent différents.

2. l'engagement dans le monde et la maîtrise du temps.

Or, si l'on fait un instant abstraction des étiquettes traditionnelles, si l'on essaie d'embrasser d'un même regard l'ardeur libertine de « To His Coy Mistress » et la ferveur puritaine des Cromwell poems, on s'aperçoit qu'au-delà de l'image commune de l'oiseau de proie, les similitudes abondent entre la figure de Cromwell telle qu'elle se dessine dans l'ensemble des poèmes qui lui rendent hommage et les amants qui sont évoqués dans « To His Coy Mistress ».

a. Du jardin de la poésie à l'engagement dans le monde.

Les parcours d'abord sont remarquablement semblables. L'univers végétal de sensualité et de poésie délicate auxquels les amants doivent renoncer sous la pression du temps se rapproche clairement du jardin de poésie et de croissance végétal que le jeune Cromwell est contraint de quitter pour s'engager dans les luttes de son temps. Ainsi dans l'« Horatian Ode » :

*The forward Youth that would appear
Must now forsake his Muses dear,
Nor in the Shadows sing
His Numbers languishing.
Tis time to leave the Books in dust,*

[...]

*Much to the Man is due.
Who, from his private Gardens, where
He liv'd reserved and austere,
As if his highest plot
To plant the Bergamot, (1-5 et 28-32).*

D'un univers de paix et de langueur (« languishing »), placé sous le signe des muses et du végétal, Cromwell et nos amants sont contraints (par le temps, « But at my back I always hear/ Times winged Chariot hurrying near » ; « Tis time to leave the books in dust ») d'entrer dans un univers de violence, guerrière pour l'un et sexuelle pour les autres. Et c'est ce passage, cette nécessaire entrée dans la temporalité qui semble justifier l'image commune de l'oiseau de proie.

b. L'accélération et la maîtrise du temps.

Mais un autre rapprochement s'impose avec plus d'évidence encore.

Exilés forcés de l'univers atemporel de l'amour végétal, les amants se lancent à corps perdu dans la course du temps. Cet engagement, ou chute, dans la temporalité se traduit par une accélération et une maîtrise du temps. Les oiseaux de proie (qui évoquent non seulement la violence et la dévoration mais également la vitesse) deviennent les maîtres d'un temps solaire dont ils accélèrent la course :

*Thus, though we cannot make our Sun
Stand still, yet we will make him run (45-46).*

Puisque l'« unruly Sunne », le « Busie old foole » de Donne ne saurait laisser en paix les amants, il convient de s'en rendre maître. La vitesse s'oppose à l'immobilité, l'activisme s'oppose à la passivité, la puissance sexuelle s'oppose à l'impuissance sensuelle. Moralement, en se rendant maîtres du temps, les amants prennent le contrôle de leur destin, on pourrait leur appliquer la célèbre phrase par laquelle Marvell décrit l'activisme politique et religieux des Fairfax, they « make their Destiny their Choice »⁽⁴⁾.

Si l'on se tourne maintenant vers Cromwell, on ne peut manquer de constater la force des similitudes. Cromwell est emphatiquement associé aux images de vol et de vitesse. Il est faucon comme on l'a vu, mais il est également foudre :

*And, like the three-fork'd Lightning, first
Breaking the Clouds where it was nurst,
Did through his own Side
His fiery way divide (« Horatian Ode », 13-16).*

Surtout, Cromwell est, d'une façon étonnamment semblable à celle des amants, celui qui accélère et maîtrise le temps :

*Like the vain Curlings of the Watry maze,
Which in smooth streams a sinking Weight does raise ;
So Man, declining alwayes, disappears.
In the Weak Circles of increasing Years ;
And his short Tumults of themselves Compose,
While flowing Time above his Head does close.
Cromwell alone with greater Vigour runs,
(Sun-like) the Stages of succeeding Suns :
And still the Day which he doth next restore,
Is the just Wonder of the Day before.
Cromwell alone doth with new Lustre spring,
And shines the Jewel of the yearly Ring.*

*Tis he the force of scatter'd Time contracts,
And in one Year the Work of Ages acts : (« The First
Anniversary », 1-14).*

On ne saurait être plus clair. « Make the sun run », « contract the force of scattered time » : Cromwell et les amants ont sur le temps des actions identiques ; Cromwell, faucon, éclair et soleil, dévore le temps avec la même avidité que les amants-oiseaux de proie ; et puisqu'on parle de détail, permettons-nous d'en relever encore un : Cromwell, comme les amants, est celui qui a le pouvoir de faire rimer « sun » avec « run ». C'est bien sûr l'activisme politique qui permet à Cromwell d'accélérer l'histoire, mais cet activisme politique fait indubitablement écho, dans ses effets, ainsi que dans les images et jusque dans les mots que Marvell utilise, à l'activisme sexuel des amants. On ne sera dès lors pas surpris de constater que c'est par l'image sexuelle de la pénétration que Marvell évoque l'action politique de Cromwell :

*Nature that hateth emptiness,
Allows of penetration less:
And therefore must make room.
Where greater Spirits come (« Horatian Ode », 41-44).*

Or, cette « penetration »⁽⁶⁾ nous indique qu'à sa manière, Cromwell franchit lui aussi « the iron gates of life » (44)⁽⁶⁾.

Ouvrons ici une parenthèse pour revenir sur la « conversion of the Jews » du vers 10. La tradition veut que la conversion des Juifs se fasse à la fin des temps, lors du Jugement Dernier, et l'expression « Till the conversion of the Jews » n'est en fait qu'un équivalent de « Till the end of Times » ou « Till the Last Days » ; dans le poème elle fait d'ailleurs écho au Déluge, évoqué au vers 8 ; le Déluge et la conversion des juifs correspondant respectivement au début et à la fin des temps. Or Marvell, comme nombre de puritains, en particulier avec l'avènement du « Parlement des Saints », partageait dans une certaine mesure les croyances millénaristes⁽⁷⁾. Plus spécifiquement, Marvell envisageait la possibilité de l'instauration de la Nouvelle Jérusalem dans un avenir proche et sous l'influence de Cromwell :

*Fore-shortned Time its useless Course would stay,
And soon precipitate the latest Day.
[...]
If these the Times, then this must be the Man. (The First
Anniversary, 139-140, 144)*

Ainsi, puisque d'une part la concrétisation sexuelle de la relation des amants ne pourra se faire qu'au moment de la conversion des Juifs, et que d'autre part, Cromwell est, pour Marvell, celui qui par son action politique précipite l'histoire vers ce terme eschatologique, cela signifie que le passage à l'acte (sexuel) sera le résultat de l'activisme cromwellien. Il est donc tout à fait logique que les amants deviennent, comme Cromwell, les oiseaux de proie qui dévorent le temps et qui accélèrent la course du soleil. Ironiquement, l'amant respecte sa promesse d'une cour qui durera jusqu'à la fin des temps, mais cela ne veut pas dire qu'elle durera longtemps car pour nos amants cromwelliens, la fin des temps n'est plus une chimère incertaine et lointaine ; la conversion des Juifs est peut-être pour demain⁽⁸⁾.

Ce que le détail ne faisait que suggérer apparaît de plus en plus avec la force d'une évidence. La frénésie sexuelle des amants et la violence guerrière et politique d'un Cromwell ne sont que les deux aspects d'un même mouvement, à la fois prise de conscience de la temporalité et engagement dans le monde⁽⁹⁾. Sexe et politique sont les manifestations concrètes de l'action en même temps qu'elles sont le signe de la chute hors d'un *Illud Tempus* édénique.

A ce point de notre réflexion, une question se pose naturellement : Si l'activisme sexuel des amants est le pendant de l'activisme politique de Cromwell, cela signifie-t-il que l'« inactivité », l'impossible langueur sensuelle des amants décrite dans la première partie de « *To His Coy Mistress* », est le pendant d'une certaine vision de l'univers politique que Cromwell bouleverse et détruit, à savoir l'immobilisme monarchique ? En d'autres termes, l'impuissance sexuelle des amants au début de « *To His Coy Mistress* » fait-elle écho à l'impuissance politique d'un système monarchique hors du temps, c'est-à-dire, hors de la modernité ?

3. l'impuissance des rois-eunuques.

Nous sommes pour l'instant partis de « *To His Coy Mistress* » pour aller vers les poèmes politiques consacrés à Cromwell. Peut-on maintenant essayer de faire la démarche inverse, de partir des très sérieux poèmes politiques pour mieux retourner vers ce qui apparaît de moins en moins comme un badinage libertin ?

Les divisions politiques apparaissent sans ambiguïté dans les poèmes sur Cromwell. Ce dernier est celui qui bouleverse et détruit l'antique système politique qu'est la monarchie (« *To ruin the great Work of Time/ And cast the Kingdome old/ Into another mold* ») (« *Horatian Ode* », 35-36). L'opposition purement politique entre ces deux pôles antagonistes

se double d'une opposition très nette entre les représentations imaginaires auxquelles ils sont respectivement associés. Nous avons vu que le pôle politique que représente Cromwell était associé à l'activisme, la vitesse et la violence ; la monarchie est quant à elle associée à l'indolence, l'inactivité et même, de façon tout à fait explicite, à l'impuissance :

*While heavy Monarchs make a wide Return,
Longer, and more Malignant than Saturn:
And though they all Platonique years should reign,
In the same Posture would be found again.
Their earthly Projects under ground they lay,
More slow and brittle then the China clay:
Well may they strive to leave them to their Son,
For one Thing never was by one King don (« The First Anniversary », 15-22).*

Ou encore,

No King might ever such a Force have done (« The First Anniversary », 255).

Ce que Marvell reproche ici à la monarchie, c'est son incapacité politique à agir. La lenteur terrestre de la monarchie conduit à une totale impuissance politique. Les « heavy monarchs » sont les champions de la lenteur et de l'inaction. Politiquement, ils vivent dans un univers où rien n'est jamais achevé, leurs projets sont éternellement voués à ne jamais aboutir. Remarquons au passage qu'ils sont entièrement tournés vers la terre (« earthly projects », « ground », « clay ») alors que Cromwell est constamment associé à l'air, au vol et au soleil. L'univers dans lequel ils vivent est indubitablement le même que celui qui est évoqué dans la première partie de « To His Coy Mistress ». C'est un monde hors du temps et de l'histoire où jamais rien ne change. L'action politique des monarques, comme la cour de l'amant, semble condamnée à ne pas avoir de résultats avant « the conversion of the jews » ; les « projects » qui sont enfouis sous la terre font écho au « vegetable love » qui va croître « vaster than empires and more slow » : l'action des « heavy monarchs » se dissout dans la terre comme l'amour de l'amant se dilue dans la croissance végétale. Par ailleurs, le règne et donc l'(in-)action des monarques s'étend nous dit-on sur des « platonique years » ; la durée d'une « platonique year », période nécessaire pour une révolution complète des corps célestes⁽¹⁰⁾, était estimée entre 26 000 et 36 000 années solaires. Or, les préliminaires amoureux dans « To His Coy Mistress » sont censés durer environ 30 000 ans (16), c'est-à-dire à peu près une « platonique year ». Ce n'est certes qu'un « détail » de plus, mais il est néanmoins troublant

de constater que la cour de l'amant, comble de l'inactivité sexuelle, se déroule sur la même échelle temporelle que le règne de la monarchie, comble de l'inactivité politique. Tout cela montre que l'impuissance sexuelle des amants, englués dans la lenteur végétative de leur amour est l'expression paradigmatique de l'impuissance politique de la monarchie. L'amour de l'amant pour sa maîtresse ne connaîtra pas davantage de concrétisation sexuelle que les projets des rois ne connaîtront de concrétisation politique. Aussi, pour les monarques, Cromwell est l'incarnation historique du « Time's wing'd chariot » qui poussait les amants vers l'engagement sexuel. Cromwell est « politiquement sexué » et il succède aux rois-eunuques⁽¹¹⁾.

4. Eros et Agapè.

Nous abordons ainsi ce que l'on peut appeler le « dilemme marvellien », dilemme sexuel et politique, imaginaire et idéologique. L'une des dimensions les plus surprenantes et les plus caractéristiques de l'évocation de l'amour et des femmes dans l'ensemble du corpus marvellien est le goût prononcé du poète pour des formes d'amour infantiles, immatures et dépourvues de sexualité. Les figures de femme qui parcourent ses poèmes sont des vierges nubiles et la maturité, qui implique la sexualité y est évoquée comme un spectre menaçant et effrayant. Mentionnons l'admirateur de « Little TC » qui préfère se retirer dans l'ombre du jardin plutôt que d'affronter la maturité sexuelle de la jeune fille :

*O then let me in time compound,
And partly with those conquering Eyes ;
Ere they have try'd their force to wound,
Ere, with their glancing wheels, they drive
In Triumph over Hearts that strive,
And them that yield but more despise.
Let me be laid,
Where I may see thy Glories from some Shade.
(« The Picture of Little TC in a prospect of flowers », 17-24).*

Ou encore le poète de « Young Love », sorte de Carpe Diem également mais où l'amant cherche à convaincre la (très) jeune fille d'accepter une forme d'amour innocente car non encore entachée par l'ardeur sexuelle :

*Pretty surely twere to see
By young Love old Time beguil'd :
While our Sportings are as free*

As the Nurses with the Child.

*Common Beauties stay fifteen;
Such as yours should swifter move;
Whose fair Blossoms are too green
Yet for lust, but not for Love (« Young Love », 5-12).*

Le titre même « Young Love » renvoie explicitement à une forme d'amour immature, asexuée (rejet de « lust » au profit de « love »), qui permet d'échapper à l'emprise du temps (« beguile old Time »). Et ce « Young Love » nous rappelle l'« infant love » décrit au début de « The Unfortunate Lover » où les amants « sorted by pairs » (3) vivent dans un univers de « Fountains cool, and shadows green » (4) ; univers que l'« unfortunate lover » est contraint de quitter « To make impression upon time » (8).

Ce qui ressort clairement, c'est une opposition entre un amour sexué, mature, tout de violence métallique et un « infant » ou « young » love dans la fraîcheur d'un jardin d'innocence primitive qui exerce une fascination manifeste sur l'imagination du poète⁽¹²⁾ ; Marvell nous laisse ainsi entrevoir sa propre version de la vieille opposition, dépourvue de toute orthodoxie chrétienne, entre Eros et Agapê, où il semble si souvent privilégier Agapê contre Eros. C'est bien une telle opposition qui se dessine dans « To His Coy Mistress » où Agapê est rejeté au profit d'Eros. Mais c'est en fait « To His Coy Mistress » qui constitue une exception par cette apparente acceptation de la maturité sexuelle. On pourrait, si la question avait le moindre intérêt, se demander si Marvell était homosexuel, impuissant, pédophile, ou les trois à la fois⁽¹³⁾. Ce qui importe, c'est de constater qu'il reste toujours fasciné/attiré par une forme d'amour pré-sexuel, qui est un moyen d'échapper à la chute dans une temporalité indissociable de la sexualité). Les amants de « To His Coy Mistress », poursuivis par le terrible char du temps, sont contraints de devenir les oiseaux de proie de l'activisme sexuelle. Ceux de « Young Love » font eux le choix de l'amour infantile. Or, si on a pu comparer l'activisme sexuel des amants à l'activisme politique de Cromwell, on n'est pas surpris de constater que les amants de « Young Love » en viennent à évoquer pour Marvell l'autre pôle politique :

*Crown me with thy Love again,
And we both shall Monarchs prove (« Young Love », ll. 31-32).*

De même, on ne peut que souscrire au rapprochement que fait Annabel Patterson, en s'appuyant sur des arguments à la fois historiques et esthétiques, entre l'Unfortunate Lover et Charles I⁽¹⁴⁾. Charles est celui qui, comme l'Unfortunate Lover, mais aussi comme les amants de « To His Coy Mistress », a été contraint de quitter un univers statique et végétal pour être projeté dans le temps, la modernité métallique et la mort.

L'impuissance sexuelle renvoyait à l'impuissance politique, l'immatrité sexuelle renvoie à l'immatrité politique que représente le système monarchique ; l'« Infant love », Agapè, implique une sorte de « political infancy ». Les poèmes sur l'amour et les poèmes politiques s'éclairent les uns les autres. La monarchie correspond à une chimère passéiste (où il y aurait « world and time enough »). C'est un monde qui est détruit par l'irruption de la modernité, dont l'agent est Cromwell, le char ailé du temps, qui balaie la stase temporelle d'une monarchie moyen-âgeuse. Mais à l'inverse, les rapprochements que nous avons pu faire montrent également que l'activisme politique et économique, le puritanisme d'un Cromwell est un pis-aller. Il correspond à une chute dans la temporalité et sa violence est vécue sur le mode de la contrainte. Le nouvel univers, temporel et sexuel qu'incarne Cromwell n'est pas nécessairement supérieur mais il est en tout état de cause inévitable ; au même titre que la sexualité est la seule issue pour les amants chassés du paradis de l'amour végétal, l'activisme solaire de Cromwell est la seule issue pour une Angleterre chassée du paradis terrestre de la monarchie par l'irruption de la modernité, liée bien sûr au puritanisme mais aussi aux commencements d'un « iron age » du capitalisme commercial et industriel⁽¹⁵⁾. L'imaginaire politique est également sexué. Cromwell, associé à la puissance sexuelle, à Eros, est celui qui fertilise l'histoire, il est dans une certaine mesure l'histoire. Les rois ne sont en comparaison que des eunuques, sexuellement et politiquement impuissants, incapables de « make impression upon time », ils sont associés à l'univers végétal, à la pulsion édénique et régressive, au fantasme d'un univers an-historique. Nous sommes bien ici au cœur du « dilemme marvellien ». Fasciné par l'activisme d'un Cromwell, politiquement tourné vers le puritanisme et la modernité (la condamnation de l'immobilisme monarchique est nette), Marvell est pourtant rétif à l'engagement dans le temps ; à la sexualité brutale des amants, il préfère bien souvent l'innocence sensuelle des vierges nubiles, l'Agapè d'une communion asexuée, car l'impuissance, ou l'immatrité, sexuelle, si elle est condamnée comme telle, est aussi un moyen d'échapper à une temporalité coextensive de la sexualité. Maturité politique et maturité sexuelle sont indissociablement liées et impliquent tous deux à la fois le pénible renoncement à une forme d'innocence édénique et l'acceptation de la mort.

Conclusion.

Le « détail » nous a menés bien loin du petit poème libertin dont nous sommes partis. Le *Carpe Diem*, poème intemporel sur la séduction et la sexualité, est en fait pétri d'idéologie et renvoie à des significations historiques précises. Les amants-monarques s'opposent aux amants Cromwelliens, le rejet d'une forme chimérique d'amour dépourvu de sexualité implique en réalité l'acceptation du « forced pow'r » (« Horatian Ode », 66) de Cromwell. Comme le souligne à juste titre Christopher Hill, « The poem's moral, paradoxically, has more in common with the rigorous concentration and effort typical of Puritanism and commercialism ». On voit clairement, à travers ce poème, comment une thématique à-priori transhistorique (l'innocence et la maturité, l'amour, la sexualité, Eros et Agapè ...) se voit attribuée par Marvell un ensemble de significations idéologiques et politiques spécifiques ; l'imaginaire poétique est également un imaginaire politique.

On se doit aussi de remettre en question les étiquettes généralement appliquées à Marvell. Il n'y a pas un Marvell Cavalier et libertin, ami de Lovelace (qui serait donc l'auteur de poèmes comme « To His Coy Mistress ») précédant un Marvell puritain, panégyriste de Cromwell. Marvell est toujours les deux à la fois. Son écriture se place sous le signe de la division, de l'incertitude imaginaire et idéologique ; mais la division n'est pas chronologique, elle ne permet pas de séparer et d'opposer certaines « périodes » et certains groupes de poèmes. La fracture imaginaire parcourt l'ensemble du corpus marvellien. Marvell est un poète hanté par la question du temps et de l'action, que celle-ci se pose sous la forme de la sexualité ou sous celle, moins réjouissante, de la politique. Comme Cromwell, il finira par quitter son « private garden » pour se lancer dans l'arène politique de la modernité. Comme Cromwell donc, il refusera de rester un poète-eunuque.

Rappelons encore pour terminer ce paradoxe de taille (qui nous montre que vérité poétique et vérité politique ne sont pas à confondre), à savoir l'improbable équation que Marvell rend palpable entre sexualité et puritanisme car c'est bel et bien le choix de la sexualité effrénée et dévorante qui correspond à l'engagement dans le monde, à l'activisme puritain. Le poème « libertin » qui souligne l'urgence de l'activisme sexuel est donc aussi, surtout, un poème puritain qui souligne l'urgence de l'activisme politique.

A travers la modernité capitaliste, politiquement incarnée par l'engagement puritain et parlementaire, et qui se coule si facilement dans le paradigme de la sexualité, Marvell nous fait déjà pressentir ce que la cri-

tique littéraire récente nous enseigne, à savoir que « tout est sexuel » et que « tout est politique » car *sexe et politique* sont les *mamelles imaginaires* indissociables de la modernité.

Gilles SAMBRAS
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) Thomas Clayton résume assez bien l'importance de ce poème dans le corpus marvellien : « he (Marvell) is probably first, last, and always, or at least preeminently, the poet of 'To His Coy Mistress' ». In Friedenreich, Kenneth, ed. *Terventenary Essays in Honor of Andrew Marvell*. Hamden : Archon Books, 1977, p. 55.

(2) « T.S. Eliot on the tercentenary of Marvell's birth, 1921 », reprinted in Donno, Elizabeth Story, ed. *Andrew Marvell : The Critical Heritage*. London : Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 364.

(3) Op. cit., p. 365.

(4) « Upon Appleton House, 744.

(5) Même s'il convient de donner au terme le sens qu'il avait au 17^{ème} siècle, à savoir, l'occupation d'un même espace par deux objets, il ne faut pas pour autant négliger les connotations sexuelles qu'il évoque : Cromwell est celui qui menace la nature d'une « pénétration », que ce soit l'occupation d'une position politique déjà prise ou l'image du « viol » que Cromwell fait subir à l'histoire.

(6) La valeur sexuelle de l'image semble indéniable en raison même du contexte et Dennis Davison suggère d'ailleurs que les « gates » renvoient aux lèvres du sexe féminin (Notes on Marvell's « To His Coy Mistress », N&Q 203 (1958) : 521). Legouis, qui mentionne cette interprétation dans ses notes de l'édition Margoliouth, ajoute cependant que l'adjectif « iron » « makes the double entendre less than likely » (*Poems and Letters* 1:254). La réserve émise par Legouis nous semble cependant injustifiée dans la mesure où la sexualité implique bel et bien pour Marvell, l'entrée dans un « iron age » qui succède à l'évocation d'un impossible « Golden Age ».

(7) Voir à ce propos l'ouvrage de Margarita Stocker, *Apocalyptic Marvell : The Second Coming in Seventeenth Century Poetry*. Brighton : Harvester Press, 1986, OH : Ohio University Press, 1986, 381 pp.

(8) M. Stocker propose une lecture allégorique et religieuse de « To His Coy Mistress », qui, même si elle ne fait pas le lien avec Cromwell, souligne que dans ce poème, « sexual energy and chiliastic fervour are identified » (Op. cit., p. 203).

(9) On rejoint ici tout à fait ce que souligne Christopher Hill dans un remarquable article intitulé « Society and Andrew Marvell » : « It shld not surprise us by now to find Marvell [...] praising Cromwell's political activity in the same terms as those in which he had invited the lady to sport us while we may. To his Coy Mistress strikes a note we shall find repeated. The individual and his desires come up against the outer world, life and time ». (Wilding, Michael, ed. *Marvell. Modern Judgments*. London : Macmillan and Co., 1969, p. 94).

Soulignons que Christopher Hill semble être le seul à faire ainsi le lien (qui nous apparaît essentiel) entre l'imagerie de la fin du poème et celle

appliquée à Cromwell. Jusque récemment, l'immense majorité des critiques qui se sont penchés sur ce poème (et ils sont nombreux) se sont efforcés de faire entrer les déroutantes images de la fin du poème dans la tradition du *Carpe Diem* sans jamais parvenir à expliquer de façon satisfaisante comment ou pourquoi la sexualité devient soudain le moyen de triompher du temps. (Pour un panorama des interprétations du poème, voir French Fogle, « Marvell's Tough Reasonableness' in Friedenreich, Kenneth, ed. *Terventenary Essays in Honor of Andrew Marvell*. Hamden : Archon Books, 1977, pp. 121-139).

(10) L'idée trouve son origine dans le *Timée* de Platon et était une croyance fort répandue à l'époque.

(11) Rem : ce n'est pas non plus un hasard si le poète est explicitement pour Marvell une figure de l'eunuque (voir « Upon an Eunuch : a Poet »). On se souvient que le jardin dont Cromwell doit se détourner pour s'engager dans les luttes politique est celui de la création poétique. La poésie est sensualité, exil hors du temps, régression vers une innocence édénique, mais donc également, impuissance politique et sexuelle.

(12) On pourrait mentionner ici « The Gallery » où, bien que la maîtresse soit une « vraie » femme, le poète indique sa préférence pour le portrait où sa maîtresse apparaît sous l'aspect innocent d'une bergère au milieu des fleurs et de la verdure des collines.

(13) Voir l'article fort bien documenté de Paul Hammond, « Marvell's sexuality » qui souligne les accusations d'impuissance et d'homosexualité dont Marvell fit l'objet de son vivant. (Thomas Healy, ed. *Andrew Marvell*, London and New York : Longman, 1998, pp. 170-186).

(14) « If the poem was indeed written in the immediate aftermath of the king's execution, which was staged, largely by Charles himself, as a great baroque tragedy designed to found a legend, Marvell could scarcely have failed to make some conscious connection between his emblematic victim-hero and the king who had performed so finely in his own spectacle of blood, the last of the caroline masques ». *Marvell and the Civic Crown*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1978, p. 22.

(15) En parlant de l'irruption de Juliana dans l'univers végétal de Damon the Mower, R. Wilcher fait une constatation qui rejoint sensiblement la nôtre puisqu'il considère l'apparition de la sexualité à travers l'image de Juliana comme paradigmatique des bouleversements de la modernité : « her influence can be taken as symptomatic of disturbances in the very fabric of seventeenth century life for which the traumas of awakening sexuality are a convenient and powerful paradigm ». (Wilcher, Robert. *Andrew Marvell*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985, p. 103).

(16) Op. cit. p. 74. l'analyse de C. Hill est à bien des égards remarquable mais il ne va pas assez loin. S'il souligne la dimension politique de « To His Coy Mistress » (et d'autres poèmes amoureux), il omet d'envisager la réciproque, ie la dimension sexuelle des poèmes politiques.

La sexualité n'est pas simplement une métaphore de la politique, mais politique et sexualité renvoient à la même question fondamentale de la temporalité et du devenir.

DE LA STABILITÉ À L'ÉCLATEMENT :

LE DÉTAIL AFFOLANT DANS LA FICTION DE GEORGE ELIOT

Lors d'un séjour à Ilfracombe en 1856, soit avant même le début de sa carrière littéraire, George Eliot réagit ainsi au paysage qu'elle découvre :

Almost every yard of these banks is a 'Hunt' picture - a delicious crowding of mosses and delicate trefoil, and wild strawberries, and ferns great and small. But the crowning beauty of the lanes is the springs, that gush out in little recesses by the side of the road [...]. I never before longed so much to know names of things as during this visit to Ilfracombe. The desire is part of the tendency that is now constantly growing in me to escape from all vagueness and inaccuracy into the daylight of distinct, vivid ideas. The mere fact of naming an object tends to give definiteness to our conception of it - we have then a sign that at once calls up in our minds the distinctive qualities which mark out for us that particular object from all others ⁽¹⁾.

Ces mots résonnent comme un véritable programme pour la future romancière George Eliot, qui recherchera elle aussi, non sur la toile mais sur le papier, une similaire précision dans l'écriture et montrera un goût affirmé pour le détail méticuleux, goût qui la classera d'emblée parmi les auteurs dits « réalistes ». Conformément au projet réaliste défendu avec acharnement par l'écrivain, notamment dans des romans tels que *Adam Bede* ou *Middlemarch*, le détail fait figure d'élément clé dans la quête d'une ressemblance « trait pour trait », de l'« effet de réel », cautionnant par sa présence rassurante le processus mimétique de la représentation. Si la romancière use - et abuse parfois - de procédés qui permettent de satisfaire l'idéal réaliste d'inventaire, de stabilité et de clôture (comme par exemple les multiples emprunts à des genres picturaux ou à des techniques scientifiques censés refléter fidèlement un réel reconstitué), il n'en reste pas moins que son écriture est sous-tendue par une ambivalence à l'égard de ces dispositifs détaillants, laquelle laisse présager à plus d'un titre les instabilités et les tensions du modernisme à venir - lorsque la pierre angulaire qu'est le détail se transforme en pierre d'achoppement, faisant vaciller ainsi les fondements de tout un système de pensée.

Le détail transparent ou la caution du réel (1) : les références artistiques

Dans la quête de la mimésis, de la ressemblance qu'est celle de l'écrivain réaliste, le détail joue, presque ontologiquement, un rôle décisif : afin de mettre devant les yeux du lecteur un double fidèle de l'objet à représenter, l'écrivain doit spécifier, particulariser son aspect, parfois jusqu'au moindre détail, pour l'authentifier. Le détail participe ainsi du projet réaliste qui envisage le monde comme descriptible, accessible à la dénomination, pour reprendre les termes-mêmes utilisés par George Eliot dans la citation ci-dessus. Le réel est alors envisagé comme un espace foisonnant mais exhaustif, « riche » mais dont on peut faire l'inventaire. Le détail fixe dans une certaine mesure le spectacle contemplé, le stabilisant par son caractère ferme et concret. Les descriptions de la fiction éliotienne sont caractéristiques de cette attention au « détail qui fait vrai », et les nombreuses allusions et références à des codes esthétiques célèbres pour leur fidélité à la nature ne font que renforcer cet attachement.

Les critiques se plaisent notamment à considérer la peinture réaliste flamande du dix-septième siècle comme le modèle de l'esthétisme réaliste de George Eliot, avançant pour preuve le célèbre chapitre 17 d'*Adam Bede* ⁽²⁾, véritable manifeste en faveur de la peinture scrupuleuse d'une réalité humble, telle que souhaitaient la peindre les peintres de cette école. Le détail précis est le garant de cette exactitude :

It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings [...]. I turn without shrinking from cloud-borne angels, from prophets, sibyls and heroic warriors, to an old woman bending over her flower-pot, or eating her solitary dinner, while the noonday light, softened perhaps by a screen of leaves, falls on her mob-cap, and just touches the rim of her spinning-wheel, and her stone-jug, and all those cheap common things which are the precious necessities of life to her [...]. (AB, p. 179)

La fiction éliotienne regorge de tableaux visuels dans la plus pure tradition hollandaise : *Scenes of Clerical Life* ⁽³⁾ et *Adam Bede*, bien sûr, où la référence flamande se prête tout particulièrement au sujet traité, mais aussi des romans plus tardifs, comme *Felix Holt*, *Middlemarch* ou *Daniel Deronda*. Les descriptions des demeures par exemple sont largement inspirées de ce genre pictural, tout comme le sont les intérieurs, tout aussi évocateurs avec leur batterie d'objets rutilants caractéristiques des tableaux flamands, ainsi que chez la servante Dorcas dans « Mr Gilfill's Love-Story » :

[...] *the best kitchen, as charming a room as best kitchens used to be in farmhouses which had no parlours - the fire reflected in a bright row of pewter plates and dishes; the sand-scoured tables so clean you longed to stroke them; the salt-coffer in one chimney- corner, and a three-corner chair in the other, the wall behind handsomely tapestried with fitches of bacon, and the ceiling ornamented with pendent hams.* (*Scenes*, p. 231)

Ceci n'est bien sûr qu'une description parmi beaucoup d'autres qui abondent en détails mimétiques. L'impression de stabilité et d'ordre paisible qui s'en dégage est également celle qui émane des tableaux de genre flamands, traditionnellement considérés comme essentiellement respectueux du réel, restituant le visible avec autant de transparence qu'une lentille polie et mettant en valeur la solidité des choses. La lumière semble fixer les êtres et les objets décrits dans un certain immobilisme qui a pour effet de les transformer en natures mortes, telle la table dressée chez les Poyser dans *Adam Bede* : « now the roast-beef was finished and the cloth was drawn, leaving a large deal table for the bright drinking-cans, and the foaming brown jugs, and the bright brass candlesticks, pleasant to behold » (*AB*, p. 76). L'attention au détail participe ainsi d'une vision rapprochée qui met en valeur l'infiniment petit, comme les gouttes de rosée sur les toiles d'araignée éclairées par le soleil matinal dans le même roman (« the morning sunshine, which still leaves the dew-crystals on the fine gossamer webs in the shadow of the bushy hedges », *AB*, p. 503).

Il serait toutefois impropre de ne souligner que l'influence flamande sur l'écriture éliotienne au détriment d'autres courants artistiques, et notamment celui, contemporain de la romancière, inauguré par la confrérie préraphaélite. La précision du détail est aussi une des composantes essentielles de la technique picturale des membres de ce groupe, dont George Eliot loue le goût pour l'exactitude et pour la vérité en peinture, tout en déplorant par ailleurs la faiblesse de leurs références archaïques et religieuses. Or il est établi que les préraphaélites travaillaient fréquemment à partir de photographies pour exécuter arrières-plans et portraits et peignaient d'ailleurs sur une première couche de peinture blanche encore humide pour produire un effet de brillance et de contraste de lumière semblables à ceux d'un cliché photographique et évocateurs de la technique du clair-obscur. Les premières œuvres de George Eliot, notamment *Scenes of Clerical Life*, illustrent l'influence de la photographie noir et blanc en vogue dans les années 1850-60 : pour la première fois, grâce à l'appareil photographique, l'expérience humaine semble pouvoir être restituée de façon exacte et objective. La capacité d'enregistrement de la photo-

graphie n'a d'égal que sa précision et sa minutie : elle repère ce que l'œil, faute d'attention ou de temps, n'a pu voir. On comprend aisément l'attrait que put présenter une telle technique qui pousse le réalisme dans ses derniers retranchements aux yeux d'une romancière qui écrit, commentant les travaux de Ruskin :

The truth of infinite value that he teaches is realism - the doctrine that all truth and beauty are to be attained by a humble and faithful study of nature, and not by sustaining vague forms, bred by imagination on the mists of feelings, in place of definite, substantial, reality ⁽⁴⁾.

La nouvelle « Amos Barton » illustre les qualités de précision de formes et de contours (« the suppressed transitions which unite all contrasts », *M*, p.225) inhérentes à la photographie. Le portrait du Révérend Martin Cleeves, fondé sur la technique du zoom, semble nous placer face à un cliché dont on pourrait à loisir examiner les détails, ce que le portrait pictural ne permet pas toujours :

[...] the Rev. Martin Cleeves, a man about forty - middle-sized, broad-shouldered, with a negligently-tied cravat, large irregular features, and a large head, thickly covered with lanky brown hair. To a superficial glance, Mr Cleeves is the plainest and the least clerical-looking of the party [...]. Look at him more attentively, and you will see that his face is a very interesting one - that there is a great deal of humour and feeling playing in his grey eyes, and about the corners of his roughly-cut mouth. (Scenes, p. 93)

Le détail transparent ou la caution du réel (2) : la traque de l'infiniment petit

Rien de plus logique dans cette perspective que l'intérêt porté à la fois par George Eliot et par les peintres de tradition réaliste aux instruments de visibilité tels les lunettes, les miroirs, les télescopes et autres microscopes qui permettent l'accès au moindre détail et semblent ainsi garantir l'exactitude du référent projeté sur le tableau ou inscrit dans la description.

Middlemarch ⁽⁵⁾ est certainement le roman de George Eliot où s'exprime le mieux sa fascination pour le regard clinique, incarné par le médecin Lydgate - roman qui souligne le regain d'enthousiasme à l'encontre de cet appareil grossissant, après une période pendant laquelle il se heurta au conservatisme théologique. Grâce à l'examen microscopique,

Lydgate ambitionne de repousser au maximum les limites du visible :

he was enamoured of that arduous invention which is the very eye of research, provisionally framing its object and correcting it to more and more exactness of relation; he wanted to pierce the obscurity of those minute processes which prepare human misery and joy, those invisible thoroughfares which are the first lurking-places of anguish, mania, and crime [...]. (M, p. 194, nous soulignons)

Comme pour le célèbre médecin Bichat qui inspira le personnage de Lydgate, c'est ici l'acte même de pénétrer par le regard qui organise les détails observés en une structure particulière et génère la connaissance médicale. Telle est également la tâche quasi scientifique que se fixe le narrateur / sociologue / biologiste dans *Middlemarch* : pénétrer la surface des choses et des êtres pour ordonnancer un ensemble de détails apparemment incohérents en structure signifiante.

Autre instrument d'optique qui, à l'instar du microscope, permet de recenser le réel en le stabilisant, le miroir rassemble l'image détaillée du corps qui s'y scrute, symbolisant ainsi l'unité réfractée de l'ego narcissique. Telle est l'expérience de Gwendolen Harleth dans *Daniel Deronda*⁽⁶⁾ :

Then catching the reflection of her movements in the glass panel, [Gwendolen] was diverted to the contemplation of the image there and walked towards it. Dressed in black, without a single ornament, and with the warm whiteness of her skin set off between her light-brown coronet of hair and her square-cut bodice, she might have tempted an artist [...]. Seeing her image slowly advancing, she thought, 'I am beautiful'. (DD, p. 294)

L'hypertrophie du détail (1) : le détail dissonant

Le traitement dont ces instruments détaillants, notamment le microscope et le miroir, font l'objet en souligne toutefois les effets potentiellement néfastes, faisant surgir les limites de la transparence confortante du détail, lequel apparaît rapidement comme une ride venant troubler la surface lisse du tableau, un obstacle où l'œil vient achopper.

Le miroir apparemment rassurant est ainsi tout autant un instrument terrifiant qui renvoie, implacable, le détail de tout ce qui déroge à l'optique du désirable et fait donc planer le risque de la désintégration de

l'être. Contrairement à Gwendolen Harleth, Mrs Transome, dans *Felix Holt* ⁽⁷⁾, ne voit dans son image reflétée que les défauts de son apparence, indices de sa déchéance morale et physique qui entachent l'unité du tout :

She stood before a tall mirror, going close to it and looking at her face with hard scrutiny, as if it were unrelated to herself. No elderly face can be handsome, looked at in that way; every little detail is startlingly prominent, and the effect of the whole is lost. She saw the dried-up complexion, and the deep lines of bitter discontent about the mouth.
(FH, p. 22, nous soulignons)

Le miroir se fait donc le reflet de cette fragmentation successive, dont Gwendolen dans *Daniel Deronda* et Hetty Sorrel dans *Adam Bede* font elles aussi l'expérience. La cohérence d'ensemble est alors perdue au profit de la partie qui annihile le tout et menace de disloquer l'harmonie. Prenons pour preuve le dévoiement quasi systématique dans la fiction éliotienne du thème pictural de la pastorale et des *conversation pieces* par l'intrusion du détail dissonant.

Les passages traités selon cette perspective sont en effet loin d'être exempts de tensions, et l'équilibre apparent y est souvent rompu par la présence d'éléments ponctuels, parfois subreptices, qui introduisent le désordre dans l'ordre. Citons par exemple dans *Adam Bede* le banquet donné par Arthur Donnithorne à l'occasion de sa majorité, banquet troublé par le brisement du médaillon de Hetty contenant une mèche de cheveux du jeune homme, ou encore la longue description de Hetty fabriquant le beurre dans la laiterie, émaillée d'allusions discrètes mais répétées à la nature foncièrement vicieuse et malfaisante de la jeune fille (voir par exemple la comparaison de Hetty à un veau au front étoilé - « a star-browed calf », cet animal étant selon la tradition antique marqué par le destin). Toutes les rencontres entre Hetty et Arthur, narrées selon le modèle de la pastorale, seront par suite systématiquement placées sous le signe de la dissonance, du désordre et de la tension, symbolisés par la présence d'un élément perturbateur (par exemple une montre indiquant l'irruption du temps dans un schéma atemporel).

Le détail révèle de même les failles dans les scènes de genre qui ponctuent les romans. Le livre 6 de *The Mill on the Floss* ⁽⁸⁾ s'ouvre sur un chapitre au titre révélateur mais chargé d'ironie dramatique, « A Duet in Paradise », qui met en scène Lucy et son fiancé Stephen :

The well-furnished drawing-room, with the open grand piano

and the pleasant outlook down a sloping garden to a boat-house by the side of the Floss, is Mr Deane's. The neat little lady in mourning, whose light brown ringlets are falling over the coloured embroidery, with which her fingers are busy, is of course Lucy Deane; and the fine young man who is leaning down from his chair to snap the scissors in the extremely abbreviated face of the 'king Charles' lying on the young lady's feet, is no other than Mr Stephen Guest [...]. (The Mill, p. 470)

La sérénité de la scène est pourtant lourde de sinistres présages : l'allusion au hangar à bateaux fait notamment référence à la dérive fatale de Maggie en compagnie de Stephen quelques chapitres plus loin et le jeu prolongé du jeune homme avec les ciseaux de Lucy annonce la rupture à venir entre les deux personnages.

Le détail vient donc ici infirmer, voire contredire son contexte d'apparition, au sein duquel il pose sa différence, son caractère saillant, sa force d'élément signifiant car disjonctif. Le sens jaillit du petit rien qui fait écart dans la représentation et qui instaure le discontinu dans le continu, ce que Barthes exprime en ces termes : « Le discontinu est le statut fondamental de toute communication : il n'y a jamais de signes que discrets. Le problème esthétique est simplement de savoir comment mobiliser ce discontinu fatal, comment lui donner un souffle, un temps, une histoire »⁽⁹⁾. Le détail pointe alors les limites de la représentation : il attire le regard, excite la curiosité et invite à interpréter toujours plus avant. Le moins visible prend valeur d'essentiel.

L'hypertrophie du détail (2) : le détail écran

La portée herméneutique du détail ne doit pas occulter le fait qu'il peut tout aussi bien s'avérer piège visuel pour le regard, qu'il met alors en obstacle. La vision rapprochée n'est en effet pas toujours le gage d'une vision plus lucide ; au contraire, elle révèle le détail qui dévore le spectacle et se fait plus écran qu'il n'illumine. La tache qui envahit l'espace de la vision de façon obsédante fait paraître flou ou obscurcit tout ce qui l'entoure. Point minuscule à l'origine, il prend des dimensions démesurées ou, comme le craint le narrateur de *Middlemarch*, « Will not a tiny speck very close to our vision blot out the glory of the world, and leave only a margin by which we see the blot ? » (*M*, p. 456) Dans ce même roman, Lydgate et Casaubon sont tous deux incapables de synthétiser des éléments infimes et épars, se retrouvant prisonniers de leur vision étriquée qui bloque leur imagination créatrice. Nombreux sont les personnages éliotiens dont la vision d'ensemble est ainsi condamnée par la présence

du détail envahissant : le clairvoyant Latimer dans *The Lifted Veil* ⁽¹⁰⁾ et Dorothea dans *Middlemarch* en sont deux illustrations flagrantes.

Tous deux font l'expérience similaire d'une collision irréconciliable entre leur sensibilité et la vision de détails incompréhensibles. La prolifération de ces détails confère à la ville de Prague dans le cas de Latimer un aspect inquiétant :

Was this a dream - this wonderfully distinct vision - minute in its distinctness down to a patch of rainbow light on the pavement, transmitted through a coloured lamp in the shape of a star - of a strange city, quite unfamiliar to my imagination ? (The LV, p. 12)

La perception qu'a Dorothea de Rome lors de son voyage de noces est tout aussi nébuleuse, quoiqu'elle aussi détaillée. Les morceaux parcellaires du puzzle ne peuvent être recollés pour offrir un spectacle cohérent, menaçant ainsi de faire basculer le projet réaliste globalisant du roman dans la confusion la plus totale :

The weight of unintelligible Rome might lie easily on bright nymphs to whom it formed a background for the brilliant picnic of Anglo-foreign society; but Dorothea had no such defence against deep impressions. Ruins and basilicas, palaces and colossi, set in the midst of a sordid present, where all that was living and warm-blooded seemed sunk in the deep degeneracy of a superstition divorced from reverence; the dimmer but yet eager Titanic life gazing and struggling on walls and ceilings; the long vistas of white forms whose marble eyes seemed to hold the monotonous light of an alien world; all this vast wreck of ambitious ideals, sensuous and spiritual, mixed confusedly with the signs of breathing forgetfulness and degradation. [...] Forms both pale and glowing took possession of her young sense, and fixed themselves in her memory even when she was not thinking of them, preparing strange associations which remained in her after-years. [...] [A]nd in certain states of dull forlornness Dorothea all her life continued to see the vastness of St Peter's, the huge bronze canopy, the excited intention in the attitudes and garments of the prophets and evangelists in the mosaic above, and the red drapery which was being hung for Christmas spreading itself everywhere like a disease of the retina the red drapery which

was being hung for Christmas spreading itself everywhere like. (M, pp. 225-226)

Dorothea est à ce stade de son parcours initiatique incapable de dépasser l'épars et le fragmenté pour en effectuer la synthèse, et le rouge de la draperie envahit et déforme son champ de vision. Conformément à la métaphore organique d'une lésion rétinienne, le détail est de fait perçu par le personnage comme un handicap visuel.

L'accommodation visuelle comme enjeu moral

La conscience aiguë qu'a George Eliot du piège visuel que peut constituer le détail témoigne de sa conception des rapports du sujet au monde et, partant, se fait l'écho de la théorie de la sympathie comme expansion de l'homme au monde dont elle se veut l'apologiste. Quiconque prétend à une vision lucide et clairvoyante doit être en mesure, par un effort constant d'accommodation entre le proche et le lointain, entre le détail microscopique et les vastes horizons, de se détacher de la partie pour embrasser la totalité, multipliant ainsi les perspectives et les échelles. Telle est la quête ambitieuse et incessante de personnages souvent visuellement déficients. Le révérend Farebrother dans *Middlemarch* ne se contente pas de placer sous la lentille de son microscope des insectes ou des larves ; au contraire, l'horizon humain fait lui aussi partie de son champ d'observation. Il met donc en pratique le précepte énoncé par Lydgate, mais qu'ironiquement ce dernier manque d'appliquer, précepte selon lequel

'a man's mind must be continually expanding and shrinking between the whole horizon and the horizon of the object-glass.' (M, p. 690)

Les diverses expériences déstabilisantes vécues par ces personnages incapables de mettre le réel en perspective (Dorothea, Lydgate, Latimer, pour n'en citer qu'un très petit nombre) sont le reflet d'une certaine inadéquation du sujet au monde, d'une disjonction entre le spectateur et le spectacle contemplé qui évoque sans aucun doute le contexte ambigu d'une société victorienne instable malgré les apparences et oscillant entre hermétisme et ouverture. Nous pensons alors au commentaire de Matthew Arnold sur la crise intellectuelle qui marqua son temps, conséquence selon lui de l'inaptitude du sujet à intégrer des faits irrémédiablement hétéroclites - jugement que George Eliot n'aurait certes pas renié et dont elle se fait l'écho tout au long de sa fiction. Voici donc selon lui la condition d'un parfait entendement,

[...] when we have acquired that harmonious acquiescence of mind which we feel in contemplating a grand spectacle that is intelligible to us; when we have lost that impatient irritation of mind which we feel in the presence of an immense, moving, confused spectacle which, while it perpetually excites our curiosity, perpetually baffles our comprehension [...]⁽¹¹⁾.

Stéphanie DROUET-RICHET
Université Charles de Gaulle - Lille 3

Bibliographie sélective

Œuvres de George Eliot

Scenes of Clerical Life (1858). Harmondsworth : Penguin, 1985.
Adam Bede (1859). Harmondsworth: Penguin, 1980.
The Mill on the Floss (1860). Harmondsworth : Penguin, 1985.
Felix Holt the Radical (1866). Harmondsworth : Penguin, 1995.
Middlemarch (1872). Harmondsworth : Penguin, 1985.
Daniel Deronda (1876). Harmondsworth : Penguin, 1983.
The Lifted Veil (1878). London : Virago, 1985.
Selected Critical Writings. Oxford : Oxford University Press, 1992.

Critiques

Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996.
Barthes, R. , Bersani, L. , etc. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.
Didi-Hubermann, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit, 1990.
- *La Peinture incarnée*, suivi de *Le Chef d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac. Paris : Minuit, 1985.
- *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris : Minuit, 1998.
Dupeyron-Lafay, Françoise. « Le corps dans *Daniel Deronda* » in *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, n°47, avril 1998, Montpellier, pp. 51-65.
Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette, 1993.
- *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*. Paris : Corti, 1989.
Perrot, Philippe. *Le Corps féminin : le travail des apparences XVIIIe-XIXe siècle*. Paris : Seuil, 1984.
Witemeyer, Hugh. *George Eliot and the Visual Arts*. New Haven and London : Yale University Press, 1979.

NOTES

- (1) *Letters*, II, pp. 250-251, in Witemeyer, p. 135. Nous retrouvons la même précision notamment dans la description que fait George Eliot des haies caractéristiques du paysage anglais au début de *Felix Holt* : « But everywhere the bushy hedgerows wasted the land with their straggling beauty [...] - of the purple blossomed ruby-berried nightshade, of the wild convolvulus climbing and spreading in tendrilled strength till it made a great curtain of pale-green hearts and white trumpets, of the many-tubed honeysuckle [...]. Even if it were winter the hedge-rows showed their coral, the scarlet haws, the deep-crimsoned hips, with lingering brown leaves to make a resting-place for the jewels of the hoar-frost ». (*FH*, p. 4).
- (2) La pagination renvoie à l'édition citée en bibliographie. *Adam Bede* sera par la suite abrégé en *AB*.
- (3) La pagination renvoie à l'édition citée en bibliographie (abrégé en *Scenes*).
- (4) John Ruskin, *Modern Painters*, vol. III, in *Selected Critical Writings*, p. 248.
- (5) La pagination renvoie à l'édition citée en bibliographie (abrégé en *M*).
- (6) La pagination renvoie à l'édition citée dans la bibliographie (abrégé en *DD*).
- (7) La pagination renvoie à l'édition citée dans la bibliographie (abrégé en *FH*).
- (8) La pagination renvoie à l'édition citée dans la bibliographie (abrégé en *The Mill*).
- (9) Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris : Seuil / Points, 1964), p. 185.
- (10) La pagination renvoie à l'édition citée dans la bibliographie (abrégé en *The LV*).
- (11) Matthew Arnold, « On the Modern Element in Literature », in *The Complete Prose Works*, ed. R.H. Super, 11 vols., Michigan : University of Michigan Press, 1960-1977, p. 20.

DU DÉTAIL DANS *BEAU BRUMMELL* DE CLYDE FITCH : DE LA MIMÉTIQUE À L'ESTHÉTIQUE

Beau Brummell⁽¹⁾ est une œuvre de jeunesse de Clyde Fitch (1865-1909), qui assoit la réputation du dramaturge américain, en 1890, dès la première représentation du 17 mai au Madison Square Theatre.

La pièce met en scène un ami intime du futur George IV, George Bryan Brummell, dandy anglais qui, né en 1778 et mort en 1840, s'illustre sous la Régence pendant une vingtaine d'années, jusqu'en 1816. Le choix d'un personnage à la fois réel et légendaire, « Beau » Brummell, ne sera pas sans conséquence sur le mode de composition de la pièce, comme le titre le laisse deviner.

L'on s'attachera à analyser la place du détail, car c'est justement une réflexion sur le détail qui innerve le texte, sous les formes du fragmentaire, de l'anecdotique, du banal, autant d'éléments qui ne peuvent pas être uniquement explorés en tant que métonymies ou synecdoques. Cet examen trouvera dans une problématique de la représentation un site privilégié, mais il la débordera à l'occasion.

Sans doute le concept de médiation devrait-il traverser cette étude, la notion traditionnelle de détail étant travaillée par celle d'imperceptibilité, voire d'illisibilité. Il s'agit bien de révélation, mise au jour de ce qui se tient à la marge de la signifiante, presque invisible, puisque négligeable, indifférent. Le détail semble réclamer que l'œil désapprenne à le voir, dans la mesure où il est surcharge sémantique qui fait toujours courir le risque de négliger l'essentiel, auquel, bien sûr, il s'oppose. Ou plutôt, sa présence doit se lire comme le déni d'elle-même, dans un geste qui s'efface au moment même où il s'inscrit : est détail ce qui se trouve en deçà de la signifiante. Inversement, le détail demeure lui-même médiation avec un tout qui l'excède, ouverture sur une forme de transcendance toujours disponible au cœur du fragment. Cette complexification de l'approche nous invite à l'analyse, nous projette dans l'activité interprétative, nous contraint à lire dans le détail un indice.

C'est avant tout une archéologie du détail qui nous occupera. Fitch bâtit une fiction fondée sur des éléments historiques rapportés par le capitaine William Jesse, principal biographe de Brummell. Le dramaturge met en scène les dernières étapes de la vie du « Beau » (le « Beau » vieux, et non l'inverse) du temps de la plus haute gloire jusqu'à la déchéance pathétique, l'exil à Calais puis à Caen, à partir de 1816. Son approche

de l'intrigue semble prétexte à une accumulation de détails, traitée comme une succession de morceaux de bravoure et de bravade où brille l'esprit dandique. Brummell se confie à son domestique, Mortimer (Robinson, en réalité) ; il rencontre des représentants de différents ordres : industriels du textile (Oliver Vincent) ; usuriers (Abrahams) ; nobles et personnages influents (la duchesse et Richard Brinsley Sheridan, par exemple) ; jeunes gens désargentés mais cultivés (Reginald Courtenay) ; jeunes filles cultivées et bien dotées (Mariana Vincent) et même le petit peuple, représenté par sa logeuse et les officiers chargés de le conduire en prison. Il peut à ces occasions faire la démonstration de sa verve en distillant ses aphorismes. Deux exemples suffiront : « servants in the street are like children at the table — they may be seen, but must not be heard » (III : 131) ; ou encore : « No gentleman is ever busy. Insects and city people are busy » (I : 50). Surtout, Brummell raille le grand monde, qu'il domine encore. Ayant pris froid, il conclut que les cercles exclusifs n'auront de cesse de s'enrhumer, par suivisme imbécile. Le manque de discernement chez ces snobs (qui peuvent parfois être titrés, paradoxalement) est encore dénoncé, lorsqu'il s'assure que sa cravate ne présente aucun faux pli, afin d'éviter que ce laisser-aller ne devienne la mode et la règle : « Are there creases in my cravat ? I would not wish to make creases the fashion » (IV, 2 : 200). La minceur de l'action permet de mettre en scène les minutes de la vie de Brummell ; la trame narrative est, pour le dandy, un prétexte pour prendre un certain nombre de poses, esquisser des gestes, travailler des attitudes. Ces moments nous conduisent aux limites du sens et nous réintroduisent au régime d'un hyper-matérialisme, où le réel ne se dissout plus dans un sens transcendant, mais résiste de toute son insularité opaque. Le fragment, figure du détail, devient expérience pleine ; il se voit attribuer la dignité la plus haute en devenant le centre de la description. Brummell travaille-t-il sa manière de prendre du tabac à priser, de porter son chapeau, l'aspect dramatique est abandonné au profit d'une exploration de la dimension anecdotique : rupture propice à l'élaboration d'instantanés isolés, qui valent pour eux-mêmes. A sa façon, le bon mot participe à cette pensée morcelante, puisque la trouvaille linguistique brille dans la conversation en tant que microstructure autonome, absolue, expression ramassée qui travaille le langage et la communication sur les axes sémantiques et formels. Brummell peut ainsi justifier sa présence à Calais en arguant qu'en bon dandy, il passe son temps entre Londres et Paris : « by living in Calais I do what all the young bucks do — I pass all my time between London and Calais » (IV, 1 : 181). Sa pensée, qui délaisse les approches traditionnelles jugées trop lourdes, est qualifiée de subtile au point de paraître futile, voire inexistante, c'est-à-dire qu'elle est en fait disqualifiée, à en croire l'article de William Hazlitt, « Brummelliana » : « So we may say of Mr. Brummell's jests, that they are of a meaning so attenuated that 'nothing lives 'twixt them and non-

sense' » (*Complete Works of William Hazlitt in 21 Volumes*, Vol. 20 : *Miscellaneous Writings*, Centenary Edition, P.P. Howe (Ed.), London : J.M. Dent & Sons, 1934). Son intellect se déploie au travers d'un dialogue qui se veut brillant, sinon profond et la technique pointilliste utilisée par Fitch, qui sélectionne quelques incidents notoires dans la vie de son héros, lui est sans doute en partie dictée par le choix de Brummell, dont les traits d'esprit restent célèbres et inspirent ses congénères autant que les romanciers spécialisés dans les chroniques mondaines et autres *Silver Fork Novels*, tels Robert Plumer Ward et son *Tremaine* (1825), Thomas Henry Lister, et le Trebeck de *Granby* (1826), Mrs Catherine Gore, et son héros éponyme, Cecil (1841), Lady Blessington, l'égérie de Lord Byron, et les différents dandies qui hantent ses romans, *The Two Friends* (1835), *The Victims of Society* (1837), *Meredith* (1843), par exemple, ou même Bulwer Lytton et le Russelton de son célèbre roman *Pelham* (1877).

Se crée une synergie entre l'approche de Fitch et l'élaboration du portrait fourni par le capitaine Jesse. Fidèles à l'étymologie du terme « texte », tous deux construisent un tissu d'anecdotes, fouillant le personnage de Brummell afin d'en extirper quelque détail savoureux, vite promu au statut de fondement, de matière et de caution de la narration. Leur travail vaut en tant que mise en texte d'événements ponctuels singuliers, négligeables au seul regard de l'Histoire. Fitch dépeint par exemple un Brummell courtois, calculateur, néanmoins superbe, qui renonce à l'amour et à l'argent pour le plaisir d'un beau geste, et se condamne à la disgrâce, princière puis royale, à partir de 1820, à la misère et à la solitude. L'auteur reprend un mot célèbre du dandy, qui aurait marqué en 1811 (date de l'accession de George aux fonctions de Régent) une supériorité iconoclaste vis-à-vis du prince, lui intimant l'ordre d'appeler pour lui un carrosse : « Wales, will you ring the bell ? » (II : 123). Pour Brummell, la construction de cette saillie associe désir d'accomplir un geste abouti d'une part et prise en compte d'une situation réelle d'autre part : la tension n'est pas résolue et une partie de l'effet réside dans la prise de risque, qui transcende la répartie et lui donne son éclat.

C'est pourtant dans le domaine sartorial et de l'apparence en général que le détail trouve ses couleurs les plus typiques. La mise s'atomise, et c'est chaque élément de la parure qui se trouve valorisé. S'ouvre un espace atemporel, se déploie un moment de contemplation du détail qui prend forme dans la langue, l'espace ou le drap. Fitch marque son personnage en le vêtant d'habits pittoresques singuliers aux yeux des spectateurs : culotte de soie vert bouteille, redingote verte, bas de soie noirs, chaussures à boucles, chemise à jabot et cravate, deux goussets, une canne surmontée d'un lorgnon, chapeau gris, gilet jaune, gants jaunes, large boutonnrière rouge (III : 130). Ailleurs (I : 27), il est surpris alors

qu'il pose devant le miroir, lissant ses sourcils. Plus tard, il soigne ses ongles, épile les quelques poils qui ont échappé au rasoir. Chacun de ces tableaux fait plus que combler le temps de la représentation : spectacles d'autant plus hauts en couleurs qu'ils sont pour ainsi dire seuls donnés à voir, ils structurent l'œuvre selon une logique cumulative et signent le congé de la chaîne narrative hypotactique classique afin de réaliser l'avènement d'un quotidien apparemment absurde mais pleinement réapproprié.

Il y a mise en évidence de la richesse du détail en lui-même, qui vaut en tant que tel. Fitch et Brummell, chacun dans un registre qui lui est propre, rendent hommage au détail par refus de le noyer dans un sens générique. Ils réclament que nous portions notre attention sur des éléments traditionnellement négligés. En d'autres termes, ils rééduquent notre vision.

L'affirmation de la valeur du petit, par le biais de l'insignifiant, du banal, milite en faveur d'une revalorisation du commun, auquel est rendue sa dignité pleine. Loin des Olympes éthérées, la communauté des hommes conquiert ses lettres de noblesse dans l'obscurité de la condition humaine, recherchant dans des exploits peu héroïques une gloire éphémère, seule restée disponible, à l'écart des champs de bataille. Brummell émerge comme champion du presque-rien ; « a glance of the eye » (I : 38) revient plusieurs fois dans sa bouche, de façon emblématique, en tant que figure du je-ne-sais-quoi cher à Baltasar Gracian, penseur de la mondanité et de la vie à la Cour. Le modèle de cette structuration demeure la conversation mondaine, où la cohérence se construit davantage dans l'enchaînement lâche d'unités de sens juxtaposées. C'est dire qu'ici encore un lien fort manque entre les réparties, mais cette absence leur préserve pertinence autonome et singularité souveraine. A l'instar du costume de Brummell et de celui de ses contemporains, les bons mots coexistent et se contextualisent réciproquement, mais ils demeurent unités de sens prises dans une relation dialectique avec l'environnement qui se joue sur un mode mineur.

L'analyse ouvre pourtant une voie qui mène au cœur du dandy. L'anecdotique introduit à l'essentiel, dont il représente le chiffre, de la même façon que Brummell devient l'incarnation du dandysme, l'emblème de la geste fashionable. L'archéologie du détail prend alors un autre sens et l'on glisse d'un génitif objectif vers un génitif subjectif. Le détail révèle l'essence, qui se tient au-delà des confins de la réalité directement perceptible.

C'est donc une ontologie du détail qui retiendra l'attention. Les signes

fournis ne s'épuisent pas en eux-mêmes, et leur apparente insignifiance réclame d'être dépassée. Le premier temps de l'interprétation manque ce qui se joue à travers eux, c'est-à-dire l'élaboration du portrait impressionniste du personnage, décidément au centre des préoccupations fitchiennes, au détriment de l'intrigue, semble-t-il. Il y a surdétermination du détail, clé microscopique et microcosmique de l'identité, de l'essence du personnage créé. Ainsi, Brummell renonce-t-il à la gloire en refusant d'épouser Mariana, par égard pour Reginald et par respect de soi. C'est le même souci d'intégrité qui lui fait rejeter toute possibilité de regagner les faveurs du Prince de Galles, ne voyant dans les compromis que viles compromissions. Le panache de son attitude se concentre dans la beauté du geste assassin qui, lâché avec désinvolture, comme un simple détail porté par l'évidence des faits, lui permet implicitement de dénoncer l'embonpoint du jeune Hanovre (III : 156). L'anecdote se colore de vertu morale. Lorsque Brummell choisit de brûler des lettres potentiellement compromettantes pour certains personnages publics plutôt que de les vendre afin de régler quelques factures (IV : 1), il révèle un fond, une essence, et fait la démonstration de sa parfaite probité, mais surtout de son appartenance au monde aristocratique de la valeur noble. La vision éclatée de l'être se recompose, l'approche fitchienne recherche au travers de l'observation minutieuse des détails la cohérence, invite à traquer les filiations, les causalités, les constantes qui tracent le profil psychologique de Brummell, et à travers lui, d'un certain dandysme. Une telle stratégie doit évidemment beaucoup au genre dramatique, qui cherche à saturer de sens signes, attitudes et dialogues, afin de pallier l'absence de narrateur, dont la présence rémanente filtre dans les seules didascalies.

Il convient à cet égard de repérer l'adéquation de la vision fitchienne et de son objet d'étude. En effet, Brummell aura sans cesse œuvré à l'élaboration de son personnage par le menu – verbalisation dont la polysémie joue à merveille. Renaissant chaque jour, le dandy s'enfante en construisant patiemment les mille et un détails métonymiques qui l'enracinent dans la scène du grand monde et le fondent ontologiquement – paradoxe dandy par excellence qui mériterait à lui seul une étude poussée. La cravate demande des trésors de savoir-faire relevés par une touche d'élégance, afin de trouver les plis qui en assurent la parfaite compréhension en tant que chef-d'œuvre dans la maîtrise de l'élément, tension contrôlée entre un geste technique, et un relâchement pondéré qui évite de figer le mouvement en attitude. De la même façon, rien de rigide, de pesant, de lourdement planifié dans les dialogues de Fitch. Les bons mots révèlent une parfaite connaissance des codes langagiers, tout en s'enchantant harmonieusement dans une conversation ondulante,

bien que tendue, telle qu'elle se présentait dans la société policée de la Régence.

En outre, Fitch procède par ajouts et relectures du détail, si bien que son travail vient redoubler celui de Brummell qui, en bon dandy, élabore sans cesse la composition de son personnage, investit au sens fort les moindres aspects de son apparition sur la scène publique. Il convient donc également de noter la relation qui unit la fabrication morcelée du moi dandy et l'approche éclatée du texte dramatique : saynètes et tableaux qui présentent des éléments saillants authentiques et fictifs. Nulle trace, par exemple, dans la biographie de Jesse, de la répartie adressée à la logeuse, qui se plaint de Brummell, réclame l'argent du loyer, et prétend pouvoir se passer de toutes les manières élégantes de son locataire. Le dandy joue sur l'ambivalence de « want » et rétorque qu'en fait, c'est surtout de manières dont elle a besoin, plutôt que d'argent. Le détail fictif ne peut pas être disqualifié : la personnalité de Brummell était taillée pour créer de telles réparties. De surcroît, Jesse ne se fonde que sur les dires du dandy et de ses amis, lui-même étant trop jeune pour avoir été le témoin des événements qu'il narre. Sans doute a-t-il affaire à des reconstructions plus ou moins fidèles, voire à des affabulations pures et simples. Seule sa représentation de Brummell, fondée sur une intime conviction, le guide pour bâtir des cohérences. Fitch ne procède pas différemment. Sa proposition d'interprétation de son Brummell le conduit à se faire didactique, et chaque nouveau détail qu'il intègre parfait le personnage, considéré comme un système de signes. La construction d'une apparence morcelée se rassemble dans l'élaboration d'une identité dandique ; proposition que Fitch lui-même évoque, dans une lettre envoyée à un éditeur, où il confie : « Clothes are not the man, though they may be characteristic of him. Your writer does not seem to me to realize what is underneath, which is the Real Thing » (Introduction, p. xxvi).

Peut-être Fitch relie-t-il également ce travail du détail à une vision tragique de l'existence, bâtie de ces petits riens qui résistent mal au sentiment de fin de siècle, perspective que Brummell annonce à sa façon. L'on poserait alors un fond tragique à la nature humaine, incapable de dépasser l'investissement du détail, condamnée à n'entretenir avec les différentes figures de l'absolu que des relations médiatisées, métaphoriques, euphémisées. Cette interprétation se trouve confirmée par le ton de la pièce, dont les dialogues pétillent longtemps, mais s'assombrissent au point de revêtir une couleur de tragédie, lorsque sonne l'heure de la déchéance. Le ton de la comédie sociale fait place à celui du drame. Le choix même de mettre en scène la fin de la vie de Brummell, certes de façon romancée, rend cette interprétation valable, et invite à considérer l'approche de Fitch comme une mise au jour d'une face cachée du

dandysme de Brummell, et peut-être de tout dandy, à savoir que l'apparente facilité et l'aisance dans le grand monde demeurent une victoire d'un temps, remportée sur des forces destructrices. Le triomphe reste fragile et mime une posture existentielle instable. Il n'y a dans la vie qu'une somme de détails épars, dont l'accumulation ne compose aucun motif sur le tissage de l'existence et pousse chaque instant vers l'insignifiance de la mort.

Si la condition humaine demeure tragique, il appartient à certains individus de s'approprier leur destin, de façon quasi nietzschéenne, et de lui donner un tour spécifique susceptible de la rédimier. C'est à travers une esthétisation du détail que le dandy répond à la situation existentielle qui lui est imposée. La dignité lui semble reposer dans sa capacité à donner à la fatalité ses couleurs les plus brillantes, à faire de l'existence, marquée au sceau de la vanité et de l'insignifiance, un spectacle éphémère, fragmenté, qui tire de son éclat et de son éphémérité les axes idéologiques de sa grandeur.

C'est par conséquent une esthétique du détail qui s'impose. Certes, le détail peut livrer le chiffre de l'identité de Brummell, mais il demeure néanmoins le cœur d'un culte du détail, qui ne doit pas seulement se dépasser dans un sens transcendant, mais peut également se creuser, s'approfondir de toutes ses virtualités esthétiques. Il se charge alors d'une richesse infinie, et requiert toute l'attention de qui l'élabore ou de qui le perçoit, loin de la recherche des effets massifs. C'est pourquoi même si Fitch désavouera, au terme de sa vie, l'aspect artificiel de l'intrigue, il est possible de voir dans cet aspect un élément si conventionnel qu'il s'efface pour mettre en relief les esthétèmes auxquels il fait fond.

Le détail vaut pour la sphère de beauté qu'il introduit sur une scène obsédée par l'argent et la respectabilité. Aux valeurs commerçantes et bourgeoises il oppose celles du beau, ou tout du moins du joli. Cette restriction mérite un commentaire. Dans un monde privé de transcendance, il faut limiter ses prétentions, convoiter ce qui est accessible. Contestant la prégnance de la valeur absolue du beau tout autant que celle de l'argent, Brummell leur préfère celle d'un plaisant plus subjectif, moins universel, bien que tout aussi incontestable. Dans cette perspective, Fitch a bien reconnu l'importance emblématique des tabatières que Brummell collectionne, introduisant l'une d'elles dans sa pièce. Œuvre d'un artisan, elle ne prétend pas trouver place dans un quelconque musée ; accessoire de la vie élégante, elle demeure attachée à la sphère quotidienne, qui lui donne son sens. L'intérêt de cette tabatière n'est cependant total que dans les mains de Brummell, qui l'ouvre invariablement de la main gauche, et l'intègre dans une scénographie dont les témoins

attestent la qualité esthétique. Certes, un souci équivalent conduira Fitch à se permettre un anachronisme, lorsqu'il revêt Brummell d'habits voyants (« gorgeous attire », I : 37) que le dandy avait pourtant abandonnés longtemps avant l'époque décrite. Au-delà d'un goût prononcé de la décoration, du décoratif, qui à lui seul pourrait justifier le souci du détail, le projet fitchien demeure de rendre sensible la démarche esthétique dandique à un public essentiellement bourgeois, et il convient en conséquence de forcer le trait dans la description. Il est vrai que près d'un siècle a passé, et que la pleine lisibilité de l'attitude de Brummell doit être recherchée par des moyens spectaculaires. Il faut rappeler que Fitch écrit à l'époque où Oscar Wilde triomphe sur la scène londonienne.

La fragmentation de la représentation équivaut donc à une tentative de faire chatoyer le réel en donnant sa valeur à chacune de ses facettes. La beauté, si elle n'est plus clairement visée, émerge néanmoins au creux du monde, dans un acte réconciliateur des sphères de l'esthétique et du quotidien.

Le projet fitchien rappelle la volonté dandique d'en finir avec le modèle de représentation de la société, où chacun tient une place héritée, où chaque élément trouve un statut institutionnel dans une grande chaîne de l'être. Cette rupture rappelle l'épopée américaine, jeune nation cherchant à se défaire des jugs que l'Angleterre voulait lui imposer à jamais. En outre, le dramaturge ne pouvait que trouver stimulante la tentative des dandies de rompre avec une éthique bourgeoise afin de trouver dans la sphère esthétique les moyens de refonder une posture dignement humaine ; d'autant plus que Fitch exérait lui aussi la médiocrité et s'épanouissait dans la conversation brillante. Brummell se trouvera récompensé d'être ce qu'il est, dans la pièce : George IV lui accorde la faveur royale et il ne finira pas désargenté, dans un asile de fous, comme ce fut le cas en réalité. Cette fin heureuse renforce l'idée qu'il n'est jusqu'au choix d'une apparente légèreté de traitement qui ne rapproche démarche littéraire fitchienne et geste dandique. Le succès populaire de la pièce viendra cautionner la réussite de l'entreprise et la cohérence du projet qui lui donne substance, et l'incitera peut-être à remettre en scène une figure dandique, celle d'Alfred d'Orsay, dans une pièce plus tardive : *The Last of the Dandies*, produite en 1901 avec Herbert Beerbohm Tree (le frère de Henry Maximilien Beerbohm) dans le rôle titre.

Enfin, la geste dandique se laisse lire en tant que l'un des derniers efforts fournis dans le but de sauver le détail de l'abîme, effort de réflexion sur la relativité fondamentale du concept. Le 20^{ème} siècle, quant à lui, voudra semble-t-il plus souvent épouser l'ordinaire de l'existence et de la condition humaine dans sa banalité même, sans joie, sans souci de

rédemption ou de transcendance, en l'absence d'une détermination à trouver dans l'esthétique la source de la dignité retrouvée.

Gilbert PHAM-THANH
Université Paris XIII-Villetaneuse

NOTES

(1) *Plays by Clyde Fitch in Four Volumes*, Memorial Edition, Montrose J. Moses & Virginia Gerson (Ed. & introduction). Boston : Little, Brown & Co., 1920, vol. 1.

THE RAINBOW,

OU UNE RÉFLEXION LAWRENCIENNE SUR L'ART

En décembre 1914, D.H. Lawrence reprend un projet initial d'abord intitulé *Sisters*, puis *The Wedding Ring* qu'il va transformer en deux romans *The Rainbow* publié en 1915 et *Women in Love*, paru en 1921. On a coutume d'opposer les deux romans : *The Rainbow* se présente comme une œuvre de facture traditionnelle et ressemble à bien des égards à une saga familiale plutôt naturaliste tandis que *Women in Love* se révèle un roman qui s'insère de plain-pied dans la modernité naissante. *The Rainbow* englobe trois générations de Brangwen et commence par l'évocation d'un monde patriarcal et biblique, s'intéresse ensuite à l'émergence de nouvelles relations entre les hommes et les femmes et s'achève sur la solitude douloureuse mais triomphante de la femme émancipée au cœur d'un paysage minier aux repères temporels facilement identifiables. Chaque génération est marquée par une figure féminine, Lydia, Anna et Ursula, à la recherche de cet impossible équilibre des contraires, de ce que Lawrence appelait « the marriage of opposites », de ce lieu rêvé où les polarités s'aboliraient en une suprême réconciliation, en une arche mythique comme celle de l'arc-en-ciel. Saga familiale, épopée amoureuse et féministe, œuvre du passé et roman moderne, *The Rainbow* est tout cela et autre chose. L'arc-en-ciel créé par le couple idéal est aussi l'arc-en-ciel de l'œuvre ultime vers laquelle l'artiste tend. Je voudrais montrer aujourd'hui que *The Rainbow* poursuit la réflexion sur l'art que Lawrence a déjà amorcée dans un essai, *Study of Thomas Hardy*, et qu'il poursuit dans *Women in Love*. Cette dimension de l'œuvre n'est pas décelable d'emblée, même si certaines scènes du roman ne correspondent pas au code réaliste auquel le lecteur peut s'attendre et se révèlent au contraire d'une modernité ambiguë. Cependant, un paragraphe isolé, un détail, qui pourrait bien passer inaperçu, qui résiste en tout cas à la lecture, intrigue le lecteur attentif et l'oblige à une relecture du roman, de façon d'autant plus irritante qu'il est situé dans l'avant-dernier chapitre « The Bitterness of Ecstasy ». Le roman est sur le point de s'achever, Ursula, déçue de toutes ses expériences menées dans le monde, prend conscience de la vacuité de cette cathédrale de savoir que l'université représentait jusqu'alors pour elle. Au cours d'une conférence, Ursula laisse son esprit vagabonder :

A sort of inertia came over her. (...) She could scarcely attend to anything. At the Anglo-Saxon lecture in the afternoon, she sat looking down, out of the window, hearing no word, of Beowulf or of anything else. Down below, in the street, the sunny grey pavement went beside the palisade. A

woman in a pink frock, with a scarlet sunshade, crossed the road, a little white dog running like a white fleck of light about her. The woman with the scarlet sunshade came over the road, a lilt in her walk, a little shadow attending her. Ursula watched spellbound. The woman with the scarlet sunshade and the flickering terrier was gone - and whither? whither? (...) In what world of reality was the woman in the pink dress walking ?⁽¹⁾

Quel rôle joue donc cette femme qu'Ursula suit des yeux avec fascination ? Quelle description Lawrence en fait-il et pourquoi ? La relecture de ce passage de quelques lignes dans un roman de 500 pages fait apparaître la prédominance des impressions visuelles créées par les taches de couleur vive : 'a pink frock', 'a scarlet sunshade', 'a white dog like a white fleck of light', 'the flickering terrier'. Le spectacle délimité par le cadre de cette fenêtre, n'est autre qu'un tableau impressionniste que Lawrence intitule en fait *Woman in a Pink Frock with a Scarlet Sunshade*. En effet, Lawrence tente de saisir par des termes tels que 'fleck of light' ou 'flickering' les vibrations lumineuses d'instant de réalité naturelle que cherchaient à capturer les impressionnistes, ce qu'il appellerait plus tard « **the grand escape into impressionism and pure light, pure colour, pure bodilessness - for what is the body but a shimmer of lights and colours !** - » (« Introduction to these paintings », *Phoenix*, p. 583). A ce moment-là, s'opère un curieux renversement de point de vue, c'est Ursula qui se trouve prisonnière du cadre, puisqu'elle regarde de l'intérieur du cadre vers l'extérieur. Ursula ne peut d'ailleurs voir cette femme que dans les limites imposées par le cadre et ne peut pas davantage la suivre lorsqu'elle s'éloigne hors-cadre. La question que se pose Ursula double celle du lecteur : **'In what world of reality was the woman in the pink dress walking ?'** Les repères d'Ursula comme ceux du lecteur se brouillent. Ursula est après tout le personnage intra-diégétique dont le lecteur suit l'évolution dans le roman, comme s'il s'agissait d'une personne réelle à laquelle il pourrait s'identifier. Le lecteur n'est-il pas alors cette femme qui passe sous les yeux d'Ursula dans un autre monde que celui de la diégèse ? Le lecteur est le seul qui puisse véritablement passer d'une dimension à l'autre, d'un roman à l'autre, d'une peinture à l'autre, laissant à chaque fois le monde précédent immobilisé, dans l'attente d'être lu, ou vu. Dans ce roman de facture classique, où la narration se déroule de manière linéaire, Lawrence introduit le doute et le jeu de la lecture. De même que les mouvements avant-gardistes se montrent en tant que tels, de même Ursula se montre en tant que personnage intra-diégétique n'ayant aucune réalité sauf celle que lui confère le lecteur qui accepte de faire « comme si ». En inversant le code, Lawrence insiste sur le fait qu'Ursula n'a pas plus de réalité que cette

femme qui passe, n'est qu'un personnage de roman, ou même une figure peinte sur une toile, qui regarde de l'intérieur du cadre vers l'extérieur, donc vers le monde réel du lecteur. Lawrence soulève ostensiblement le voile de la création littéraire et suspend le statut du lecteur dans sa relation fusionnelle avec l'univers romanesque. Ce faisant, il pose la question de l'art et de la réalité, ou plus exactement de l'interprétation que donne l'artiste de la relation de l'homme au monde.

Ainsi il faut revenir en arrière. Car, outre le jeu qu'il introduit ici dans son roman, Lawrence renvoie le lecteur à sa propre réflexion sur les arts visuels et aux différentes tentations picturales qui se sont offertes à l'artiste et dont il devra se libérer. Je ne veux pas parler des références aux œuvres picturales ou monumentales clairement citées dans le texte comme telles, mais des références cachées dans ces scènes dérangeantes qui interrompent toutes la célèbre '**willing suspension of disbelief**' du lecteur.

Ces scènes, à l'instar du détail précédemment cité, *The Woman in a Pink Frock with a Scarlet Sunshade*, sont comme autant de tableaux cachés dans le texte qui attendent le regard du lecteur-spectateur pour exister. Ainsi, à chaque génération de Brangwen correspond un regard sur l'art, un code pictural différent, que l'artiste lawrencien devra dépasser pour parvenir à l'œuvre ultime. La première génération de Brangwen s'incarne dans le couple Tom - Lydia, jeune Polonaise déjà mère d'une petite Anna. Toute la dialectique du regard, voir - être vu, observateur - objet observé, est déjà présente dans ce premier volet du triptyque. Sans le regard de Tom, Lydia ne voit pas et n'est pas vue des autres. Telle une œuvre d'art oubliée, Lydia ne capte la lumière que lorsque Tom pose les yeux sur elle. Elle devient effectivement le sujet d'une peinture, qu'on pourrait intituler *Madone à l'Enfant*, à la manière des peintures de la renaissance italienne :

There was a light streaming on to the bushes at the back from the kitchen window. He began to hesitate. How could he do this? Looking through the window, he saw her seated in the rocking-chair with the child, already in its night-dress, sitting on her knee. The fair head with its wild, fierce hair was drooping towards the fire-warmth, which reflected on the bright cheeks and clear skin of the child, who seemed to be musing, almost like a grown-up person. The mother's face was dark and still, and he saw, with a pang, that she was away back in the life that had been. The child's hair gleamed like spun glass, her face illuminated till it seemed like wax lit up from the inside.

The wind boomed strongly. Mother and child sat motionless, silent, the child staring with vacant eyes, into the fire, the mother looking into space ⁽²⁾.

Tom est à la fois l'artiste et le spectateur, extérieur à l'œuvre d'art, placé hors cadre, dans un monde en mouvement, qui contraste avec l'image contenue dans les limites de la fenêtre, cadre grandeur nature. La mère et l'enfant sont immobiles – « **sat motionless** » – les visages cireux, éclairés de l'intérieur, comme dans les Nativités italiennes – « **wax lit up from the inside** » – les yeux sont vides et ne regardent rien, ne voient rien – « **vacant dark eyes** », « **looking into space** ». Tout évoque l'adoration mystique et l'absence de réalité charnelle. Mais cette contemplation se double ici de l'angoisse du voyeur – « **He began to hesitate. How could he do this ?** ». Tom est victime de cette angoisse de surprendre ce qui ne doit pas l'être, de voir ce qui doit rester invisible, cette fameuse scène originale qui précède la nativité et dont tout homme est nécessairement absent. Le regard de Tom qui surprend la scène éclaire Lydia mais l'aveugle dans le même temps, l'illusion de la vie est magistrale mais les yeux sont vides, troués. Ainsi, le regard de Lawrence sur la nativité, par tradition sereine et recueillie, se charge de l'angoisse trouble du voyeur face à l'objet vu. La Renaissance italienne se résume en fait à des éléments mortifères, verre ou cire. Par cette interprétation du modèle de la Nativité, Lawrence remet en question un art où il ne lit que des symboles de mort, tout en réagissant à cette Nativité d'une manière équivoque, comme Tom lui-même contemple le tableau à la manière d'un visiteur de musée et d'un voyeur: en effet, la mère nourricière est d'abord la femme d'un autre, notoirement absent dans *The Rainbow*, qui échappe ainsi à l'enfant.

Si la première génération de Brangwen correspondait à un mouvement pictural illusionniste, où le code est occulté, ou encore, comme le dit Claude Gandelman, dans *Le Regard dans le Texte* : « le tableau illusionniste, constatif, 'fait comme s'il n'était pas 'vu' et n'avait pas 'été produit', mais était de la visibilité pure » (*Le Regard dans le texte*, Paris, Klincksieck, Méridiens, 1986, p. 35), la deuxième génération incarnée par Will et Anna évoque un autre mouvement pictural issu des Avant-Gardes cette fois. La scène - tableau en question est la danse des gerbes à laquelle se prêtent Will et Anna, par une nuit de pleine lune, dans un passage « verbo-visuel » peu réaliste. Ce passage est remarquable, non pour sa statique, comme dans le tableau de la Mère et de l'Enfant, mais pour sa dynamique binaire d'aller et de retour, de vertical et d'horizontal, évocatrice d'un acte d'amour transfiguré :

They worked together, coming and going, in a rhythm, which

carried their feet and their bodies in tune. She stooped, she lifted the burden of the sheaves, she turned her face to the dimness where he was, and went with her burden over the stubble. She hesitated, set down her sheaves, there was a swish and hiss of mingling oats, he was drawing near, and she must turn again. And there was the flaring moon laying bare her bosom again, making her drift and ebb like a wave.

(...) And always, she was gone before he came. As he came, she drew away, as he drew away, she came. Were they never to meet ? (...)

And the work went on. The moon grew brighter, clearer, the corn glistened. He bent over the prostrated bundles, there was a hiss as the sheaves fell to the ground, a trailing of heavy bodies against him, a dazzle of moonlight on his eyes. (...) Why was there always a space between them, why were they apart ? ⁽³⁾.

Mais comment ne pas lire dans ces lignes une reproduction verbale d'une peinture de Kasimir Malevitch, qui participa à tous les mouvements importants de l'avant-garde russe, de l'expressionnisme au cubo-futurisme, pour s'illustrer en inventant un style et un mouvement, le suprématisme, plus radicalement abstrait, à savoir *La Rentrée des Moissons*, de 1912 ? L'esthétique expressionniste née de la crise des valeurs en Europe en ce début de siècle est décelable dans le traitement pictural des paysans et des gerbes de blé du tableau de Malevitch, qui subissent la contamination du métallique. L'abandon du projet naturaliste se signale par les corps coniques et tubulaires sont luisants comme de l'acier tandis que les gerbes ressemblent à des plaques de métal doré. Les paysans sont détachés les uns des autres, isolés dans leur carapace brillante qui raidit leurs gestes comme s'ils étaient des robots. Les regards sont fixes et ne se croisent pas. De la même manière, dans le passage de Lawrence, l'éclairage lunaire métallise toutes les surfaces, humaines et végétales. Comme les paysans de Malevitch, Will et Anna deviennent métalliques et se séparent – « **For they were separate, single** » ou « **Why was there always a space between them, why were they apart ?** ». Les gerbes qu'ils soulèvent et reposent en rythme émettent des sons métalliques – ' **clash** ', ' **swish** ', ' **hiss** '. L'illusion naturaliste a totalement disparu du roman et du tableau dans cette représentation du code pictural. La parfaite re-création de la personne humaine obtenue par le modèle de cire de la Nativité surprise par Tom Brangwen dans l'encadrement de la fenêtre a laissé la place à des avatars métalliques aux mouvements synchrones mais automatisés. Le lecteur peut interpréter cette scène des gerbes de façon diverse, selon l'éloignement

ou la proximité dans lesquels il se trouve, le tableau de Malevitch identifié ou non. La danse des gerbes est certes une métaphore de l'acte d'amour, de l'orgasme féminin et masculin jamais atteint en même temps ainsi qu' une métaphore de la suprématie féminine, puisqu' Anna est toujours en avance, Will n'arrivant jamais à la rejoindre; mais elle est aussi commentaire critique de l'interprétation du monde que donnent Malevitch et ses semblables: des années après la rédaction de *The Rainbow*, Lawrence écrit à leur propos : « **They (...) hate the body - hate it. But, in a rage, they admit its existence, and paint it as huge lumps, tubes, cubes, planes, volumes, spheres, cones, cylinders, all the pure or mathematical forms of substance** ». (« Introductions to these Paintings », p. 565.) Cette négation du corps dans son intégralité charnelle ne pouvait pas davantage convenir à la vision du rôle de l'artiste que Lawrence en avait que la Nativité mortifère dont il a déjà été question.

Troisième génération, troisième tentation artistique : Ursula, petite-fille de Lydia et fille d'Anna, cherche dans des aventures amoureuses hétérosexuelles et homosexuelles à affirmer son identité de femme, elle souhaite aussi par une activité professionnelle s'insérer dans le monde de l'homme et exister enfin par elle-même dans une farouche indépendance à la fois sociale et psychologique. Parallèlement l'artiste Lawrence se cherche lui aussi. La dernière scène du roman, la vision apocalyptique sur laquelle s'achève *The Rainbow*, pourrait bien être aussi le dernier tableau de la galerie que Lawrence invite le lecteur à visiter. Cette fois, le tableau est composite, s'inspirant des recherches expressionnistes et futuristes, le cadre a disparu, le spectateur n'est plus à l'extérieur du tableau mais happé à l'intérieur de la scène représentée sur la toile, comme dans les tableaux du Futuriste italien Umberto Boccioni *La Rue entre dans la Maison*, de 1911 ou encore *La Ville qui Monte*, de 1910. Le sujet de la peinture ne se limite plus au seul cadre mais le déborde et l'envahit tandis que le spectateur et le sujet de la peinture se confondent. Dans le dernier chapitre intitulé 'The Rainbow', Ursula s'échappe de l'atmosphère confinée de la maison - le cadre - pour se plonger dans une nature tourmentée et tempétueuse de fin du monde, noyée sous la pluie. Mais, à la manière d'une peinture futuriste où tous les éléments s'enchaînent les uns dans les autres, créant une véritable confusion spatio-temporelle, la nature environnante encercle Ursula, brouillant à nouveau les notions d'intérieur et d'extérieur, de bruit et de silence :

One afternoon in early October, feeling the seething rising of madness within her, she slipped out in the rain, to walk abroad, lest the house should suffocate her. (...) Making on towards the wood, she saw the pale gleam of

Willey Water through the cloud below, she walked the open space where hawthorn trees streamed like hair on the wind and round bushes were presences showing through the atmosphere. It was very splendid, free and chaotic. Yet she hurried to the wood for shelter. There, the vast booming overhead vibrated down and encircled her, tree trunks spanned the circle of tremendous sound (...). She glided between the tree-trunks, afraid of them. They might turn and shut her in as she went through their martialled silence ⁽⁴⁾.

La nature semble en état de devenir, de transformation permanente, comme dans les tableaux futuristes ou vorticistes. Mais le mouvement giratoire et fusionnel qui semble animer les arbres crée une sensation de claustrophobie intense, encore confirmée par la présence, devinée d'abord, ressentie ensuite, mais jamais vue, des chevaux :

She knew without looking that the horses were moving nearer. What were they ? She felt the thud of their heavy hoofs on the ground. What was it that was drawing near her, what weight was oppressing her heart ? (...)
She was aware of their breasts gripped, clenched narrow in a hold that never relaxed, she was aware of their red nostrils flaming with long endurance, and of their haunches, so rounded, so massive, pressing, pressing, pressing to burst the grip upon their breasts, pressing forever till they went mad, running against the walls of time, and never bursting free ⁽⁵⁾.

A la lecture du passage il est difficile de croire que Lawrence n'avait pas en tête les tableaux de Franz Marc *Les Petits Chevaux Bleus* et *Les Petits Chevaux Jaunes*, de 1912. Franz Marc lance à la même époque le mouvement du Blaue Reiter ou Cavalier Bleu en compagnie de Vassili Kandinsky, et exalte l'émotion créée par la couleur pure, indépendamment de l'objet figuré. Les peintures de Marc conservent cependant la présence de la nature sans exclure totalement une certaine figuration. Dans l'extrait qui nous intéresse, l'insupportable poids qui étreint la poitrine d'Ursula est celui qui accable le spectateur de ces tableaux aux titres trompeurs. Les courbes et les flancs étrangement féminins et maternants de ces chevaux, qu'il s'agisse de ceux de Marc ou de ceux de Lawrence, sont cruels et étouffent le spectateur comme Ursula. C'est la naissance, la mise au monde douloureuse où le corps de la mère, si protecteur, devient soudain hostile au nouveau-né chassé, expulsé des parois de la matrice. Ursula n'a aucune connaissance visuelle des chevaux. Elle

sait qu'ils sont là sans les voir, souffre de leur présence sans les regarder. Elle ne parvient à leur échapper qu'en passant de l'autre côté de la haie, de l'autre côté du miroir, au delà du cadre. Ursula ne pouvait voir les chevaux tant qu'elle faisait elle-même partie du tableau, tant qu'elle s'y trouvait au centre.

Lawrence avait déjà interrompu le fil de son roman et semé le doute dans l'esprit de son lecteur en montrant Ursula comme personnage de roman et non comme véritable être humain dans la scène de la fenêtre. Mais dans ces pages finales, Ursula n'est plus seulement une image contenue dans un cadre, celui du tableau ou celui du roman, peu importe, elle en est en fait expulsée violemment, d'où la phrase : « **She fell into a heap on the other side of the hedge** »⁽⁶⁾. Ursula devient Lawrence en se libérant du tableau dont elle était prisonnière. Après avoir nécessairement comblé le vide, 'bridge the gap', entre le monde de l'art et celui de la réalité en se plaçant à la fois au cœur du monde et au centre du tableau, Ursula se met au monde en tant qu'artiste libéré des tentations avant-gardistes qui l'aveuglaient, l'empêchant ainsi d'agir comme le révélateur d'une certaine réalité. Dans le détail duquel nous sommes partis, Ursula était déjà polyvalente : personnage de roman, personnage de tableau, mais aussi artiste non plus dans le motif de la toile, mais dans son atelier, dominant littéralement son sujet par un surplomb physique nécessaire. Ce thème de la fenêtre marque d'ailleurs le dépassement de la vision instantanée des Impressionnistes, que l'on retrouve aussi chez les Fauves (*La Fenêtre Ouverte*, Matisse, 1905). La naissance de l'artiste va de pair avec l'accomplissement de l'œuvre artistique, en l'occurrence le roman *The Rainbow* que le lecteur va bientôt refermer. L'artiste lawrencien est celui par qui la distinction entre l'art et la réalité s'efface : il est celui qui révèle cette réalité toujours déjà là : libéré de la mode et des mouvements avant-gardistes qui transparaissent dans *The Rainbow* sans qu'il en soit jamais question, à l'inverse de *Women in Love*, l'artiste retrouve son statut de voyant, et non de voyeur. Ainsi peut-on interpréter les pages finales du roman :

*As she grew better, she sat to watch a new creation. As she sat at her window, she saw the people go by in the street below, colliers, women, children, walking each in the husk of an old fruition, but visible through the husk, the swelling and the heaving contour of a new germination. In the still, silenced forms of the colliers she saw a sort of suspense, a waiting in pain for the new liberation ; she saw the same in the false hard confidence of the women.
(...) In everything she saw she grasped and groped to find the creation of the living God, instead of the old, hard*

barren form of bygone living.

(...) And then, in the blowing clouds, she saw a band of faint iridescence colouring in faint colours a portion of the hill.

(...) She saw in the rainbow the earth's new architecture, the old, brittle corruption of houses and factories swept away, the world built up in a living fabric of Truth, fitting the over-arching heaven ⁽⁷⁾.

Parce qu'il « voit » – et le texte insiste sur cette vision extra-lucide – l'artiste peut peindre et créer le monde. Le voile se lève pour Ursula comme pour Lawrence. Ce n'est pas un hasard si, cette fois, Ursula à sa fenêtre voit bien plus qu'elle ne le pourrait en toute vraisemblance. Alors que dans la scène du détail incompréhensible, au cours de laquelle Ursula ne pouvait pas suivre les déplacements de la femme en rose parce qu'elle était prisonnière de son cadre, elle perçoit cette fois bien au delà du cadre de la fenêtre. De personnage, elle est passée au statut de démiurge qui crée un nouveau monde en le regardant, non pas de l'extérieur, mais d'un regard intérieur – le monde est « ... **visible through the husk...** ». D'ailleurs, les mineurs et leurs familles qu'elle observe de sa fenêtre, semblent ne pas avoir de vie en dehors de ce regard qu'elle porte sur eux: ils sont en état d'attente, de création – « ... **a sort of suspense...** ». Le roman s'achève sur l'arc-en-ciel qui se surimpose sur la réalité des maisons de mineurs et des industries environnantes. S'il ne gomme pas cette réalité, il vient lui ajouter une coloration, un sens différent, comme le fait le regard de l'artiste lorsqu'il se porte sur le monde. Ainsi, la prise en compte du détail en apparence illisible révèle au contraire Lawrence s'interrogeant sur la création artistique et la réflexion sur l'art tout en faisant œuvre. Si ce double mouvement de création de l'œuvre et de discours sur l'œuvre se déploiera davantage dans *Women in Love*, véritable roman-caméléon à mi-distance entre l'objet d'art et le discours sur l'art, il est déjà en germe dans *The Rainbow* : dans toute sa production artistique, Lawrence tentera d'atteindre cet art suprême, lieu d'un équilibre plus ou moins instable, entre l'instantané et l'éternel, le figé et le mobile, l'individuel et l'immuable, dont l'arc-en-ciel aux contours tremblants et insaisissables demeure une poignante métaphore.

Brigitte MACADRE
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) *The Rainbow*, Penguin Books, p. 435.
- (2) *The Rainbow*, p. 43.
- (3) *The Rainbow*, pp. 12 -123.
- (4) *The Rainbow*, p. 487.
- (5) idem, p. 488.
- (6) *The Rainbow*, p. 490.
- (7) *The Rainbow* , pp. 494 - 496.

LIGHT VERSE AND DETAIL:

A DIALOGICAL READING OF RUTH PITTER'S

A MAD LADY'S GARLAND AND THE RUDE POTATO

IN THE CONTEXT

OF SEVENTEENTH-CENTURY POETIC DISCOURSES⁽¹⁾

British poetry is particularly rich in light verse. Edward Lear, Lewis Carroll, William Allingham come to mind immediately, and so do Hilaire Belloc's *Cautionary Verses*, *The Bad Child's Book of Beasts*, or *More Beasts for Worse Children*. A generation later, modernist experimental writing yielded such eccentric excursions into abstract verse as Edith Sitwell's *Façade* or T.S. Eliot's *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939), and the mid-twentieth century is all the richer for Stevie Smith's admirably (*faux*)-naïf muse.

One mid-twentieth-century poet whose work is little known nowadays is Ruth Pitter (1897-1992), the first woman to be awarded the Queen's Medal for Poetry in 1955. Being primarily a philosophical poet, Pitter also possessed « the spirit of comedy »⁽²⁾, as she describes herself in her introduction to *Poems 1926-1966* ⁽³⁾: « I think it is a pity, when even a few drops of the wine of delight are to be had, to let too much of the waters of affliction get into them ... » (P, p. xiii). Pitter's philosophy of life was informed by a remarkable sense of humour. When asked about her attitude towards being a single woman, she explained laconically : « ... there was so large a surplus of young women, that we knew very well we couldn't all marry - and we liked the idea of independence »⁽⁴⁾. On another occasion she claimed in the same common-sensical tone that « every creative woman needs a wife ». Longing for solitude and silence - the two things a poet needs, according to her - she advocated the virtues of bohemia and confessed that, in her case, to marry « would have been cruelty to animals »⁽⁵⁾. Why will become clearer in the context of the female protagonists she sketches in her light verse : murderous insects, rebellious weeds, comic potatoes and supercilious or cunning cats.

Pitter's first volume, entitled *A Mad Lady's Garland* (1934)⁽⁶⁾, is a collection of grotesques and *barbouineries*, to use her own description and, as critics have commonly noted, testifies to Pitter's vein for pastiche and parody⁽⁷⁾. *A Mad Lady's Garland* was followed by a collection of humorous gardening poems, published in 1941 and entitled *The Rude Potato*⁽⁸⁾,

and, subsequently, by *Ruth Pitter on Cats* (1947)⁽⁹⁾, which adds to a peculiarly British fancy for feline literature⁽¹⁰⁾. Personally, Pitter found Eliot's cats 'rather old-maidish'⁽¹¹⁾ and, on the whole, felt little sympathy with Eliot and Eliotese: « I am perfectly aware of his stature as much superior to my own, but an English cat may look at an American king », she said in 1968⁽¹²⁾. In Pitter's kitten-land, tabby-cats are superior to tom-cats and, by all means, better off than real women, as her poem « The Kitten's Eclogue » suggests :

*What mortal dame, what merely human she,
What strong enchantress could thus honoured sit ;
What maid could draw her suitors on like me,
Sing such a tune and get away with it ?
What charmer could men's souls so nearly touch ?
What nymph, I ask, could do one half as much ?* (MLG,
p. 6)

To situate Pitter's poetry in the context of her literary environment, suffice it to quote an earlier comment of hers on Eliot: « I pay him all honour as a truly gifted poet, as a serious student and critic of poetry, and a man who must be treated with respect as having made very great innovations in English verse - though not I think to its advantage » (1955)⁽¹⁴⁾. Significantly, Stanley Kunitz describes Pitter as a poet perfectly out of her time : « One of her perilous triumphs is that she could have written as well as she did without permitting herself, until middle life, to concede the existence of the twentieth century »⁽¹⁵⁾. This is another way of stressing Pitter's affinities with earlier times, especially early seventeenth-century poetry, as many critics have pointed out (cf. Cecil, Arlott, Conquest, Hartley, Kunitz, Lewis, Montefiore)⁽¹⁶⁾, suggesting that three qualities are central to this poet's work: her relation to the past, her minute (or detailed) observations of nature⁽¹⁷⁾, and her interest in small things⁽¹⁸⁾, both as regards Pitter's serious poems and the ones that focus neither on waste lands nor on holy lands, but on cockroaches and potatoes. Pitter's focus on creatures and natural phenomena which we do not normally consider worthy of a poet's attention, serves a carnivalesque reversal of common modes of perception, diverts our focus of attention from the grand to seemingly insignificant details - as all mock-literature does - and is apt to challenge and subvert the foundations of Western moral standards, norms and conventions.

The title of *A Mad Lady's Garland*, to which Belloc had written a preface⁽¹⁹⁾, on the one hand sounds profoundly un-modernist with its old-fashioned metaphor of a wreath of flowers to denote a collection of poems, on the other we are alarmed by the epithet - a *mad* Lady's garland. Arguably such a detail makes Pitter's allusion to the past seem oblique, and we

are bound to ask: what accounts for the lady's madness or makes her think, or wish, or pretend she is mad, and are we to relate her identity to the poet or - in the sense of Everyman's Library - to a species of readers defined by sex and softness in the head? In common twentieth-century usage, mad denotes a) *angry* - a meaning that is incompatible with the contents and tone of Pitter's garland; b) *crazy, very silly or unwise*, which seem equally inappropriate given the eloquence and polish of Pitter's diction, and c) *mentally ill and insane*, for which the dictionary gives the example of « Mr Rochester's mad wife »⁽²⁰⁾. It is in connection with the cultural constructions of madness in terms of which we have come to understand the madwoman in the attic that I will approach Pitter's first volume, suggesting that her mad lady signals the adoption of a voice in dialogical relation to established discourses: in the case of this particular volume (apart from an obvious allegiance with Spenserian archaisms and inversions⁽²¹⁾ and a brief excursion into the jargon of the moderns, e.g. « The Cockroach »)⁽²²⁾ seventeenth-century modes of speech and ideologies of power, gender, and class as reflected both in Metaphysical Poetry - especially Donne, Lovelace, Vaughan, and Herrick - and in La Fontaine's *Fables*. In other words, *A Mad Lady's Garland* derives its sense of the comic from a simultaneous allegiance with, and carnivalesque subversion of, seventeenth-century conventions of voice, tone, and diction.

To inquire into this particular case of insanity let us start by browsing through the titles of Pitter's first volume: « Maternal Love Triumphant or Song of the Virtuous Female Spider », « The Kitten's Eclogue », « The Earwig's Complaint », « Love's Martyrs or the Bee Turned Anchorite », « Resurgam or the Glorious and Pitiful History of the Heretical Caterpillar », « The Matron-Cat's Song », « Digdog », « Fowls Celestial and Terrestrial or the Angels of the Mind », « A Sad Lament of a Performing Flea », « Ecclesiasticella or the Church Mouse », « The Pious Lady Trout », « The Mayfly », « The Frog in the Well: A True History, and Image of the State », « Cockroach », and « The Coffin-Worm », which befittingly winds up the garland. The tenor is obvious: out of a total of twenty-one poems the titles of fifteen privilege insects and small creatures that bear little resemblance to human nature and, being prime examples of mock-literature, as Spenser's « Muiopotomos, or The Fate of the Butterfly » illustrates, have proved particularly fit candidates for satirical uses and for analogies, which underlie both the conceit and the fable⁽²³⁾ - all the way from Aesop via La Fontaine and Cowper to more recent exponents of the genre, such as Jenny Joseph. Pitter's choice of epithets - pious, virtuous, heretical - suggests a similar satiric orientation, and the very use of the definite article in many of the titles of both her first and second volumes of light verse hearkens back to a tendency peculiar to Metaphysical poetry: e.g. Donne's « The Blossom », « The Primrose », « The Flea »,

Lovelace's « The Snail », « The Grasshopper », Vaughan's « The Bird », « The Timber », « The Waterfall », or Marvell's « The Gallery », to give only a few examples.

Pitter borrows elements from both traditions : the fable and the conceit, both of which flourished in the seventeenth century. Her creatures come to life as they do in beast fables. Invested with feelings, reasoning, and clever cunning, they have complaints or claims to make, pleading in their own right, trying to sway their audiences with intelligent arguments and brimming with worldly wisdom, like the spider that remembers her own courtship and advises her female readers how to secure male devotion :

*A swain had I, a loving swain,
A spider neat and trim,
Who used no little careful pain
To make me dote on him.
The fairest flies he brought to me,
And first I showed disdain;
For lofty we must ever be
To fix a loving swain.
(« Maternal Love Triumphant », st. 2, MLG, p. 1)*

Pitter's soliloquising, anthropoid arthropods are eloquent rhetoricians, as the opening stanza of the Heretical Caterpillar's Spenserian monologue illustrates :

*Hearken my strange and sad calamity,
Fair gentles that in bliss shall come to dwell;
And look you lose not the analogy
Which shall unfold as I the story tell:
For I have inklings both of heaven and hell,
And see most strangely, as your poets do,
Truth lurking in the bottom of the well,
I have rejoiced and I have suffered too,
And now must end my days in mickle wrath and rue.
(st. 1, MLG, p. 18)*

The caterpillar assumes a posture of authority over his readers and claims to be a seer in the way poets are; he has a discerning mind and, most of all, is a moral teacher who instructs us how to read his narrative : as an analogy to our own lives. Analogies are what bind the fable to the conceit.

Thus Pitter's fleas and vermin may be read as direct responses to such poems as Donne's « Flea » or Lovelace's « The Snail » or « The Grasshopper », each providing an analogy to questions of human nature and life : love, mutability, the self, and mortality⁽²⁴⁾. Attributing to each of her talking insects a particular trait or bundle of traits, Pitter's creatures lead us playfully out of our world only to return us, after turning the world topsy-turvy, back to our foibles and follies. Thus the bragging, surly « Cockroach » who, for one, is a modern and versed in pastiche and macaronic technique, accuses modern man of copying every trick of his : « I and no one else invented / Cannibalism, and now you / Tear your pals in pieces too » (MLG, p. 70) or :

*Take stink.
Only think,
A million years I stank alone,
Specialité de la maison
A family monopoly.
If you wanted stink you came to me.
And now look at the competition,
I wouldn't mind if it were two or three
Competent men, but each edition
Of the evening papers
Stinks with such a pleasant voice
Making all the vales rejoice,
Cutting all my cockroach-capers.*
(MLG, p. 71)

Whether explicit (in the manner of the Metaphysical conceit)⁽²⁵⁾ or implicit (in the fashion of La Fontaine's *Fables*)⁽²⁶⁾, Pitter's animal poems in *A Mad Lady's Garland* as well as her plant poems in *The Rude Potato* imply correspondences between non-human nature and man's existential situation, and such correspondences are apt to provoke laughter, because laughter is always relative to man. A single quality, trait or detail perceived in external nature may suffice. Hence there is nothing rude in Pitter's « Rude Potato » except what the farmer and « Mitzi (from the Danube shore) » see in it: a comic, shameless shape :

*Comic potatoes do occur,
But in the life of Jimmy Burr
Who's handled many score of tons
And spotted all the funny ones,
This was the rudest he had met.
Its shamelessness was quite complete,
Warming the honest gardener's heart*

*By asking no least touch of art,
Which nearly all such gems require
To make them apt to our desire.
(RP, p. 3)*

In the accompanying drawing by Roger Furse we see Mitzi, stereotypically dressed in an Austrian *Dirndl*, bending with laughter while Jimmy the farmer merrily digs his potatoes. Neither the poem nor the doodle give any clue as to what exactly is so shameless about the potatoe's shape. It is ours to imagine. What could better illustrate a poetic rationale that forms the basis of the most ingenious of conceits and the most fanciful of fables than Pitter's « Rude Potato » - the comic exists in the mind, not in the form.

Exploiting analogies for comic purposes, Pitter's poetic is indebted to the tradition of the fable which, according to La Fontaine, holds a mirror up to human nature. Here is an extract from his preface to the *Fables* dated 1668 :

Elles [les fables] ne sont pas seulement morales, elles donnent encore d'autres connoissances. Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés; par conséquent let nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables. Quand Prométhée voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque bête: de ces pièces si différentes il composa notre espèce: il fit cet ouvrage qu'on appelle le Petit-Monde. Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint ⁽²⁷⁾.

In accordance with La Fontaine, Pitter's small world is, primarily, of psychological interest, exploiting plots in order to reveal characters, which come to us condensed in animal or weed form. Moreover, La Fontaine did not limit his fables to the animal world⁽²⁸⁾ and, in this respect, Pitter's *Rude Potato* may be seen as a direct continuation of his extension of the classical tradition of the fable to plants, men, and inanimate objects. Her animated plants (« The Weed », « The Compost-heap », « The Bindweed », « The Diehards », « The Bay-Tree »)⁽²⁹⁾ as well as her speaking animals serve a satiric and, as La Fontaine emphasised, moral purpose. Yet, unlike the latter's brief tales or dialogues and unlike the expository character of Metaphysical writing, Pitter prefers the dramatic monologue as poetic form and, precisely by having her creatures speak themselves⁽³⁰⁾, establishes a dialogical relation between her voices and seventeenth-century discourses which reflect the poet's intelligent handling of his

subject matter. Instead of the voice of the controlling intellect, characteristic of Metaphysical poetry, she gives a voice to the controlled. By a clever gambit she prevents us from identifying the persona in « The Frog in the Well » with the poet's intelligence: A tadpole named Sabrina is caught by rustic boys, locked in « An urn [...] which erst had jam contained » and thrown into a lonely well. A downpour of rain eventually brings the urn to the surface, where the tadpole is rescued in the end by « A tactful hand (no paw of murderous lout / But kind Ruth Pitter's) » (*MLG*, p. 66). Thus the quasi-epic narrator that invokes the muse at the outset of the poem « to hymn the tale of one / Poor atomy, whose tragedy was wrought / To comedy » is the voice of a fellow frog rather than the poet's, because the latter takes an active part in the tale. Such playful shuffling of roles or displacing of perspectives brings us closer to the poet's claim to lunacy.

Pitter's handling of poetic voice reminds us of G.S. Fraser arguing that « the madman is a man who finds some aspect of the real world unbearable, but is unable to change it, so changes his picture of it »⁽³¹⁾. Her poetic persona continually changes her picture of the world by assuming masks and slipping into the skin of other creatures. Pitter's dramatic monologues not only provide space for the voice of the Other, but also enable her to reverse roles and power relations, because such space is not normally accorded to fleas, earwigs, and caterpillars (least of all to caterpillars speaking in Spenserian stanzas). This technique aligns her with a mode of writing highlighted in Bakhtin's theory of the dialogical voice and given wider application by subsequent (feminist) readings of Bakhtin that have drawn our attention to processes of *decentering*, of *revisionary mythopoesis* and *displacement*⁽³²⁾. In Pitter's verse the voice is displaced from the controlling (male) speaker to that which is controlled by him - the flea, the spider, or the weed, even though the decentering of the subject in power does not necessarily involve a subversion of gender roles (« The Cockroach » and « The Earwig » are both male). In either case, vocal displacement opens up a vast potential for cultural, moral, and social critique, as writers of fable, parody, satire and mock-literature have demonstrated at all times. Like them, Pitter is implicitly upholding a tradition in writing by holding up a wobbly mirror to it.

A peculiar case of decentering and mythopoetic subversion is at issue in « The Heretical Caterpillar ». The worm that beholds a cabbage butterfly is enraptured by the latter's sheer beauty. Told that the butterfly is, in truth, his own Imago, and that a glorious metamorphosis from a greedy, creeping worm to a winged Cherubim awaits him, he deems himself « elect and ordinand / To an high-priesthood, to a kingship chaste » (p. 22) and, with missionary zeal, begins to infuse the hearts of little caterpillars with visions of heaven :

*But better priest than parent did I prove,
 For these that should have gnawed both leaf and stem
 Forgot their commons out of very love,
 Sat still as marble stones and fixed their gaze above.
 (MLG, p. 23)*

Worse, inspired by the caterpillar's talk of fair Imago and his clarion call : RESURGAM, the poor little caterpillars hurl themselves from the trees to hasten their promised transformation - only to break their necks. Aspiring to immortality, these « green intellects » thus cast away all hope of resurrection, while the preaching caterpillar, as befits a true Messiah, is accused of heresy and corruption, found a traitor by a conspiring mob of gluttoning worms, and sentenced to pining away in a mouldy prison. Our caterpillar has obviously misinterpreted a biological metamorphosis in terms of the Christian doctrine of Resurrection, and, mourning over the lot of his disciples, also attributes his visionary gifts to the idle dreams of a poet « Doting on heaven since his life is hell » (MLG, p. 26), or, to apply Fraser's definition of madness, changing his perspective of life because he cannot face his mortal condition. Yet, all is not over, and the caterpillar has another, comforting vision, which assures him that « there are heavens beyond heavens » (MLG, p. 27) and that his death was not for nothing : « I died, thou diest, and our histories / Remain, a warning and an anodyne » (MLG, p. 27). Thus having his narrative transformed into an analogy of mortal men's aspiration to immortal bliss, the heretical caterpillar eventually turns into a (Christ-like) martyr, albeit despite himself.

If madness indicates a kind of reversal of, revolt against, or departure from, certain norms, practices or codes of behaviour, such reversal is not only achieved by vesting human rights in those who, at least after the Middle Ages, no longer enjoyed such freedoms, but by a carnivalesque subversion of the norms and ethics their speeches expose. Pitter's heretical caterpillar is an example of revisionary myth-making, not so much because of his blasphemous arrogation of Christ's Messianic role, but due to his eventual re-enactment of the Saviour's suffering. In the same way we may read « The Sad Lament of a Performing Flea ». By having Saltara, the performing flea, lament her fate, Pitter decentres the voice of Donne's poem as well as the voice of the lover who, in a sestet by Giles Farnaby (1598), addresses his lady and ensures her that, if he were a flea, he would not bite her, but « search some other way » to delight her⁽³³⁾. The flea's plea in Pitter's poem is one for freedom and the right to live as nature meant her to. Yet by linking that freedom to the flea's diet, Pitter subverts the very dynamic of the analogy, shifting the focus from the flea's intrinsic right to freedom to the pathos of her lament because,

by telling us on whose blood she would feed if she were free, she is unlikely to obtain the reader's approval :

*I that was born to range the merry world,
To rob at will the veins delectable
Of princes, and to taste the wholesome blood
Of sweet-breathed peasants, skipping light aside
With silver laugh at scratch perfunctory;
To lie with ladies, and, O fairest joy,
On infants' necks to feed, until a bee
I seem, that rifles a white breathing rose.
(MLG , p. 54)*

Pitter's virtuous spider and enamoured coffin-worm are further cases of decentring seventeenth-century poetic discourses of power. Instead of Donne's blood-sucking flea whose life is at stake and which becomes the plaything at the mercy of a lover's cunning rhetoric to make his mistress yield, Pitter presents to her readers a murderous spider, and instead of Lovelace's carefree, careless grasshopper which is contrasted with man taking precautions against the cold, there is Pitter's coffin-worm who outlasts man. Unlike the lovesick shepherds who lure their coy mistresses with the delights of country life, the coffin-worm can but persuade his love to relish the dead bodies on which they feed - « fresh store », in coffin-worm jargon. While they fall to a new corpse he explains that coffin-worms only do man a service by keeping him company as long as a shred of him remains on his bones :

*The Worm unto his love: lo, here's fresh store ;
Want irks us less as men are pinched the more.
Why dost thou lag ? thou pitiest the man ?
Fall to, the while I teach thee what I can.
Men in their lives full solitary be :
We are their last and kindest company.
Lo, where care's claws have been! those marks are grim;
Go, gentle Love, erase the scar from him.
Hapless perchance in love (most men are so),
Our quaint felicity he could not know :
We and our generation shall sow love
Throughout that frame he was not master of ;
Flatter his wishful beauties ; in his ear
Whisper he is at last beloved here ;
Sing him (and in no false and siren strain)
We will not leave him while a shred remain
On his sweet bones : then shall our labour cease,*

*And the imperishable part find peace
Even from love; meanwhile how blest he lies,
Love in his heart, his empty hands, his eyes.
(MLG, p. 75)*

Pitter's tackling of mortality is an instance of revisionary myth-making in the context of seventeenth-century poetic conventions. Her carrion-eating worms are more than instances of *memento mori*, twisting and distorting the theme of *carpe-diem* which, oddly enough, does not affect them. Moreover, the coffin-worm's intentions are truly noble in Pitter's poem, whereas Andrew Marvell's frustrated lover in « To His Coy Mistress » sarcastically brings the coffin-worm into play, suggesting that, unless his mistress yields to him, worms will eventually penetrate her (... then worms shall try / That long preserved virginity »)⁽³⁴⁾, a motif echoed again in Baudelaire's « Remords posthume » : « Et le ver rongera ta peau comme un remords »⁽³⁵⁾.

The Mayfly, on the other hand, is more susceptible to the brevity of life and, echoing a rich tradition of love-poetry from Marlowe's « The Passionate Shepherd to His Love » via Ben Jonson's « Song : To Celia », and Herrick's prototypical « To the Virgins, to Make Much of Time », mocks her predecessors' concerns over the shortness of life by pointing to a different scale of urgency :

*Love me but once I say,
For once sufficeth;
I sink at close of day,
The next one riseth.
Behold me where I go,
Lost if you stay me not;
I am a breath, and so
Love and delay me not.
(MLG, p. 61)*

Reduced to a posture of humble begging, the mayfly has none of the pleasures to offer with which Marlowe's shepherd tempts his mistress. Its plight is even aggravated by the « greedy trout » which « hath had / Ten with no labour ». Thus pressed with time, the mayfly can only advertise its pitiable state and tender the prospect of a shared death :

*Love me while yet I shine
In my best feather,
And for grief's anodyne*

We'll die together.
(MLG, p. 62).

While « The Coffin-Worm » and « The Mayfly » are more explicitly modelled on seventeenth-century poems in the manner of parodies, « The Pious Lady Trout » and « Maternal Love Triumphant or Song of the Virtuous Female Spider » (the opening poem from *A Mad Lady's Garland*) provide prime examples of an ideological rather than generic subversion. Pious and well-bred, the lady trout delights in her crystalline paradise and scorns her winged and earth-bound peers :

*The water-ousel, wimpled as with lawn,
On weedy stone works like a busy nun,
The vole toward her granary withdrawn
Steers with her grass-seed, dressed in habit dun;
Dull elves and homespun toilers ! while I shine
At ease, and grace this garden crystalline.*
(st. 3, MLG, p. 59)

Convinced that her regal looks are matched by a « heavenly soul », Pitter's haughty trout eventually reveals herself to be a pious murderess, killing « those sinners of the air » that spoil the sky - not because nature compels her to feed on little insects, nor because she is a hypocrite, but because she has her firm moral and aesthetic convictions :

*So piously I purge the gentle sky
Of nasty atomies that dare to fly.*
(st. 5, MLG, p. 60)

The argument ties in with the moral universe of Pitter's « Virtuous Female Spider », with the only difference that the latter kills for more instinctive reasons.

The thematic expectations aroused by the title concerning the merits of a mother lovingly dedicated to her offspring are not disappointed in the poem. What we do not foresee, however, is that a virtuous spider, simply by 'bowing to nature's ends', will have to sacrifice both her tender heart and loving spouse. The former is accounted for in the first stanza, the latter in the fourth :

*Time was I had a tender heart,
But time hath proved its foe ;
That tenderness did all depart,
And it is better so ;*

*For if it tender did remain
How could I play my part,
That must so many young sustain ?
Farewell the tender heart !
(MLG, p. 1)*

The spider continues to tell of her « loving swain », how he courted her and how, as she yielded and became pregnant, virtue stepped in and bade her sacrifice the prospective father in the name of maternal love :

*Ere long the sorry scrawny flies
For me could not suffice,
So I prepared with streaming eyes
My love to sacrifice.
I ate him, and could not but feel
That I had been most wise ;
An hopeful mother needs a meal
Of better meat than flies.
(MLG, p. 2)*

Once the « pretty young » are born, the spider is under even greater pressure to comply with their needs : « For their sweet sake I do pursue / And slay whate'er I see » (p. 3). Satisfaction of her progeny (on whom she dotes like all mothers) justifies all means, for self-sacrifice is the virtue on the basis of which judgment will await her after death, she believes.

The moral is deliberately ambivalent. On the one hand, maternity appears to be a licence for killing husbands and throwing overboard feelings of pity and compassion, as is suggested when the spider kills an enamoured couple of bluebottles that fell in her web together. On the other hand, maternal dedication is also used as an alibi for giving full rein to personal likes and dislikes and for executing idiosyncratic moral judgments - very much in the manner of the pious trout :

*But most do I delight to kill
Those pretty silly things
That do themselves with nectar fill
And wag their painted wings;
For I above all folly hate
That vain and wasted skill
Which idle flowers would emulate;
And so the fools I kill.
(st. 7-8, p. 3)*

What are we to make of Pitter's spider *fatale*? Her killing instinct resists the formulation of a clear-cut moral, for she is pious and a believer in ethical values, and she does not simply advocate a doctrine of survival according to which maternal love warrants every massacre, but is licensed by « nature's ends » to vent her lust to kill. While she makes a feast of her husband with « streaming eyes », she sneers at the idle butterflies whom she detests. It is this peculiar mixture of *Weltanschauung*, as professed by the trout, and natural law, as professed by the performing flea, that turns ethical norms upside down. Rather than offering alternative truths, the rationale of Pitter's light verse is to deconstruct the ones existing. Maternal love is not necessarily to the benefit of the whole of mankind, nor is the flea's freedom in the interest of its potential victims, and the trout is not half as pure as the crystalline waters in which she resides.

Pitter's universe of cats, spiders, and church mice is one of shrewd observers. Her animal and plant poems are marked by an extraordinary gift for minute observation both with regard to the speaking insect or plant and the world as perceived by the latter. Thus her insects and weeds furnish us with subtle psychological portraits of mothers doting on their progeny (cf. « The Matron-Cat's Song »), of spurned would-be lovers (« The Earwig ») or supercilious ladies who scan womenkind with condescension and disdain (« The Pious Trout »). It is Pitter's capacity to enter into « the skin and soul » of other creatures which Richard Church has called her debt to Aesop and La Fontaine⁽³⁸⁾. We learn about the delights and anxieties of the pious church-mouse, whilst the latter, in turn, furnishes a detailed account of parish life, the whims and fancies of its members, whom she even knows by name. Similarly, as the little earwig « that would fain sing Epithalamion » but is « miserably constrained to Elegy » narrates his fateful journey to the chamber of a sleeping beauty with whom he fell in love at once, we are given an accurate character sketch of one who considers himself an unworthy suitor but, when the opportunity is offered, steals a kiss and promptly suffers humiliation. At the same time the discourse of the scorned insect-lover who mistakes the slumbering woman for a divine queen and her bed for Elysian meads has a Martian quality as he lands on silk and damask and begins to scrutinise his costly environment.

*But ah, the sight that did my gazes greet !
A goddess of celestial hue and size
Lay slumbering beneath a snowy sheet ;
From the which spectacle my ravished eyes
Would not return, but in that heavenly she
Fastened instead, and owed no troth to me.*

*I but the bigness of three wheaten grains
And black withal, and she so great, so fair !
Whole continents of beauty, starry plains,
An universe of love surveyed I there !
And I will die, but I will share that sleep,
Madly I muttered, and within did creep :*

*And found myself within a heavenly vale
Whereof the ground was spread with living snow ;
Or seemed as close inlaid with lilies pale
Heaved by a zephyr wandering to and fro ;
Where, falling prone in an ecstatic swoond,
I cried out Love! and kissed the enchanted ground.*

[...]

*Ah, fatal boldness! woe, that I forgot
My steely casque, my greaves, my mailed arms,
Which to the silken blossoms of that spot
Did violence, and called forth loud alarms
As 'twere from underground, the mighty fair
Sending melodious thunders through the air !*

*There as I crouched in cold and awful dread
A most celestial hand of wondrous size
Plucked forth and cast me straightway out of bed,
Even to the floor, where in woeful guise
Long time did lie sore bruised, and in my mind
Too sick to weep the heaven I left behind !
(st. 7-9 ; 11-12, MLG, pp. 8-10)*

Such heavenly bliss denied, the rejected suitor contemplates suicide but, reversing the romantic idea of pleasurable pain, eventually acquiesces in earwig comfort : He who mistook the mortal woman for a goddess, spreads his 'wings' and wonders : « And she - what knows she of such heavenly things ? ».

From her collection *The Rude Potato*, « Gardeners All » is a particularly rewarding collection of psychological portraits - an anatomy of horticulturists, as it were, who are brought together at an annual gardening show : Bill the railwayman, Mr Mackintosh, the Monarch of horticulturalists, the parson who delights in alpinism and climbs his rockery by stooping, so that « his crown / In life is won by looking down » (*RP*, p. 8), the lady who managed to raise a foreign weed : « Maiden herself, she is the queen / (In one department) of the Gene » (*RP*, p. 8), and the old spinster who, cultivating her herb-garden and offering « her home-made jams »

for tea, proves a « Tyrant of the deepest dye » (*RP*, pp. 9-10). As in the garden of Eden, there is a serpent in Pitter's paradise, too - notably the « horrid Pincher, who / Invades the sacred groves of Kew, / And who will take, if take he can, / A costly plant from any man » (*RP*, p. 13):

*So we must watch, if we are wise,
This serpent in our Paradise,
Classing him as a garden pest
With wireworm, greenfly, and the rest,
And spraying him, whenever seen,
With winter-wash or Paris green.
(RP, pp. 13-14)*

The Rude Potato adds a new dimension to Pitter's preoccupation with the universe of fleas, mayflies, and cockroaches in her first volume, now enriched by a select population of wireworms, greenflies, and codlin-moths: her passion for gardening, which was so notorious that interviewers were surprised not to find her in jodhpurs wielding a pruning hook when they called on her for an interview⁽³⁷⁾. Pitter's horticultural aspirations explain her familiarity with the creatures she endowed with a voice in her poems and adds an experiential element to her method of drawing on and displacing the late-Renaissance and seventeenth-century canon of animal and plant poems, which is not least reflected in the mass of details with which she surveys the world of plants and plant-lovers⁽³⁸⁾. « The Weed », in particular, testifies to the gardner's interest in small things and ties in with the ideologies of both the « Virtuous Spider » and the « Performing Flea ». « The Weed » is a daughter's tribute to her mother in a broad Cockney dialect as she pleads for the right to live :

*Don't pull me up! I got to live,
The same as what you got to do,
And uman people never give
A thought to what a weed goes through -
Unted and acked and oed to death
We ardlly dror a peaceful breath.
(st. 1, RP, p. 17)*

Like all Pitter's loving mothers, weed mum has her revengeful moments, one day proclaiming the revolution of self-sowing weeds, as she exhorts the slugs, wireworms and bugs to devastate all 'borjwar plants' so that she and the likes of her can overgrow the garden :

*And ow my Mum did 'ate the plants
You silly people love to grow,*

*And ow she did egg on the ants
To muck their roots up from below,
The wireworms and the capsid bugs -
And ow she lectured them old Slugs !*

*« You boys can get about », says she;
« Good Lor! if I could do the same,
I wouldn't leave a single tree,
Or any veg. what's worth the name;
I'm sick of all the lot of you,
The bits of damage what you do !*

*Go on ! ave them carnations down !
Climb up them roses and them beans !
Spit on them lilies, turn 'em brown,
And show what reverlootion means !
One good night's work ud wreck the show !
Ooray, me brave lads! orf you go ! ».*
(st. 6-8, *RP*, p. 18)

And off they went, causing havoc among the gardener's delights and making room for the weeds to occupy the whole garden - a feat for which the maternal weed is duly sentenced to death by the gardener :

*Jab went the fork - it turned me bad,
E stuck it in so far below
Poor Mum - a grunting from the lad
I eard - I eard er taproot go!
Er roots laid naked in the sun!
E'd got the lot - poor Ma was done.*
(st. 22, *RP*, p. 22)

As in the case of the lamenting flea, the weed's claim to freedom of growth is unlikely to be honoured by the human race, and the weed's riotous voice is a gross subversion of the gardener's efficient control over the plants he rears.

Miss Ethel Twigg (*RP*, p. 26) is another case for the poet's observant eye : Dedicated to her compost-heap, she develops a habit of composting whatever comes her way and « can decay », evolving a virtual philosophy of fertility, which even overrides her finer sentiments. Thus when her beloved tomcat dies, she considers the benefit of composting him and weighs the germs, nitrogen and grease his decaying body would yield against her moral scruples. In the end the cat is buried - underneath the

compost-heap. For once the poet interferes, not in the poem, but in a note, where she gives advice in the manner of a garden manual.

Note.

While admiring Miss Twigg's practical enthusiasm, we feel bound to point out that her management of the compost-heap could be improved. For instance, the objectionable odour which she bravely ignores need not trouble her if a little earth be added above each layer of decaying material. ...

(RP, p. 27)

We need not read the full note to see the point. The poet dwells in a real garden rather than in an Elysian mead, struggling with real slugs and bindweeds (« I puff, I pant! I rave, I rant! » ; « The Bindweed, RP, p. 37), deconstructing generic and aesthetic conventions almost to post-modernist effects as she imaginatively transposes human nature onto the creatures that crawl her way.

As Pitter focuses on little lives that scarcely win our admiration, her scrutinising eye contributes to the democratic belief in the irreducible dignity of all living creatures that pervades her philosophical poems, while it yields a comic effect where such observations are related to human nature in a way that is indebted to both Metaphysical conceits and fables, and where the poet speaks through such « minor critics of humanity »⁽³⁹⁾ as the weed, the spider, and the earwig. By projecting herself into another species, Pitter is not only a miniaturist, or a « speculative poet », as Parker has argued⁽⁴⁰⁾, she is also a highly imaginative poet who deserves to be mentioned alongside the better known practitioners of the genre of light verse. Moreover, Pitter's dramatic 'animalogues' merit special attention for revisioning, displacing and decentring power and gender ideologies underlying seventeenth-century poetic discourses in a way that post-modernist centre-margin debates have come to consider not *mad* but symptomatic of the writer's situation between tradition and the individual talent.

Sabine COELSCH-FOISNER
University of Salzburg

NOTES

- (1) Research for and writing of this paper were made possible by a grant within the Austrian Programme for Advanced Research and Technology of the Austrian Academy of Science.
- (2) In his contribution to Arthur Russell, ed. *Ruth Pitter: Homage to a Poet* (London : Rapp & Whiting, 1969), subsequently abbreviated to *H*, Derek Parker focuses on Pitter's light verse. « Echo and Eclogue », pp. 98-102.
- (3) Pitter's introduction, entitled « There is a Spirit », to *Poems 1926-1966* (London : Barrie & Rockliff, 1968), p. xiv. Subsequently abbreviated to *P*.
- (4) Russell, « Faithful to Delight : A Portrait Sketch », *H*, pp. 19-40 ; here p. 25.
- (5) Russell, « Portrait », p. 39.
- (6) London, Cresset, 1934. Subsequently abbreviated to *MLG*.
- (7) Pitter owes her gift for pastiche and parody to her parents, who were both schoolteachers and made their children learn poetry by heart, paying them « for this extra work, from a penny to sixpence according to length », as Pitter remembers. Cf. Russell, « Portrait », p. 20. Cf. also the Obituary in *The Independent*, 2 March 1992.
- (8) London : Cresset, 1941. Subsequently abbreviated to *RP*.
- (9) London : Cresset, 1947. Subsequently abbreviated to *C*.
- (10) Cf. also Stevie Smith's *Cats in Colour* (London : Batsford, 1959 ; New York : Viking, 1960).
- (11) Quoted in Russell, « Portrait », *H*, p. 36.
- (12) Both in Russell, « Portrait », *H*, p. 36.
- (13) The poem is also collected in *C*, pp. 32-3.
- (14) Quoted in Russell, « Portrait », *H*, pp. 35-6.
- (15) Stanley Kunitz, « I Am Fidelity », *H*, p. 81.
- (16) David Cecil, « Introduction » to *H*, p. 13 ; John Arlott, « The Cool Clear Voice », in *H*, p. 41 ; Robert Conquest, « Debonair », *H*, pp. 50-1 ; L.P. Hartley, « Poet of Many Moods », *H*, pp. 66-7 ; Kunitz, « I Am Fidelity », *H*, p. 81 ; Naomi Lewis, « Rare Bird », *H*, p. 83. Significantly, her voice has been described as eclectic, and echoes have been detected that hearken back to the major currents of English poetry, from Spenser and the Elizabethan lyric via Metaphysical poetry to Milton, Blake, Rossetti, Meredith, Hardy, and Blunden. Cf. Lewis, « Rare Bird », *H*, p. 84. For an adverse comment on her adherence to the tradition see Roy Fuller, « Latter Pitter », *H*, pp. 52-4. Deploring the Georgian environment in which she matured, he regrets that she spent her formative years « in trying to refurbish an heirloom hopelessly outdated and inutile » (p. 54). In *Men and Women Writers of the 1930s : The Dangerous Flood of History* (London ; New York : Routledge, 1996), Janet Montefiore also calls Pitter a « skilled parodist of past poets », but is unsure about the merit of her mock-heroic poems, however « ingenious » and « enjoyable » they are

(pp. 133-4).

(17) Pitter has frequently been called a naturalist or realist. Cf. Arlott, *H*, p. 42. Cf. also Lewis, « Rare Bird », *H*, pp. 84-6. Cf. also critics who emphasised her twin allegiance with nature and religion : John Betjeman, « In Mystery », *H*, p. 45 ; Elizabeth Jennings, « Herself », *H*, pp. 68-9 ; Thom Gunn, « Urania as a Poet », *H* pp. 63-5 ; Hallam Tennyson suggests that mysticism « has led her *towards* an ever deeper understanding of the natural world and not away from it ». See « The Hidden Heart », *H*, p. 115.

(18) Mary Grieves, « Small Things », *H*, p. 58.

(19) He confesses that he had already « learned to admire Miss Pitter's verse of the Elegiac and Tragic mode », but « did not know her power in the Comic ». See also L.P. Hartley's comment on Pitter's « eclectic » gift in, « Poet of Many Moods », *H*, pp. 66-7.

(20) Cf. Longman's *Dictionary of Contemporary English* 3rd. edn., 1995.

(21) For a brief analysis of Pitter's debt to Spenser, see Richard Church, « A Superb Craftsman », pp. 46-9.

(22) Variety is a central quality Belloc notes in his preface to *MLG*, p. vii.

(23) Cf. Arthur Pollard's comments on the beast-fable device in *Satire*, The Critical Idiom 7 (London : Methuen, 1970), pp. 28-40.

(24) Cf. also John Cleveland's « Fuscara ; or The Bee Errant », Brian Morris and Eleanor Withington, ed., *The Poems of John Cleveland* (Oxford : Clarendon, 1967), pp. 58-60 ; Thomas Carew's « A flye that flew into my Mistris her eye », Rhodes Dunlap, ed. *The Poems of Thomas Carew* (1949 ; repr. Oxford : Clarendon, 1957), pp. 37-8.

(25) E.g. « The Frog in the Well : A True History, and Image of the State ».

(26) E.g. « The Pious Lady Trout ».

(27) La Fontaine, « Préface » (1668), *Fables* (Paris : Librairie Générale Française, 1972), p. 11.

(28) Cf. La Fontaine's own comment on including plants and men and on his stance in relation to Aristotle and Aesop (« Préface », p. 12).

(29) All titles taken from *RP*.

(30) Exceptions to this technique are mainly found in *RP*, where the gardener's voice moves to the fore, as in the title poem, « The Bindweed », « A Perfect Lot of Lettuce », « The Diehards », « A Summer Dessert », « The Bay-Tree ». These poems are more meditative and descriptive in tone. Yet, even though the plant is not given the speaking voice, it has a tremendous, if not controlling, impact on the one who beholds it.

(31) « Apocalypse in Poetry », in J.F. Hendry and Henry Treece, ed., *The White Horseman : Prose and Verse of the New Apocalypse* (London : Routledge, 1941), p. 13.

(32) Cf. Lynne Pearce, *Reading Dialogics* (London : Edward Arnold, 1994) ; Patricia Yaegar, *Honeymad Women : Emancipatory Strategies in Women's Writing* (New York : Columbia UP, 1988), pp. 30-1 ; Alicia Ostriker, *Stealing*

the Language : The Emergence of Women's Poetry (Boston : Beacon Press, 1986), pp. 211-38 ; and Rachel Blau DuPlessis, *Writing Beyond the Ending : Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* (Bloomington : Indiana UP, 1985), pp. 108-17. For a fuller bibliography of the reception of Bakhtin's dialogics see Sarolta Marinovich-Resch, « The Dialogue of the Public and the Private Voice in Aurora Leigh », in Sabine Coelsch-Foisner and Holger Klein, ed., *Private and Public Voices in Victorian Poetry*, (Tübingen : Stauffenburg, 2000), pp. 170-1.

(33) Giles Farnaby, *Canzonets To Fowre Voyces With a Song of eight parts* (1598), in E.H. Fellowes, ed., *English Madrigal Verse 1588-1632* (Oxford : Clarendon, 1920 ; rev. and enl. Frederic W. Sternfeld and David Greer, ed., 1967), No. 9, p. 106. I owe this reference, besides many other valuable hints as to Elizabethan animal lyrics, to Holger M. Klein.

(34) Helen Gardner, ed., *The New Oxford Book of English Verse 1250-1950* (Oxford et al. : OUP, 1972), p. 334.

(35) Georges Pompidou, ed., *Anthologie de la Poésie française* (Hachette, 1961), p. 358.

(36) *H*, pp. 47-8.

(37) Cf. Hallam Tennyson, « The Hidden Heart », in *H*, pp. 112-19.

(38) Cf. her description of glasshouses in « Other People's Glasshouses », *RP*, pp. 29-35.

(39) Cf. Church, *H*, p. 47.

(40) Cf. « Echo and Eclogue », *H*, p. 101.

POURQUOI ASTON NE VEUT-IL PAS CHANGER DE LIT ?

PRONOMINALITÉ ET PSYCHANALYSE

DANS *THE CARETAKER* D'HAROLD PINTER⁽¹⁾

A un critique qui voyait dans *The Caretaker* une allégorie au sujet du Dieu de l'Ancien Testament, du Dieu du Nouveau Testament et de l'humanité⁽²⁾, Pinter se contenta de répondre que, dans cette pièce, il était tout simplement question d'un gardien et de deux frères. En effet, tout se joue dans le rapport de force entre ces trois personnages : deux frères, Aston et Mick, proposent à tour de rôle à un clochard nommé Davies un emploi de gardien dans la maison qu'occupe Aston. Davies tente rapidement d'éjecter Aston de la pièce qu'il partage avec lui, puis se trouve éjecté à son tour par les deux frères. Ce dénouement brutal sera précédé d'une ultime tentative de la part de Davies pour se réconcilier avec Aston, mais à la seule condition que celui-ci échange son lit contre le sien. Les raisons invoquées par Davies sont purement pratiques. Le lit où dort Davies est placé sous la fenêtre et, chaque nuit, il est incommodé par les courants d'air. Mais Aston, qui ne veut à aucun prix fermer la fenêtre, refuse catégoriquement de changer de lit : « This is my bed. It's the only bed I can sleep in ... I couldn't change beds »⁽³⁾, Pinter n'inscrivant ses personnages dans aucune histoire, rien ne permet de relier ce refus à un événement précis. Pour en approfondir le sens, il conviendra donc de rester dans le registre de la factualité telle que la pose Pinter et de s'en tenir au texte. Commençons par le titre de la pièce.

I. Interrogation sur le mot *caretaker*

The Caretaker est un titre des plus explicites, puisqu'il met Davies, le clochard, au centre de l'action. C'est bien lui que Aston a hébergé, c'est bien à lui qu'il propose l'emploi de gardien, à l'acte II : « You could be ... caretaker here, if you liked ... you could look after the place, if you liked ... you know the stairs and the landing, the front steps, keep an eye on it. Polish the bells » (42) ; c'est bien auprès de lui aussi que Mick renouvelle l'offre d'Aston en y ajoutant les fonctions de décorateur d'intérieur, fonctions que Davies est d'ailleurs tout à fait incapable d'exercer : « I never touched that... ? No, no, not me man. I am not an interior decorator » (72). Quoi qu'il en soit, Davies n'aura aucune fonction dans la pièce, ni celle de gardien, ni celle de décorateur, bien que Mick lui offre avec condescendance une demi couronne (half a dollar) pour ses services. Le titre de l'œuvre ne peut donc que référer à un gardien hypothétique, doublé d'un décorateur tout aussi hypothétique.

Mais si l'on examine l'étymologie du mot « care », différents niveaux d'interprétation apparaissent. L'origine de « care » remonte au vieil anglais « caru » dont les signifiés en langue correspondent à ceux de « concern, sollicitude, anxiety, worry ». Or, si ces divers sens ne sont pas recouverts dans la proposition d'Aston qui se limitait à l'entretien de la maison, c'est-à-dire à la préoccupation que nous avons des choses qui nous entourent, la proposition de Mick les contient largement. En effet, Mick ne demande pas seulement à Davies de garder les lieux, il attend que le clochard tienne compagnie à son frère et l'aide à s'occuper, ce qu'il formule très clairement dès l'acte II (48) : « I'm a bit worried about my brother... ... I keep him here to do a little job ».

Malgré sa brutalité, Mick semble bien déployer une certaine sollicitude à l'égard de son frère ; mais, aussi étrange que cela puisse paraître, il s'adresse à Davies, un clochard, uniquement préoccupé de sa survie, qui conjugue les mots « care » ou « worry » d'une manière très inauthentique, soit à la forme négative, soit à la forme réfléchie. De plus, Davies se révèle incapable d'apprécier les petits services que lui rend Aston. Et, même après avoir entendu le récit qu'Aston lui fait de son séjour à l'hôpital psychiatrique et de son traitement aux électrochocs, il ne manifeste pas la moindre sollicitude à son égard. Davies va jusqu'à inverser la situation, reprochant à Aston de rester perpétuellement silencieux et surtout de ne pas se soucier de lui : « he don't care about me. He was talking to himself ! That's all he worries about » (59). Enfin à l'acte III, Davies n'hésitera pas à se servir des confidences d'Aston pour le culpabiliser et l'obliger à quitter les lieux : « They can put the pincers on your head again, man ! ... You want me to do all the dirty work.. » (67). Après de telles déclarations, l'éviction de Davies ne peut plus être considérée que comme l'inévitable conséquence de son incapacité à s'inscrire dans l'être-ensemble.

Tout compte fait, la pièce pourrait se résumer à un renversement de situations qui reviendrait à dire « le gardien n'est pas celui qu'on croit ». Cependant la configuration des personnages est loin d'être aussi claire, et la pièce laisse le spectateur aux prises avec des sentiments contraires. En effet, le comique qu'engendrent les diverses tentatives d'alliance de Davies et les farces de mauvais goût que lui inflige Mick s'efface progressivement pour laisser la place au sentiment du tragique. Davies n'est-il pas un vieillard qui a déjà subi des attaques cardiaques – c'est du moins ce qu'il prétend ? Mais surtout, l'on devine que tout son être a été soumis à la dure loi de la rue. Et, c'est sans doute encore plus de sauvagerie et la mort qui l'attendent au dehors. Lorsqu'il quitte définitivement les lieux, ses cris sont ceux d'un homme perdu : « You mean you're throwing me out ? You can't do that. Listen man, listen man, I don't mind,

you see ... I'll stay in the same bed.... what am I going to do... What shall I do ?Where am I going to go ? ». Mais Aston continue de lui tourner le dos.

D'où vient cette totale absence de compassion de la part de celui qui a souffert pour celui qui souffre ? Sur quelle contradiction profonde, non-dite, s'était nouée la querelle à propos des lits ? Enfin, pourquoi le choix des deux frères s'était-il porté sur un gardien aussi improbable que Davies ? En introduisant toutes ces questions par le biais du souci, qu'il s'agisse de la préoccupation à l'égard des choses ou de la sollicitude que nous éprouvons à l'égard d'autrui, Pinter se place d'emblée dans une perspective existentielle qu'il dévoile à partir de la présence des personnages, c'est-à-dire à partir de leur mode d'être sur la scène. Celui-ci se donne dans le rapport à la pronominalité, ainsi que l'enseigne la phénoménologie puisque l'être-au-monde se caractérise par sa capacité à dire *je*, c'est-à-dire à établir la *mienneté* ou l'appartenance de son être au monde. C'est précisément pour leur capacité à s'inscrire dans la temporalité que le linguiste Gustave Guillaume attribue au pronom *je* et aux autres pronoms sujets (*tu, il, ils, elle, elles, on, nous et vous* et, en anglais, *I, you, we, he, she, it one, they*) la fonction de pronoms existentiels ou ontologiques. Quant au monde, il est figuré par la troisième personne ordinaire *il* ou *elle* (*it, he, she*) et la troisième personne cardinale, support du substantif. Les autres pronoms qui sont soit en apposition, soit objets (*moi, toi, soi, me, te, se, vous, nous, les, leur, elles* en français et *me, you, him, her, it, one, them, us* en anglais) sont des pronoms ontiques ou factuels⁽⁴⁾. A partir de ces simples notions, nous allons tenter d'établir l'équation pronominal des trois personnages.

II. Pronominalité et mode d'être des personnages

L'action se déroule sur le modeste espace d'une scène à l'italienne traditionnelle. Un bric-à-brac d'objets hétéroclites et hors d'usage - une cuisinière à gaz, un évier, un escabeau, une lampe à souder, un boudin - entassés par Aston, en constituent le seul décor. Aucun élément ne vient évoquer le monde extérieur et, seule, l'eau qui tombe goutte après goutte du plafond dans un seau rappelle la fuite inexorable du temps. C'est dans ce décor par avance déconstruit que les personnages entament leurs dialogues successifs. En effet, Pinter organise leur présence avec un soin très méticuleux : sur les trois personnages, seulement deux sont présents au même moment sur la scène. Ce qui donne une série de tête-à-tête alternés entre Davies et Aston, et entre Davies et Mick. Le clochard reste présent tout au long de la pièce et constitue le pivot principal de l'action, mais aussi du discours puisqu'il doit à chaque fois se situer soit par rapport à Aston, soit par rapport à Mick, pour se

maintenir dans les lieux. C'est donc par l'analyse de son discours que nous commencerons cette approche de la pronominalité.

DAVIES

Le discours des personnages de Pinter est souvent hésitant, réduit à la parataxe, et entrecoupé de silences plus ou moins éloquents. Malgré les fautes de syntaxes, les répétitions, les coq-à-l'âne, le système pronominal de la langue anglaise continue d'affleurer. Que peut recouvrir le *je / I* d'un Davies, cet homme qui ne pense l'être-ensemble que sous l'angle des rapports de force et de domination ? Lorsqu'il croit avoir évincé Aston, Davies se met immédiatement sous la dépendance de Mick : « I take orders from you, I do my caretaking for you » (III,70). Et lorsqu'il comprend enfin que les deux frères sont solidaires l'un de l'autre, il retourne vers Aston, prêt à tous les compromis ; il se résigne même à l'idée de dormir dans ce lit exposé aux courants d'air : « I 'll stay in the same bed, maybe if I can get a stronger piece of sacking, like, to go over the window, keep out the draught, that'll do it.. » (77). C'est Mick lui-même qui, à sa façon, définit de la manière la plus frappante le mode d'être de Davies : « Every word you speak is open to any number of different interpretations You're nothing else but a wild animal... You 're a barbarian » (III.74). Ces derniers qualificatifs ont incité certains critiques à faire de Davies le représentant du ça freudien ou des forces dionysiaques⁽⁵⁾. Interprétations très plausibles qui confirment le fait que Davies ne peut penser sa personne que sur le mode ontique ou simplement factuel. En d'autres termes, chaque fois qu'il parle en première personne, il pense son *je / I* comme un simple *moi / ego* ontique qui n'est que pure substance, pur affect ou simple pulsion, lancé dans une temporalité vécue au jour le jour, sans retour sur le passé, sans projet. Davies lui-même ne manque pas de confirmer cette approche lorsque, entrant dans le discours d'autrui, il se qualifie de *dog*, de *wild animal* ou *lump of dirt* et se désigne comme celui dont les autres finissent par se débarrasser - the one you *do in*, dans le sens de *do away with* ⁽⁶⁾.

Comment Davies va-t-il alors placer ce moi purement factuel, déjà vidé de son être, par rapport au *il* du monde. Comment, dans son discours, envisage-t-il la troisième personne ? L'originalité de sa position se révèle tout d'abord dans l'évocation très fréquente de l'ailleurs dont il vient. Cet ailleurs se dit à travers les pronoms *they* et *them* qui réfèrent toujours à des personnes qui lui sont hostiles, ceux qu'il appelle ses ennemis : *And they had me working there ... All them Blacks... Blacks, Greeks, Poles, the lot of them treating me like dirt* (I. 8). Un peu plus loin, le référent de *they* est encore plus obscur et redouté, lorsqu'il fait allusion à ses deux identités et à ses problèmes de papiers, apparemment inso-

lubles : *Bernard Jenkins ... That's not my real name, they 'd find out, they'd have me in the nick* (I.20), ou encore à l'acte trois : *they want my papers, you see, they want my references*. Indéterminé, kafkaïen, le *they* de Davies figure le *on* français ou le *das Man* de Heidegger⁽⁷⁾ qui, à chaque fois, s'oppose à sa personne. Cette opposition entre *on* et */moi (they et ego)* va nous permettre de poser l'équation pronominale à partir de laquelle se déploie le discours de Davies :

on # moi → il, soit en anglais they # ego → it

Cette équation indique clairement que le rapport de Davies au monde, figuré par la flèche suivie de *il* ou *it*, est basé sur l'opposition *moi#non-moi* (ego # non-ego), typique des personnalités paranoïaques. L'autre est toujours suspect, même lorsqu'il le regarde en pleine nuit, comme Aston avec son sourire de ravi. De même, tout objet constitue un danger. N'est-ce pas le cas de ce lit exposé à la fois aux courants d'air et aux émanations de la cuisinière pourtant déconnectée. Une personnalité comme celle de Davies⁽⁸⁾ offre un grand intérêt comique aussi bien que dramatique : fascinée par le pouvoir indépendamment de tout contenu idéal, elle est ambivalente et se prête à tous les renversements de situation. Tel une girouette, le clochard se tourne vers Aston, puis vers Mick, puis à nouveau vers Aston, figures du grand Autre qui sera considéré comme absolu que tant qu'il semblera détenir le pouvoir.

Mick

Le rideau s'ouvre sur Mick qui contemple les lieux, *expressionless, looking out front*, l'espace de quelques secondes, puis qui s'en va dès qu'il entend les voix d'Aston et Davies. Cette brève apparition suffit à le placer dans une position d'observateur du monde auquel il s'oppose avec distance et froideur. Position qui, à la fin de l'acte I, se transforme en position de supériorité sadique lorsqu'il surprend Davies en train de fouiller dans les affaires d'Aston et le plaque au sol, *looking down on him*. Cette scène annonce à la fois les farces de potache qui peuvent consister à poursuivre le vieil homme dans le noir avec un aspirateur et les jeux verbaux qui assimilent systématiquement Davies à une autre personne, « You 've got a funny kind of resemblance to a bloke I once knew in Shoreditch » - I.32, ou bien à le terroriser en l'interrogeant avec insistance sur ses origines et son identité si problématique. En fait, Mick ne cherche qu'à manipuler Davies d'abord pour l'amener à tenir compagnie à son frère, lui demandant de jouer les intermédiaires⁽⁹⁾, et ensuite pour s'en débarrasser comme d'un rival. Quelle que soit la manière dont il intervient, la stratégie de Mick consiste à nier l'autre en instaurant un ordre provisoire qu'il s'empresse d'oublier ou de nier. C'est ainsi que, malgré les déné-

gations du clochard, il tient absolument à le considérer comme un décorateur d'intérieur, puis lui reproche avec véhémence de ne pas en être un : « You're the only man I've told about my dreams, about my deepest dreams, about my deepest wishes ... Because I understood you were an experienced first-class professional interior and exterior decorator ... you're a bloody impostor, mate » (II, 72) La contradiction dans laquelle Mick enferme Davies n'est que le reflet du déni de toute loi. Cette liberté qui ne s'exerce que par rapport à la loi transgressée est celle du pervers⁽¹⁰⁾, dont l'équation pronominale va se résumer à l'opposition binaire :

moi # il, soit en anglais ego # it

Comme dans la précédente équation, le pronom *il / it* figure le monde auquel s'oppose envers et contre tout le pervers qui pense son existence sur le mode ontique / factuel, dans la mesure où il nie toute forme de loi et donc toute transcendance. En fait, ce mode d'être le prive de l'accès à la temporalité authentique, malgré ses affirmations les plus catégoriques : « I have got my own business to build up, haven't I ? I got to think about expanding ... in all directions. I don't stand still. I'm moving about, all the time. I'm moving ... all the time. I've got to think about the future » (III, 74). L'inauthenticité du discours de Mick se révèle justement à propos du lit où Davies a passé la nuit. Lisons un extrait du premier dialogue entre Mick et Davies :

MICK (*pointing to Davies' bed*), That's my bed

DAVIES. What about that, then ?

MICK. That 's my mother's bed.

DAVIES, Well she wasn't in it last night !

MICK. (*moving to him*) Now don't get perky, son, don't get perky.

Keep you hands off my old mum.

DAVIES. I ain't ... I haven't

MICK. Don't get out of your depth, friend, don't start taking liberties with my old mother, let's have a bit of respect. (II, 35).

Ce court extrait montre combien le pervers est habile à enfermer l'autre dans la projection de ses propres pulsions et la manière dont il s'ingénie à faire voler en éclats l'authenticité de son rapport à autrui et, par ricochet, son propre *je*. Pour revenir au détail du lit, c'est bien dans le lit de la mère de Mick et d'Aston que Davies a dormi. Le renseignement est d'autant plus intéressant que, quelques minutes auparavant, Mick comparait Davies au frère de son oncle « You remind me of my uncle's brother ». En d'autres termes, même s'il ne s'agit que d'une parodie, la présence d'une figure paternelle ou quasi-paternelle⁽¹¹⁾, dans le lit de la mère, est insupportable pour Mick, à moins de réduire le clochard à l'état de

simple objet, manipulable à merci. Par ailleurs, en proposant l'emploi de *caretaker* à cet homme totalement inapte à effectuer les tâches ménagères, et surtout incapable de la moindre sollicitude, il est sûr de garder son frère Aston sous sa coupe et de le maintenir dans une béance qui ne sera jamais comblée. Que l'on se situe au niveau du fantasme ou dans la réalité effective, il est clair que Mick s'arrange pour qu'Aston n'ait jamais l'audace de rejoindre la couche maternelle et pour qu'il reste dans son propre lit.

ASTON

Dans la perspective qui se dessine, Aston apparaît comme un être sacrifié, dont l'unique sursaut est de sauver son lit, sorte de refuge matriciel d'avant la rivalité oedipienne. Certains critiques ont développé le motif d'un Aston christique dans la lignée du Prince Myshkin de Dostoïevsky⁽¹²⁾. En effet, le long monologue à la fin de l'acte II à propos de son séjour dans un hôpital psychiatrique accrédite la thèse d'un Aston, certes sujet aux hallucinations, mais pacifique, et peut-être victime de l'indifférence maternelle. N'est-ce pas justement sa mère qui a signé l'autorisation de lui faire un traitement aux électrocs ? Le cas psychiatrique d'Aston figure dans un dossier (*a pile of papers*) dont on ne sait rien. Cependant un examen plus attentif de son discours permet de cerner plus précisément le mal dont il souffre. En effet, le texte du monologue se répartit entre un avant et un après son admission à l'hôpital psychiatrique. Pendant la période d'avant, Aston travaillait en usine, se rendait au café et parlait beaucoup : « I used to go there quite a bit / I used to like the place / I used to ... talk about things. And these men, they used to listen, whenever I ... had anything to say. The trouble was, I used to have kind of hallucinations » (54). Le retour quasi obsessionnel et nostalgique de la tournure *used to* indique que cette période heureuse, du moins dans son souvenir, est à jamais révolue. Et comme pour alourdir sa propre culpabilité, c'est à lui-même qu'Aston attribue la responsabilité de cette rupture : « I talked too much. That was my mistake ». La suite des événements découle de cette faute première qui le conduit à remettre son existence entre les mains d'un autrui indéfini, « *someone must have said something / one day they took me to hospital* », puis d'un médecin, « *this man ... doctor* », et enfin entre les mains de celui qui lui administre le traitement, « *and then this chief had these pincers on my skull* ». Le résultat ne se fait guère attendre : « *my thoughts .. had become very slow ... I couldn't get... my thoughts ... together...* » et c'est lui-même qui prend la décision de ne plus parler bien qu'il en soit encore capable. La raison de ce repli irrévocable se tient dans les deux propositions : « *I didn't die. The thing is I should have been dead. I should have died* » (57). Tel un revenant, Aston continue d'expier la faute d'avant, pour avoir trop parlé,

et la faute d'après, pour avoir survécu aux mauvais traitements et en dépit de sa forte pulsion de mort. En se privant de l'ouverture au monde à laquelle la parole donne accès, il ne peut plus habiter, tel Lazare, que dans la zone d'ombre de l'existence, celle qui correspond à la *densité d'absence*⁽¹³⁾ au monde qui est la sienne. Cette zone lui avait d'abord été imposée par la dictature du *on* psychiatrique et peut-être familial, mais il choisit de s'y installer définitivement en vivant dans une pièce encombrée d'objets hors d'usage ou déconnectés, métaphores de la lourdeur existentielle. Quant au lit, il est l'unique objet où son corps meurtri peut reposer et subir une temporalité passive, décadente⁽¹⁴⁾, uniquement tournée vers la factuelité de l'objet. En témoigne, son unique projet qui est de bâtir une cabane dans le jardin. Le lit d'Aston va donc figurer à la fois le souvenir de l'enfant d'autrefois et la couche du survivant hanté par le regret. Cet objet constitue le seul point sur lequel Aston, le mélancolique, ne transigera jamais avec Davies, le paranoïaque. Le lit est, au sens lacanien du terme, le lieu du réel à partir duquel se déploie sa profonde mélancolie : c'est le signifiant qui recouvre son impossibilité à être.

A lui seul, le texte livre de manière limpide la formule pronominale de la psychose mélancolique :

moi (il) —> on, soit en anglais ego (it) —> they

Aston, lui aussi, ne peut s'incarner que dans un pronom factuel, *moi* / *ego* totalement identifié au *il* / *it* c'est-à-dire à l'ensemble des étants dont il épouse la temporalité descendante⁽¹⁵⁾ pour se fondre ensuite dans le désir de l'autre *on* / *they*. Pour Aston, l'Autre c'est la mère, le médecin, la mère, Mick, et Davies, jusqu'à un certain point, puisque le lit constitue une limite infranchissable. L'approche pronominale qui vient d'être suggérée permet d'éviter les interprétations angélistes qui voient dans la statue du bouddha posée sur la cuisinière l'allusion à une certaine forme de détachement et de spiritualité qui ne pourraient résulter que de la transcendance d'un *je* ontologique, maître de sa propre temporalité. Avant toute chose, Aston est perdu dans le règne de l'objet inutile, rendu à l'état de simple dépouille. Cette manière d'être s'oppose diamétralement à celle de son frère lancé dans des projets d'aménagements extravagants qui ne verront jamais le jour. Elle diffère aussi de la manière d'être de Davies qui se coule dans le désir de l'autre ou s'y oppose suivant les rapports de force en présence.

Conclusion

Le lit est bien le détail signifiant à partir duquel se rencontrent et se heurtent les deux frères. Les deux autres couples qui se forment, Aston-

Davies et Mick-Davies, déploient leur synergie dans un cinétisme parfaitement clos : la situation redevient identique à ce qu'elle était au début de la pièce, révélant l'immobilité fondamentale sur laquelle repose l'existence de ces personnages dont aucun n'est véritablement capable d'approprier son être en première personne. Cette absence totale de transcendence fait de la scène une sorte de cour des miracles où la parabole de l'aveugle et du paralytique se joue à trois et où le handicap se distribue entre trois types de psychoses, constituant trois types d'ouvertures au monde déficientes.

A mesure que se déroule l'action, le signifié du mot *lit* se diversifie. D'une part, il recouvre un signifié unique pour chaque personnage : c'est le lieu où se niche l'amour perdu d'Aston pour le monde ; c'est aussi le lieu où Mick rêve d'affronter le père absent ; et pour Davies, le nomade, c'est un lieu incertain de plus, où il fait l'expérience de son angoisse de persécution. Toutefois, un regard d'ensemble sur la pièce de Pinter, nous permet d'élargir l'extension du substantif *lit / bed* tout comme celle du substantif, *caretaker*. Dans le syntagme *the caretaker*, le déterminant renvoie à une extension réduite à la personne de Davies et aussi à une extension maximum en ce sens que chaque homme est le gardien de sa propre existence. De même, les emplois du mot *bed* renvoient au lit d'Aston, à celui de Mick et de leur mère, et à tous les lits où a couché Davies et, métaphoriquement, au socle mélancolique sur lequel repose le théâtre contemporain.

Catherine CHAUCHE
Université de Reims Champagne-Ardenne

BIBLIOGRAPHIE

- Baker William and Stephen Tabachnick, *Harold Pinter*, Oliver & Boyd, Edinburgh, 1973.
- Céline Louis-Ferdinand, *Le Voyage au bout de la nuit*, Folio Gallimard, 1952.
- Guillaume Gustave, *Leçons de linguistique 1948-1949 et 1951-1952*, Editions Klincksieck et Presses Universitaires de Laval, Quebec.
- Heidegger Martin, *Etre et temps*, traduction Emmanuel Martineau, Authentica, 1985.
- Hinchliffe Arnold, *Harold Pinter*, Macmillan, 1967,
- Juranville Alain, *Lacan et la philosophie*, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1984.
- Maldiney Henri, *Penser l'homme et la folie*, Krisis / Millon 1991.
- Lecercle Ann, *The Caretaker*, Didier-Erudition, 1996.
- Pinter Harold, *The Caretaker*, Faber, 1991.

NOTES

- (1) *The Caretaker*, Harold Pinter, Faber 1991.
- (2) Il s'agit de Terence Tattigan. Anecdote rapportée par Arnold P. Hinchcliffe, in *Harold Pinter*, Macmillan 1976, p.88.
- (3) *The Caretaker*, Act III, p. 76.
- (4) Voir, *Leçons de linguistique* de Gustave Guillaume 1951-1952, volume 15, p. 206-210. Guillaume définit comme *ontiques* les pronoms qui ont la fonction objet et qui sont inscrits dans la dimension spatiale, mais le terme *factuel* serait phénoménologiquement plus approprié.
- (5) Wilson Knight met Davies dans la catégorie des personnages dyoni-siaques : « the tramp is dynamic ; it is natural that the mentally paralysed Aston should welcome him to his home of meaningless jumble ... Two worlds, those of a vigorous outsider and those of a derelict civilisation conflict », cité par A.P.Hinchliffe in *Harold Pinter*, p. 104.
- (6) Dans *Harold Pinter, The Caretaker*, Didier-Erudition 1996, Ann Leclercle évoque les sens multiples du verbe *do*, p. 125 : « *To take care of* is both *to care for*, *to keep house for*, but also the contrary, *to do in*, in the sense used by Davies here of *to do away with*, i.e. to destroy, to kill ».
- (7) Voir Heidegger, *Etre et temps*, § 125-127.
- (8) La formule pronominal de Davies pourrait également s'appliquer à Bardamu, le personnage principal du *Voyage au bout de la nuit* de L.F. Céline, constamment opposé à un *on* tentaculaire qui ne cesse de le persécuter mais dont il adopte le lexique fleuri pour se qualifier lui-même. Ne se considère-t-il pas comme *l'infâme et répugnant saligaud et l'im-monde* contre lequel s'inscrit la société ? (*Voyage*, Folio Gallimard, p. 151).
- (9) Mick formule sa demande très clairement : « But he (Aston) doesn't seem to be interested in what I got in mind, that's the trouble. Why don't you have a chat with him, see if he is interested ». (III,61).
- (10) Dans *Lacan et la philosophie*, Alain Juranville définit la position du pervers par rapport à la loi : « il faut distinguer deux lois : d'une part *la loi transgressée*, 'hors laquelle' se situe le pervers, mais qu'il suppose dans sa pureté de loi toute conforme à l'idée de loi ; d'autre part, la loi à laquelle il est en fait assujetti, *loi transgressive*, parce qu'elle transgresse la loi pure, mais en même temps qui appelle à sa propre transgression », p. 261.
- (11) Ann Lecercle fait le rapprochement entre l'évocation de la mère – *Old Mum* – et le fait que Davies lui-même se présente comme un *old man* à plusieurs reprises.
- (12) Voir *Harold Pinter* de William Baker et Stephen Ely Tabachnick, Oliver & Boyd : « Like Prince Myshkin in Dostoevsky's *The Idiot*, Aston 's very kindness is misunderstood by a world grown unaccustomed to and suspicious of it », p. 84.
- (13) Nous reprenons ici une expression du philosophe Henri Maldiney

dans *Penser l'homme et la folie*, collection Krisis/ éditions Millon : « Mais face à un mélancolique psychotique, nous nous trouvons en présence d'une telle imperméabilité et pour ainsi dire, au sein même de la douleur, d'une telle densité d'absence que, selon l'erreur ordinaire, cette inaccessible nous paraît provocante, et que nous ressentons parfois cette sorte d'irritation que cause, là où nous attendons quelqu'un, la pure altérité », p. 90.

(14) ibidem, p. 62-63. Maldiney reprend les théories de Gustave Guillaume sur l'image-temps ou chronogénèse. Voir *Leçons de linguistique* 1948-1949, p. 116.

(15) Le temporalité décadente ou descendante correspond du point de vue phénoménologique à *l'être-jeté*, la *Geworvenheit* heideggerienne, donnée première de l'existence.

LA FENÊTRE : UN DÉTAIL QUI ANNONCE LA CHUTE

DANS *FALLING SLOWLY* ⁽¹⁾ D'ANITA BROOKNER

Dans le monde littéraire contemporain, Anita Brookner est devenue une référence dans le minimalisme et l'expression de la solitude humaine. Après une carrière d'enseignante spécialisée en art, elle s'est tournée vers la littérature pour révéler des univers, souvent féminins, régis par l'absence, le manque et le désespoir contrôlé. Chaque année, un nouveau roman d'elle paraît, mettant en scène des quartiers de Londres et des êtres qui frôlent la vie sans jamais réussir à y trouver refuge.

Falling Slowly, son avant dernier roman, trace la fin de vie de deux sœurs, Beatrice et Miriam. L'une est pianiste et romantique, l'autre est traductrice et dépourvue d'illusions. Deux êtres solitaires partagent un même foyer, pendant un court moment, avant la chute définitive de l'un d'eux. Le roman se concentre sur la période qui annonce, puis celle qui suit la mort de Beatrice – seule survivante de la famille. Les échanges sont réduits au minimum, et ils laissent le vide s'installer. A partir d'un appartement londonien, quelques déplacements remplissent une vie dépourvue de perspective : promenades dans un parc, marches vers la bibliothèque, sorties chez Harrods ou encore courts voyages à Paris.

Quelques descriptions de meubles servent de décor aux intérieurs brookneriens : un canapé, des chaises, une table ou encore quelques objets : une radio, un piano. Les chambres sont austères et la table de cuisine rappelle un thé matinal bu dans un silence qui annonce une autre journée. Dans le monde extérieur des passants inconnus retiennent l'attention par la couleur d'une robe ou l'allure d'une démarche. La vie est un rituel avec des acteurs étrangers qui se succèdent sans faire oublier le vide. Parmi les gestes quotidiens, il y a l'ouverture et la fermeture des rideaux qui cachent et ouvrent le monde.

La fenêtre est un détail récurrent dans les romans d'Anita Brookner. Elle permet d'observer le monde sans s'y intégrer, et de constater l'existence de deux catégories humaines : celle des élus qui s'affairent et celle des autres, des déçus, des oubliés, des solitaires, des rejetés qui, du haut d'un immeuble, observent la ronde de la vie.

Le professeur d'art qu'a été Anita Brookner aide la romancière à faire des fenêtres un tableau potentiel. Il y a d'abord ce que l'on peut voir par la fenêtre. Mais, avant tout, la fenêtre dans le mur est un lieu : un coin d'observation à partir duquel on attend ce qui ne vient jamais. Le

représenté, enfermé dans le cadre de la fenêtre, est animé par opposition à un observateur statique. Le monde extérieur est contenu dans cet espace de vie.

Les fenêtres sont les seuls tableaux dans les appartements brookneriens. Il faut se déplacer dans des musées ou des bibliothèques pour voir, selon la formule d'Alberti, ces « fenêtres ouvertes » que sont les tableaux d'art. Deux tableaux encadrent ainsi *Falling Slowly* : un premier qui coïncide au point de départ du roman (« Place du Châtelet under Snow » d'Eugène Laloue) et un dernier qui annonce la chute de Beatrice (« A Ship between two Headlands » de J.M.W. Turner). Le premier est observé à travers la vitrine d'une galerie. Un cadre s'intègre donc à un autre pour accentuer la distance et faire du tableau une trouée dans un espace étranger. Ce qui retient l'attention est la lumière (celle de la neige et d'un ciel virant au jaune) et aussi un sentiment d'appartenance qui fait défaut au quotidien :

In Laloue's picture, in which were commingled evening, homecoming, or better homegoing, attachment (the mother and the child), and a context of belonging – for these people were confident enough not to wonder at their surroundings, not to be disconcerted by the bad weather and the fading light, and protected by the flag – she sought and partially found an assurance of a busier and more positive life than the one she knew⁽²⁾.

Comme une fenêtre, le tableau troue et éclaire. Il met en mouvement un manque. Il est le revers d'un monde qui se refuse à ceux qui doivent faire partie de l'ombre. Il est la matérialisation d'une obscurité qui est douce pour ceux qui ne connaissent pas l'exclusion. Avec l'apparition de l'image, le silence s'installe, l'ouverture permet de constater une fermeture à la vie, une fermeture à la légèreté et à l'insouciance. C'est par le manque qu'il exprime que le tableau existe et, en plaçant le cadre dans celui d'une vitrine, l'observatrice est face à une galerie de miroirs. Son image se reflète sur la vitre et se superpose à l'image, seulement pour constater une inadéquation. Miriam ne peut pas faire partie du tableau. L'œuvre d'art rappelle un exil qui est constamment à l'arrière plan - monstre rampant qui resurgit dans le langage de la peinture. Ce qui est exprimé par l'idiome spécifique de la couleur et de l'organisation spatiale n'est jamais rendu dans le langage verbal. La lumière qui émane de la représentation artistique éblouit car elle annule les illusions. Ce qui est représenté se reflète sur l'observatrice et la vitrine qui sépare le tableau de Miriam rend, de façon encore plus flagrante, une appartenance impossible. Miriam jure avec la scène peinte et elle est aveuglée par un éclat

qui, elle le sait, n'entrera jamais dans sa vie. Ce sentiment d'aveuglement se retrouve avec le tableau de Turner qui exprime une source vitale, une force méconnue. La lumière fait alors mal et devient la matérialisation d'une chute :

If this was paradise, this golden light, this ship becalmed on an immaterial sea, then she saw quite clearly her pitiful fallen condition (...). The picture now seemed to her to have lost its immobility, to be involved in some surreptitious circular rotation ⁽³⁾.

Les tableaux rappellent l'absence d'horizon. Le langage pictural dit une vérité, là où les mots avortent. Dans un univers qui a compris que les mots n'étaient que de simples refuges, la peinture frappe grâce à une autre version, parfois une réduction, de la fenêtre habituelle. Il y a, dans la peinture, un effet de condensation qui rappelle, avec violence, un divorce profond. La fenêtre n'y apparaît d'ailleurs pas, comme si la peinture n'était pas là pour donner des illusions. La *veduta*, cette traditionnelle reprise picturale de la fenêtre qui devient un simple élément de la représentation, n'apparaît pas dans les tableaux retenus, qui remplissent eux-mêmes leur fonction de fenêtres sur un monde qui, au mieux, rappelle son étrangeté et, au pire, exprime la tourmente. Ils déclenchent de fortes images d'exclusion.

Au-delà du tableau, les fenêtres sont utilisées tant dans les décors des appartements que dans l'aspect d'une ville comme Londres. Elles sont souvent fermées et sont montrées comme un écran, vues de l'intérieur ou de l'extérieur. Chaque vitre est un mur potentiel. Elle rappelle un monde inconnu qui sera toujours inaccessible. Une petite lampe éclairant un coin de fenêtre laisse divaguer l'imagination et permet de considérer l'étendue du divorce avec les gens, avec tous ces autres qui ont le don d'être légers.

Le motif de la fenêtre apparaît dans *Falling Slowly* en mettant en scène l'attente. Un des dix poèmes, intitulés « Les fenêtres », écrits en langue française par Rainer Maria Rilke, peut illustrer tout le roman :

*Fenêtre, toi, ô mesure d'attente
tant de fois remplie,
quand une vie se verse et s'impatiente
vers une autre vie.
Toi qui sépares et qui attires
changeante comme la mer,
glace, soudain , où notre figure se mire*

*mêlée à ce qu'on voit à travers ;
échantillon d'une liberté compromise
par la présence du sort ;
prise par laquelle parmi nous s'égale
le grand trop du dehors ⁽⁴⁾.*

Mesure d'attente

L'univers brooknerien est essentiellement constitué d'attentes toujours recommencées et jamais comblées. La vie est perçue comme un long désenchantement : l'amour n'est pas récompensé et l'amitié s'envole. La seule donnée durable est une solitude qui fait le lien entre les différents stades de la vie.

La fenêtre est un des lieux où se matérialise l'attente. Vue du côté intérieur, elle est le signe d'un enfermement qui s'accroît au fil du texte. On attend l'amant qui ne vient pas ou on attend les signes habituels du monde grouillant extérieur : un bus qui passe, un marchand de journaux qui fait sa distribution quotidienne, les habitants qui vont au travail ou en reviennent. Elle permet de mesurer le temps qui passe. A partir d'un appartement qui fait office d'un cachot choisi, la terre tourne et les observateurs s'enfoncent encore plus dans un monde fait de déceptions acceptées car elles sont considérées comme inéluctables. La seule attente comblée est celle d'un cycle qui les exclut.

La fenêtre se confond ainsi avec une frontière qui fait office de barrage. Elle ne tient pas lieu de passage. Elle ne présente aucun trompe l'œil, elle matérialise une distance acceptée avec un monde extérieur qui abandonne des êtres solitaires.

Vue de l'extérieur, la fenêtre correspond également à l'attente d'un rituel. Il y a celui du retour, celui qui annonce l'entrée dans le monde de l'enfermement. Le retour au foyer signifie des retrouvailles avec un silence et un vide qui ont été moins visibles dans le monde extérieur. Dans *Falling Slowly*, elle rappelle la chute de la sœur :

When the car reached Wilbraham Place she looked up at their building, expecting to see Beatrice's face. Latterly she had been greeted in this way. She had a moment of faintness when she saw that the window of the sitting room was empty ⁽⁵⁾.

La fenêtre est ainsi la visualisation du vide. En aucun cas elle ne fait le lien avec un monde extérieur qui ne veut pas de ces êtres esseulés.

Souvent observée dans l'ombre, elle déclenche le souvenir des absents et accentue une incompatibilité avec la vie. La chute a toujours été au rendez vous et c'est une variation autour d'un même thème qui est orchestrée à partir d'une fenêtre :

Miriam, bereaved of Beatrice, still looked up at the window when she returned home at the end of the day, expecting to see the white oval of a face, a lifted hand⁽⁶⁾.

Vues de haut ou de bas, ces « fenêtres dormantes »⁽⁷⁾ renvoient à une chute annoncée. La structure romanesque de *Falling Slowly* part de l'absente et ensuite la met en scène dans des lieux-limites qui provoquent le vertige. Pourtant, la fenêtre n'étant presque jamais ouverte, elle n'est pas une invitation au saut dans le vide. Les personnages brookneriens ne reculent pas et ne s'élancent pas. En se tenant au bord d'une fenêtre fermée, ils palpent une souffrance, et intègrent un vertige qui s'est déclaré au commencement de la vie, au commencement du mot.

Toi qui sépares et qui attires

Dans les romans d'Anita Brookner, il y a certes un jeu d'attraction et de séparation mais c'est la séparation qui prend rapidement le dessus. La vision d'une ville aux immeubles éclairés est le rappel d'une vie qui est méconnue. La vie est ailleurs, derrière des rideaux, de l'autre côté d'une fenêtre qui marque une frontière infranchissable. Dans un de ses poèmes en prose, Baudelaire parle ainsi des fenêtres :

Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie⁽⁸⁾.

La fenêtre est donc signe de vie et permet à l'imagination de voir d'autres scènes que celles d'un foyer toujours manquant, un foyer toujours décevant. Elle est cette ouverture qui permet, le temps d'une promenade, de retrouver un souffle qui ne peut venir que des étrangers imaginés. Derrière la fenêtre se trouve le rêve d'un sentiment d'appartenance. Dans un univers où l'échec et l'amertume sont considérés comme allant de soi, il y a l'autre rive, il y a un ailleurs qui n'est pas loin. Il se trouve de l'autre côté d'un trottoir, au coin de la rue, à quelques mètres de la maison :

They were on the lookout for signs of domesticity that was foreign to their own circumstances as if they could glimpse not only other lives but a life they might live if fortune

favoured them. Were those curtains on an upper floor still drawn at three o'clock in the afternoon ? ⁽⁹⁾.

Cette fenêtre est la porte des rêves maîtrisés, ceux qui ne mettent pas à nu le vide :

This was her dream time, infinitely preferable to those more disconcerting dreams over which she had no control, and which would sometimes startle her out of the black sleep on which she had almost come to rely ⁽¹⁰⁾.

Mais il y a un retour à chaque promenade, il y a une retraite vers la chambre à coucher, vers un lit éloigné de la fenêtre et qui met un terme à un temps de rêve. Le banal est de ce côté de la vitre, le poids de la vie est du côté de ce foyer qui est un enfermement, alors que les foyers inconnus peuvent connaître la gaieté, l'amour facile et l'innocence.

Glace

La vitrine (window) se confond souvent avec la fenêtre dans romans d'Anita Brookner. Elle permet de voir des tableaux dans lesquels le manque se dit mais elle permet aussi de se regarder. Les personnages brookneriens sont surpris par leur propre silhouette. Convaincus qu'ils habitent le vide, il y a un premier étonnement de voir le reflet d'un être fantomatique, un être de passage. Dans *Falling Slowly*, il n'y a pas de miroir mais Miriam se regarde de temps à autre au cours de ses promenades. La vitrine montre alors un être banal. Se voir équivaut à entrapercevoir le vide. La vision est floue, les contours indéfinis, et la silhouette est bientôt fragmentée par le reflet des passants qui se trouvent sur le même trottoir.

Voir son propre portrait équivaut à voir le rien, voir l'inconsistance :

She stopped to look at her reflection in the window of Marks and Spencer. She saw the sort of neat active outline that enabled her to pass unnoticed in a crowd ⁽¹¹⁾.

Les personnages brookneriens savent que la traversée des apparences n'a jamais lieu. Ce que les autres voient dans un visage ne se reflète jamais dans une vitre et leur propre contemplation renvoie systématiquement une image autre. Derrière une silhouette ordinaire se cachent des blessures indicibles, des angoisses acceptées, l'attente de la mort.

Echantillon d'une liberté compromise par la présence du sort

Debout au bord d'une fenêtre, un coin de rue donne un échantillon d'une vie qui se refuse et se dérobe. Il est impossible d'avoir prise sur un monde mouvant qui dévoile une lumière aveuglante. La liberté des observateurs, qui regardent les acteurs de ce monde dans leur univers quotidien du haut d'un promontoire, est tout d'abord une liberté négative : ils sont ce que les autres ne sont pas. Ils n'ont pas d'attaches, ils n'ont pas de foyer. Ils ne sont pas attendus. Leur liberté est entre les mains d'un destin incontrôlable qui a fait d'eux des êtres de l'ombre. La chute a été inscrite depuis longtemps sur le registre de leur vie et il s'agit de courber l'échine, d'accepter une fatalité qui s'abat tôt ou tard.

Même les lieux sont imposés par une force obscure. C'est la présence d'une fenêtre qui fait basculer le choix :

She felt condemned to consider the alternative option : Lower Sloane Street, with its dusty bay window and its enthusiastic accompaniment of grinding gears ⁽¹²⁾.

Falling Slowly rejoint les autres romans d'Anita Brookner dans ses descriptions d'êtres condamnés à vivre. La liberté n'est jamais légère et elle est subie dans un monde qui rétrécit et se referme de plus en plus. Dans ce monde clos, la fenêtre ne libère pas. Elle ne provoque aucun espoir puisque tout a déjà été planifié par une force obscure.

Le grand trop du dehors

Le monde extérieur grouillant se confond vite avec l'expression d'un vide. La fenêtre permet la visualisation d'un vide qui se retrouve avec ou sans la présence humaine. Le cycle des saisons passe et la même observatrice, au même lieu, reste à l'écart de la vie. Elle retient le froid comme unique réponse et prend refuge dans un foyer qui devient le lieu de l'enfermement :

She stood by the telephone for about five minutes. She did not doubt that he was the same. Then, very slowly, she walked to the window, through which a cold draught was blowing ⁽¹³⁾.

La fenêtre est donc aussi une marge à l'intérieur de laquelle se placent des personnages voués à une vie de solitude. Des deux côtés de la fenêtre, il y a une errance qui confirme l'échec des mots. Les promenades solitaires dans les rues peuplées de Londres ou les balades noc-

turnes dans les parcs rejoignent l'errance d'un être en survie qui passe d'une pièce à l'autre dans un intérieur austère. Le trop plein du dehors n'entre pas par la fenêtre. Il est observé comme une autre étrangeté que l'on côtoie, que l'on entend et que l'on ressent au quotidien.

Il n'y a finalement pas de ligne d'horizon dans ce que l'on voit d'une fenêtre. La perspective est bouchée, comme si aucune médiation n'était envisageable. La seule certitude est une chute lente et progressive, une chute banale qui mène enfin à un monde de ténèbres que l'on aura palpé. L'écriture d'Anita Brookner est une écriture en cours de chute que René Char met autrement en mots :

La légèreté de la terre

Le repos, la planche de vivre ? Nous tombons. Je vous écris en cours de chute. C'est ainsi que j'éprouve l'état d'être au monde. L'homme se défait aussi sûrement qu'il fut jadis composé. La roue du destin tourne à l'envers et ses dents nous déchiquettent. Nous prendrons feu bientôt du fait de l'accélération de la chute. L'amour, ce frein sublime, est rompu, hors d'usage.

Rien de cela n'est écrit sur le ciel assigné, ni dans le livre convoité qui se hâte au rythme des battements de notre cœur, puis se brise alors que notre cœur continue à battre⁽¹⁴⁾.

Laurence CHAMLOU
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) London, Penguin Books, 1998.
- (2) pp. 2-3
- (3) p. 146.
- (4) Rainer Maria Rilke, *Poèmes en français, Les fenêtres*, Paris, 1927.
- (5) p. 178.
- (6) p. 201.
- (7) Voir René Char, *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*. Paris, Gallimard, 1979.
- (8) Charles Baudelaire, *Poèmes*, La Pléiade, 1954, p. 130.
- (9) p. 161.
- (10) p. 207.
- (11) p. 106.
- (12) p. 36.
- (13) p. 154.
- (14) René Char, *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, Paris, Gallimard, 1979.

LES PIÈCES COURTES DE SAMUEL BECKETT :

UNE MISE EN SCÈNE DU DESSAISISSEMENT

DES PRÉROGATIVES DU REGARD

L'obscurité dévore les corps et les rares objets qui peuplent encore l'espace scénique des dernières pièces beckettiennes ; elle les dissimule à la vue des spectateurs dont le regard s'épuise à trop vouloir distinguer des formes, des silhouettes qui, dans cette lumière grise, s'estompent. Beckett semble travailler à un effacement du visible. Il met en scène la capacité de la lumière non pas à éclairer ou à révéler, mais à obscurcir et à brouiller. La lumière, qu'elle soit blanche, aveuglante comme dans *Play*, ou au contraire, sombre, crépusculaire comme dans *Footfalls* ou *Rockaby*, rend l'acte de voir douloureux. Cette souffrance du spectateur face au presque rien visible évoque l'expérience douloureuse décrite dans *Le Dépeupleur*, où les conditions d'émergence du visible entraînent une « lente dégradation de la vue » :

Et s'il était possible de suivre de près pendant assez longtemps deux yeux donnés bleus de préférence en tant que plus périssables on les verrait s'écarter toujours davantage et s'injecter de sang de plus en plus et les prunelles se dilater progressivement jusqu'à manger la cornée tout entière. [...] Et pour l'être pensant venu se pencher froidement sur toutes ces données et évidences il serait vraiment difficile au bout de son analyse de ne pas estimer à tort qu'au lieu d'employer le terme vaincus qui a en effet un petit côté pathétique désagréable on ferait mieux de parler d'aveugles tout court ⁽¹⁾.

Le spectateur des dramatiques, s'épuise, s'aveugle à trop vouloir se pencher sur l'objet scénique que l'éclairage voile plus qu'il ne le dévoile. Ce voilement de l'objet excite sa curiosité naturelle, exacerbe son désir de voir et le pousse non plus seulement à regarder la scène, mais à la scruter. Cette pulsion scopique du spectateur n'est pas sans rappeler celle de l'amant devant le corps aimé. Dans *Fragments du discours amoureux*, Roland Barthes remarque, en effet, à propos du « corps de l'autre » :

Parfois une idée me prend : je me mets à scruter longuement le corps aimé (tel le narrateur devant le sommeil

d'Albertine). *Scruter veut dire fouiller : je fouille le corps de l'autre, comme si je voulais voir ce qu'il y a dedans, comme si la cause mécanique de mon désir était dans le corps adverse (je suis semblable à ces gosses qui démontent un réveil pour savoir ce qu'est le temps). Cette opération se conduit d'une façon froide et étonnée ; je suis calme, attentif, comme si j'étais devant un insecte étrange, dont brusquement je n'ai plus peur. Certaines parties du corps sont particulièrement propres à cette observation : les cils, les ongles, la naissance des cheveux, les objets très partiels. Il est évident que je suis alors en train de fétichiser un mort* ⁽²⁾.

Les corps que Beckett met en scène tiennent de l'« insecte étrange » dont parle Barthes. Ils éveillent chez le spectateur le même désir de scruter, de fouiller. La difficulté que ce dernier éprouve à distinguer certaines choses le pousse instinctivement à vouloir s'approcher, à vouloir pénétrer l'intimité de la scène, pour enfin pouvoir entrer dans le détail de l'œuvre, pour examiner mentalement certaines zones corporelles à la loupe. L'éclatement du biologique sur scène est emblématique de ce désir de mieux voir. Beckett nous invite, en effet, à voir des corps en détail, au sens étymologique du mot : « Partage d'une chose en plusieurs morceaux ». Le spectateur se retrouve alors dans la même situation que le narrateur proustien, il est lui aussi « en train de fétichiser un mort ». Dans *That Time*, *Not I*, *Footfalls* ou *Come and Go*, l'œil, guidé par la lumière, est amené à se poser sur des « objets très partiels » : un visage, une bouche, des pieds, des mains. La mise en scène beckettienne invite, non pas à une lecture du détail, le verbe lire signifiant étymologiquement lier, mais à une dissection minutieuse. Beckett fragmente les corps en les enfermant dans des urnes, en les dissimulant sous les plis de grands manteaux ou en n'en révélant qu'une infime partie. Sa façon très particulière de mettre les corps en lumière invite le spectateur à les fragmenter encore plus minutieusement. Le regard est pris dans une spirale qui le porte à se concentrer sur des « objets [de plus en plus] partiels ». Beckett met en scène la fascination que peut exercer l'infiniment petit. (Son écriture elle-même semble d'ailleurs refléter cette fascination, les derniers textes pour le théâtre étant d'une brièveté extraordinaire : *Come and Go* ne compte que cent vingt-et-un mots.) Ce qui pousse le spectateur à vouloir disséquer ces fragments corporels, c'est le désir d'en voir l'essence même, le désir de voir ce qui les différencie de l'objet, le désir de cerner la frontière qui sépare l'animé de l'inanimé. Dans *Play*, par exemple, la fixité des traits des visages fait hésiter : est-on en présence de cadavres ou de corps vivants ? Beckett s'efforce de représenter le moment précis où le spectateur voit vaciller ses repères. Le vocable choisi contri-

bue à brouiller encore davantage la frontière entre le minéral et l'organique. On trouve, en effet, des mots appartenant au champ sémantique du corps, aussi bien à propos de personnages que d'objets :

Front centre, touching one another, three identical grey urns about one yard high. From each a head protrudes, the neck held fast in the urn's mouth. The heads are those, from left to right as seen from auditorium, of W2, M and W1. [...] Faces so lost to age and aspect as to seem almost part of urns ⁽³⁾.

A la différence de la peinture, le théâtre ne permet pas de s'approcher physiquement pour mieux voir. A une certaine distance, il devient difficile de définir ce que l'on voit, bien plus que ce que l'on ne voit pas. On a le sentiment que Beckett explore la modalité défective du regard en mettant en scène des corps dont les contours sont difficiles à délimiter, des corps dont l'éloignement et la position excentrée les apparentent à un virtuel impossible à atteindre. Dans *Not I*, par exemple, l'éloignement et la position excentrée de Mouth rendent la reconnaissance de l'objet scénique difficile : est-on en présence d'une bouche, d'une ouverture vaginale⁽⁴⁾ ?

Stage in darkness but for Mouth, upstage audience right, about eight feet above stage level, faintly lit from close-up and below, rest of face in shadow ⁽⁵⁾.

La précision presque mathématique des didascalies concernant la mise en espace témoigne d'un désir de situer l'image scénique par rapport à un œil imaginaire et de disposer les corps en fonction de cet œil, ce qui souligne une conception presque picturale de la scène. Des pièces telles que *Not I* ou *That Time* soulèvent la question du point de distance : d'où voir pour bien voir ? Le détail corporel est nécessairement perçu à une certaine distance et demeure, de ce fait, incomplètement maîtrisable par le spectateur. Voir renvoie dès lors à une expérience de perte, de dessaisissement. Georges Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* souligne ce phénomène de perte :

Bien sûr, l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un avoir : en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'être – quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement

nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là ⁽⁶⁾.

L'image scénique porte en elle la trace d'une impossible captation. Dans ses dernières pièces, Beckett ne nous présente que des corps difficiles à appréhender : il n'en laisse sur scène que d'infimes traces, toujours sur le point de disparaître. Ainsi, dans *Rockaby*, le balancement du fauteuil fait sans cesse passer le visage de W de la lumière à l'obscurité ; dans *Play*, les mouvements du projecteur ne tirent les visages des ténèbres que pour les y replonger immédiatement ; dans *Footfalls*, la baisse progressive de l'éclairage avale petit à petit le corps du personnage ; dans *Not I*, l'intensité de l'éclairage reste constante, mais le mouvement incessant des lèvres de Mouth n'accorde à l'œil du spectateur nul repos. De plus, face à l'immensité obscure de l'espace scénique, la bouche, seule partie visible du corps, paraît minuscule et permet difficilement à l'œil de trouver un point d'ancrage.

Beckett orchestre jusqu'au vertige le vacillement des formes aux confins de l'invisible. L'obscurité qui ronge les corps les marque irrémédiablement du sceau de l'absence, et cerne les contours d'un lieu vide, créant une fissure dans la continuité du perçu, dans l'homogénéité de la présence. Beckett s'attache à trouver une réponse à la question : comment mettre en scène le vide ? Comment inscrire l'absence au cœur de l'œuvre ? Comment figurer l'infigurable ?

Les détails corporels sur lesquels se concentre le regard des spectateurs ouvrent d'ailleurs sur le vide : une bouche, des yeux, un sourire : « After three seconds eyes open. After five seconds smile, toothless for preference. Hold five seconds till fade out and curtain » ⁽⁷⁾. *That Time* se clôt sur une bouche fendue par un sourire et le caractère édenté de cette bouche vient renforcer la notion de béance. Beckett montre les points de déliaison du corps, il met en scène les seuils du corps, les zones où le corps se lézarde, se fissure. La scène des dramaticules est le lieu où les volumes s'évanouissent et où les vides prolifèrent.

Beckett tente ainsi de mettre en scène la tâche aveugle inhérente à tout acte de vision. L'image scénique étonne le spectateur. Là où il attendait des corps, des volumes, l'attend le vide, le manque. Beckett inscrit la faille au cœur de son écriture dramatique, la faille au sens de fissure, mais aussi la faille au sens premier du terme, au sens d'épais tissu, de voile de femme. L'équivalent sur scène de la tâche aveugle picturale serait ce moment où s'évanouissent les formes, ce moment où l'objet se dérobe et où le regard est dessaisi de ses prérogatives.

Les dramaticules s'apparentent à une réflexion sur le moment tenu où le cheminement du regard s'inverse et où de regardant le spectateur devient regardé. L'expérience du spectateur est alors comparable à celle de l'homme face à un tombeau. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman décrit en ces termes ce face à face :

D'un côté, il y a ce que je vois du tombeau, c'est-à-dire l'évidence d'un volume, en général une masse de pierre, plus ou moins géométrique, plus ou moins figurative, plus ou moins couverte d'inscriptions : une masse de pierre œuvrée en tout état de cause, tirant de son côté le monde des objets taillés ou façonnés, le monde de l'art et de l'artefact en général. D'un autre côté, il y a, dirai-je à nouveau, ce qui me regarde : et ce qui me regarde dans une telle situation n'a plus rien d'évident, puisqu'il s'agit au contraire d'une espèce d'évidement. Un évidement qui ne concerne plus du tout le monde de l'artefact ou du simulacre, un évidement qui touche là, devant moi, l'inévitable par excellence : à savoir le destin du corps semblable au mien, vidé de sa vie, de sa parole, de ses mouvements, vidé de son pouvoir de lever sur moi les yeux. Et qui pourtant me regarde en un sens – le sens inéluctable de la perte ici à l'œuvre. Voilà pourquoi le tombeau, quand je le vois, me regarde jusqu'au tréfonds – et à ce titre, d'ailleurs, il vient troubler ma capacité de le voir simplement, sereinement – dans la mesure même où il me montre que j'ai perdu ce corps qu'il recueille en son fond ⁽⁶⁾.

Beckett déconcerte le regard en le confrontant au presque rien visible. Et ce presque rien ouvre sur un rien encore plus effrayant. L'acte de voir nous renvoie, en effet, à un vide qui nous regarde. La béance qui troue l'espace scénique de pièces telles que *Not I* ou *That Time* devient menace d'absence à soi-même pour le spectateur. Les corps fragmentés, béants inquiètent et déstabilisent le regard, faisant éprouver à l'observant l'angoisse de la fragmentation, de la désintégration. La fascination qu'exerce le détail peut aller, comme nous l'avons vu, jusqu'à l'envie de découper toujours davantage l'image scénique. C'est à une découpe fantasmatique que se livre le spectateur et cette découpe est emblématique de sa propre angoisse de morcellement. S'appuyant sur la thèse de Gaston Bachelard, Georges Didi-Huberman écrit, dans « L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer » :

C'est comme si le sujet descripteur, dans le mouvement

même de la « mise en pièces » que constitue l'opération du détail, au lieu de procéder à la sereine réciproque d'une totalisation, reconduisait malgré lui et sur lui-même l'acte premier, violent, de la dislocation. Sujet cognitif découpant le visible pour le mieux totaliser - mais subissant lui-même l'effet d'une telle scission. Imaginons un homme pour qui le monde entier serait un puzzle : il finirait bien par ressentir la fragilité – la potentielle mobilité, c'est-à-dire chute – de ses propres membres ⁽⁹⁾.

La perception des détails ne rendra jamais l'image complètement visible, elle fait, au contraire, courir à celle-ci le risque de sa décomposition. A trop vouloir détailler, le spectateur perd toute notion de totalité. La mise en scène beckettienne du presque rien est, en fait, une tentative de dévoiler le Rien, de représenter le moment où affleure l'invisible. En ce sens, la mort n'est plus ob-scène, hors-champ, elle n'est plus le lieu où le spectateur postule ne pas être, elle est là, devant lui. Il doit dès lors se résoudre à ne pas pouvoir saisir l'image scénique mais à se laisser saisir par elle.

Ce que Beckett écrit de l'œuvre picturale des frères Van Velde semble annoncer la réflexion sur le visible à laquelle il se livre dans ses derniers textes pour la scène :

Que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade. Elles prendront l'une ou l'autre des deux formes selon le sujet. L'un dira : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis. Il y a toujours eu ces deux sortes d'artiste, ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil ⁽¹⁰⁾.

Beckett lui-même est un artiste de l'empêchement. Son écriture dramatique contient à elle seule « deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil ». Les détails que Beckett met en scène ne se laissent pas cerner, délimiter. Ils demeurent difficilement identifiables en raison de leurs contours flous qui tendent à se dissoudre, à se fondre avec l'espace, le vide qui les contient et les contamine. Cette inévitable dérobade de l'objet contraint l'acte de voir à faire retour sur lui-même. Et la représentation en vient à interroger la possibilité même de représenter. A propos de pans de couleur dans l'œuvre de Vermeer, Georges Didi-Hubermann écrit :

Or, c'est justement parce qu'il montre la figurabilité à l'œuvre – c'est-à-dire non achevée, la figure figurante et même, si l'on peut dire la pré-figure – que le pan inquiète le tableau, comme une relative défiguration ; tel est son paradoxe de figure en puissance. Tandis que le détail se laisse décrire et attribuer de façon univoque ou espérée telle (ceci est un fil blanc), le pan n'appellera, lui, que d'inquiétantes tautologies (ceci est... un filet de peinture) ⁽¹¹⁾.

L'œuvre dramatique beckettienne appelle elle aussi d'inquiétantes tautologies : ceci est une monstration de l'acte de montrer, une représentation de l'acte de représenter. Cette forme d'enfermement que souligne la figure de la tautologie fait de l'art dramatique beckettien un « art d'incarcération », à l'image, une fois de plus, de l'art des Van Velde que Beckett décrit comme étant « un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. Et l'ensevelissement dans l'unique, dans un lieu d'impénétrables proximités, cellule peinte sur la pierre de la cellule, art d'incarcération » ⁽¹²⁾.

Hélène LECOSSOIS-GUÉRITÉE
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Beckett Samuel, *Le Dépeupleur*, (Paris, Editions de Minuit, 1970), pp. 34-35.
- (2) Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, (Paris, Editions du Seuil, 1977), pp. 85-86.
- (3) Beckett Samuel, *Play*, in *The Complete Dramatic Works*, (London, Faber and Faber, 1986), p. 307.
- (4) Paradoxalement, le désir de gros plan a été réalisé dans la version télévisée de *Not I*, mais là aussi, même de près, l'ambiguïté demeure : bouche ou vagin ?
- (5) Beckett Samuel, *Not I* in *The Complete Dramatic Works*, p. 376.
- (6) Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, (Paris, Editions de Minuit, 1992), p. 13.
- (7) Beckett Samuel, *That Time*, in *The Complete Dramatic Works*, p. 395.
- (8) Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, pp. 17-18.
- (9) Didi-Huberman Georges, « L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer », in *La part de l'œil*, n°2, (Bruxelles, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1986), p. 105.
- (10) Beckett Samuel, « Peintres de l'empêchement », in *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Ruby Cohn, Ed, (London, John Calder, 1983), p. 136.
- (11) Didi-Huberman Georges, « L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer », in *La part de l'œil*, n°2, p. 118.
- (12) Beckett Samuel, « Peintres de l'empêchement », in *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, pp. 136-137.

LIRE LE DÉTAIL :
UNE LECTURE DÉTECTIVE DE QUELQUES NOUVELLES
D'AMBROSE BIERCE

Lire le détail relève de trois démarches différentes selon le sens attribué au terme « détail ». En effet, si l'on considère que ce mot désigne, d'une manière neutre, les parties constitutives d'un ensemble, la lecture du détail sera proche de la méthode scientifique qui consiste à étudier les parties et leur agencement afin de comprendre et de reconstituer le tout. Le détail recouvre aussi des acceptions d'ordre artistique et visuel ; en effet, ce mot renvoie aux ornements jugés mineurs d'un monument ou d'un tableau, qu'il s'agisse par exemple de frises ou de bordures. Dans cette optique, le détail se voit relégué en marge et devient accessoire, élément périphérique apparemment subalterne par rapport à l'économie de l'ensemble. Dans ce cas, lire le détail devient un divertissement, au sens d'amusement mais aussi au sens de déviation par rapport à l'essentiel, activité qui résulte de la curiosité et du jeu. Mais, le détail est-il au fond si insignifiant ? En vertu de quelle norme est-il d'ailleurs jugé comme tel ? Un autre des emplois de ce terme nous montre d'ailleurs qu'il n'est pas rare, dans les livres d'art, que la reproduction d'un tableau apparaisse côte à côte avec l'un de ses détails, agrandis. Ceci semble signifier que le détail, loin d'être secondaire, possède une importance essentielle : le faire figurer prouve qu'il peut éclairer le sens de l'ensemble et lui redonne même une place centrale, emblématique. Ainsi, lire le détail ressemble à un travail à la loupe pour découvrir la texture (de la peinture ou du texte), l'exemplarité de l'un de ses fragments, et pour déceler ce qui n'apparaissait pas clairement à l'œil nu. Lire le détail constitue donc un travail de déchiffrement de l'imperceptible. La loupe est aussi l'instrument de prédilection du détective qui a pour mission, à des fins inductives, de lire et de décrypter des signes, des empreintes et des traces, d'abord occultés et invisibles, soit parce que ces indices essentiels ont été délibérément dissimulés pour brouiller les pistes, soit parce qu'ils ont justement l'air de détails sans importance et passent inaperçus par rapport à ce qui paraît essentiel. L'enjeu est donc de faire preuve de discrimination, de rétablir une juste hiérarchie et de rendre au détail son importance, car, comme le déclare le sergent Cuff, l'un des détectives de *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins : « In all my experience along the dirtiest ways of this dirty little world, I have never met with such a thing as a trifle yet »⁽¹⁾. Cette philosophie du soupçon est le fondement de toute investigation en vertu du principe selon lequel tout peut être important et signifiant, et tout peut constituer un indice. L'optique d'Hercule

Poirot est en tout point similaire dans *The Murder of Roger Ackroyd* d'Agatha Christie lorsque, à propos de la place insolite d'un fauteuil dans le bureau de la victime, il déclare : « It is completely unimportant (...) That is why it is so interesting (...) »⁽²⁾. Les textes littéraires eux-mêmes peuvent être lus à la loupe, soit qu'il s'agisse d'isoler et de grossir un « détail » pour mieux comprendre sa nature, sa fonction et sa portée par rapport à l'ensemble, soit qu'il s'agisse de le replacer dans une chaîne causale, notamment lors d'une seconde lecture. Ceci montre d'ailleurs que le statut de « détail » n'est pas toujours définitif : considérer un élément comme un « détail » peut résulter de notre ignorance momentanée au cours d'une première lecture qui se soldera alors par un échec. La fin du texte, contraire à toutes nos attentes, nous incitera alors à une relecture serrée au cours de laquelle ce qui avait été initialement pris pour un détail insignifiant pourra, le cas échéant, devenir un élément essentiel. La configuration du récit, le positionnement et la hiérarchie de ses éléments constitutifs, peuvent alors changer aussi radicalement que le cours des événements tel qu'il est restructuré et remodelé par le détective dans *The Murder of Roger Ackroyd* : « (...) it's extraordinarily intriguing, the whole thing. Every new development that arises is like the shake you give to a kaleidoscope - the thing changes entirely in aspect »⁽³⁾.

Mais il faut ici invoquer un autre paramètre essentiel pour expliquer notre aveuglement lors d'une première lecture : de même que le coupable brouille les pistes dans la vie et dans les romans de détection, de même certains narrateurs, et pas seulement ceux de la littérature policière, encryptent et opacifient leurs récits pour se jouer du lecteur, ceci dans le but de maintenir le suspense, de surprendre, mais aussi à des fins purement ludiques. C'est particulièrement vrai de la fiction d'Ambrose Bierce, manipulateur et prestidigitateur de talent, qui a parfois recours à des narrateurs peu fiables.

Dans certaines nouvelles de Bierce, la technique est la même que dans *The Murder of Roger Ackroyd* : le récit circonstancié de James Sheppard nous submerge de précisions et de détails sans que nous soyons en mesure de démêler l'important du secondaire, et le vrai du faux. Ce narrateur malhonnête pêche par excès (écriture pléthorique, incluant même des croquis) et par omission, comme le montre bien Hercule Poirot qui, après lecture du manuscrit de Sheppard, déclare : « A very meticulous and accurate account (...) You have recorded all the facts faithfully and exactly - though you have shown yourself becomingly reticent as to your own share in them »⁽⁴⁾.

Mais il existe aussi une différence majeure car si les détectives parviennent toujours à reconstituer les faits, à lire efficacement le détail, à

combler les blancs et à rétablir l'ordre final, tant sur le plan légal, moral, qu'épistémologique, ce n'est pas toujours le cas pour le lecteur aux prises, l'expression n'est pas trop forte, avec certaines des nouvelles de Bierce, par exemple avec « A Tough Tussle » où, à l'instar du Lieutenant Byring et de son combat singulier avec un étrange ennemi, nous devons littéralement nous « battre » avec le texte pour tenter de dégager sa signification. L'écriture de Bierce se signale par son art de la construction qui, par moments, exige justement de nous une déconstruction *a posteriori* à des fins (hypothétiques) de reconstruction.

L'entreprise réussit parfois sans problèmes quand le narrateur fournit, même dans le désordre, toutes les pièces du « puzzle ». Ainsi, des nouvelles surnaturelles comme « The Middle Toe of the Right Foot », « Staley Fleming's Hallucination », ou « John Bartine's Watch » sont gratifiantes sur le plan intellectuel car elles constituent des unités à l'architecture solide, sans faille, où toutes les pièces, au complet, s'emboîtent parfaitement les unes dans les autres. L'impression finale, confirmée par une éventuelle relecture, est celle d'une totalité cohérente et homogène. Dans la première de ces deux histoires, le narrateur, avec une certaine dose d'humour (noir), présente la Manton House, lieu d'une partie de l'action, comme une demeure hantée et nous en donne la raison : « The fact that in this dwelling Mr Manton thought it expedient one night some ten years ago to rise and cut the throats of his wife and two small children (...) had no doubt done its share in directing public attention to the fitness of the place for supernatural phenomena »⁽⁹⁾. Le décor est planté et le lecteur, préparé par cette atmosphère sinistre, sait à peu près à quoi s'attendre et n'éprouve guère de surprise en découvrant que la maison va être le cadre d'un duel au couteau pendant la nuit, tout en ignorant encore l'identité des combattants. « The Middle Toe of the Right Foot » est une nouvelle assez brève (8 à 10 pages selon les éditions), pourtant subdivisée en trois sections. Cette fragmentation est un trait distinctif de nombreux écrits de Bierce dont les subdivisions portent à l'occasion des sous-titres ; par ailleurs, ces nouvelles s'ouvrent *in medias res*, souvent d'une façon très abrupte et c'est habituellement la deuxième partie, en fait antérieure chronologiquement, qui fournit de nombreuses clefs quant au début. Cette absence de linéarité exige donc une attention accrue aux « détails » qui jalonnent notre lecture et un travail bidirectionnel, à la fois prospectif et rétrospectif, car nous devons revenir en arrière et réévaluer certains points tout en continuant à avancer dans le texte.

Le duel tourne court à la fin de la section une quand les antagonistes se retrouvent brutalement plongés dans le noir au moment où leur bougie s'éteint. On retrouve pourtant le corps de l'un d'entre eux dans la

section trois, figé dans une posture terrifiée, et près de lui, trois séries de traces, celles de Mrs Manton et de ses deux enfants, probablement venus se venger de leur meurtrier car celui qui se fait passer pour Grossmith dans la section deux n'est autre que l'assassin. Le titre avait tout de suite attiré notre attention sur un mystérieux orteil, l'un de ceux du pied droit, celui dont l'épouse assassinée était dépourvue, comme nous l'avions découvert dans la deuxième partie. Sa présence au sein du titre en annonce d'emblée l'importance et cet orteil manquant laisse paradoxalement son empreinte dans la poussière de la maison à la fin de la nouvelle. Il est assez ironique de constater que ce sont les traces laissées par des fantômes, dont l'une caractérisée par un doigt absent, ces traces qui donnent une réalité visible et matérielle à des spectres, qui constituent la clef de l'histoire, construite comme un récit de détection en miniature avec ses ingrédients classiques : un mort et découverte d'indices. Mais ici, la lecture des empreintes a une fonction assez curieuse car c'est finalement le surnaturel, entorse flagrante à la rationalité, inexplicable selon des lois objectives, qui confère au récit sa logique, sa cohérence et opère un verrouillage efficace de sa signification.

Le mécanisme est similaire dans « Staley Fleming's Hallucination », autre histoire de Nemesis qui s'achève sur la mention de traces de morsure laissées par un chien invisible, le fantôme du Newfoundland mort de chagrin et de faim sur la tombe de son maître assassiné : « When the man was dead an examination disclosed the unmistakable marks of an animal's fangs deeply sunken into the jugular vein. But there was no animal »⁽⁶⁾. Comme dans l'histoire précédente, le terme « détail » signifie « élément constitutif » de l'ensemble et non « élément mineur » car une nouvelle aussi courte (moins de trois pages) ne peut justement s'embarrasser de détails et vaut principalement par la solidité de sa construction à laquelle on ne peut rien soustraire au risque de faire s'effondrer l'ensemble.

« The Middle Toe of the Right Foot » et « Staley Fleming's Hallucination », malgré leur construction habile et l'honnêteté de leur structuration qui permet au lecteur une certaine maîtrise du texte *pendant* la lecture, ne sont pas pour autant totalement prévisibles et parviennent à nous tenir en haleine. Comme dans le cas des œuvres de détection, il s'agit d'un plaisir double : celui de se montrer perspicace et parfois capable d'anticiper, mais aussi celui d'être étonné et pris au dépourvu.

A cet égard, la nouvelle « John Bartine's Watch » est un cas extrême de transparence et de simplicité, y compris sur le plan dramatique (récit linéaire parfaitement diachronique, unité de lieu), ce qui est assez exceptionnel dans la production de Bierce. En effet, nous sommes informés

dès le titre du rôle central de la montre de J. Bartine. L'ajout progressif de plusieurs autres « détails » (la disparition suspecte de Bramwell Olcott Bartine, l'arrière grand-père de Bartine, probablement assassiné, auquel appartenait la montre, l'étrange attraction que celle-ci exerce sur John à l'approche de vingt-trois heures et son anxiété profonde chaque soir, sa ressemblance troublante avec son aïeul...) nous prépare à la mort subite de John et rend la présence de l'avant-dernier paragraphe superflue, voire indésirable car elle explicite ce qui paraissait déjà évident :

Nor can I set limitations to the law of heredity. I do not know that in the spiritual world a sentiment or emotion may not survive the heart that held it, and seek expression in a kindred life, ages removed. Surely, if I were to guess the fate of Bramwell Olcott Bartine, I should guess that he was hanged at eleven o'clock in the evening, and that he had been allowed several hours in which to prepare for the change (135-136).

En tout état de cause, la démarche présidant au choix du titre, dans le cas du pied de Mrs Manton ou de la montre de Bartine, est la même que celle qui consiste à isoler et à mettre en évidence le détail d'un tableau : il s'agit de guider la lecture et de l'orienter sur le détail signifiant. Mais au sein du recueil *Can Such Things Be ?* cette limpidité, surtout celle de « John Bartine's Watch », côtoie des cas d'opacité qui défient l'analyse et opposent une résistance invincible aux tentatives de résolution, même après plusieurs lectures.

En effet, la construction morcelée de plusieurs des nouvelles du recueil, c'est-à-dire leur découpage en sous-parties, génère une impression de fragmentation liée à la présence de blancs et d'ellipses, tant sur le plan typographique, avec les espaces vides séparant les sections, que sur le plan narratif, puisque ces espaces sont aussi laissés en blanc par le narrateur. Tout se passe comme si nous étions en présence d'un tableau volontairement inachevé. Il nous faut donc lire avec d'autant plus d'attention et de minutie les détails mis à notre disposition pour compenser l'absence de ceux qui ne nous sont pas livrés. C'est particulièrement vrai dans « The Moonlit Road », nouvelle composée de trois parties, réparties comme suit : « Statement of Joel Hetman Jr », « Statement of Caspar Grattan », « Statement of the Late Julia Hetman, through the Medium Bayrolles ». L'emploi du terme « statement » nous oriente une fois de plus vers le domaine de l'investigation de type policier, et ceci, d'autant plus qu'il s'agit d'une histoire de meurtre, celui de Julia Hetman, vu par les trois membres de la famille Hetman : le fils d'abord, puis le père, qui est le meurtrier, dissimulé sous un pseudonyme depuis vingt ans, et la vic-

time, son épouse. Les trois récits parallèles présentent des différences de point de vue et de ton, celui du fils, absent au moment du drame, consistant en une présentation extérieure et objective des faits, mais ils convergent tous en évoquant la fameuse route baignée du clair de lune présente dans le titre. Cependant, nous éprouvons en fin de lecture une impression d'inachèvement et de frustration car, aussi circonstanciés soient-ils, la somme des trois récits ne nous donne pas une version globale et complète. La raison en est simple : il subsiste au coeur de l'histoire un *trou noir*, terme plus adapté que le mot « blanc », puisque le meurtre a lieu de nuit, dans le noir, et n'est vécu par la victime et par son agresseur que sur le mode de la paralepse. Ce type d'omission latérale, très courant dans la littérature policière dès les origines, par exemple dans *The Murders in the Rue Morgue* (1841) de Poe où les témoins entendent ce qui se passe derrière une porte verrouillée qui les empêche de voir la scène, explique que Julia ne voie pas son meurtrier et ignore donc qu'il s'agit de son mari jaloux. Mais ce qui est bien plus énigmatique, et jamais résolu, est l'identité et la finalité du mystérieux visiteur qui précède le meurtrier, dont les pas sont entendus dans le noir par Julia et dont la silhouette est aperçue confusément par « Caspar Grattan » qui s'imaginerait voir l'amant de son épouse prendre la fuite. Cette ombre, à l'origine de la mort de Julia et responsable de l'éclatement du noyau familial, reste à jamais obscure, invisible, anonyme, et signe la défaite d'une lecture aboutie du détail. Ce qui semblait au début n'être qu'un détail par rapport au meurtre constitue en fait un obstacle insurmontable.

Il peut aussi arriver à l'inverse que les détails soient pléthoriques, voire parasites ; comment alors démêler l'important du superflu, le vrai du faux ? Le « détail » trompeur sera alors placé stratégiquement pour nous faire faire fausse route, comme dans « A Tough Tussle », récit se déroulant en 1861 pendant la Guerre de Sécession. La mise en scène et le type de focalisation concourent à l'ambiguïté de cette histoire qui cherche à nous faire croire que le Lieutenant Byring, membre de l'armée fédérale a été tué par un soldat confédéré *déjà mort*. La trame est des plus simples : Byring, posté non loin de ses hommes, à un point stratégique de la forêt, doit y monter la garde pendant la nuit. L'obscurité, le clair de lune et la solitude commencent vite à agir et à engendrer le sommeil de la raison, évoqué par Goya dans son tableau de 1798. La forêt, traditionnellement associée aux profondeurs de l'inconscient, devient un théâtre fantasmagorique « que son imagination n'avait aucun mal à peupler de toutes sortes de formes insolites, menaçantes, d'une inquiétante étrangeté ou simplement grotesques » (50) et le siège de toutes les angoisses, surtout quand Byring s'aperçoit de la présence d'un cadavre à quelques mètres. Le narrateur fait d'ailleurs allusion aux croyances et superstitions archétypales, forme d'atavisme remontant à la nuit des temps, pour mieux

justifier encore que son personnage bascule dans une autre dimension mentale grâce par sa propre logique nocturne.

He to whom the portentous conspiracy of night and solitude and silence in the heart of the great forest is not an unknown experience needs not to be told what another world it all is -- how even the most commonplace and familiar objects take on another character. (...) The very silence has another quality than the silence of the day. And it is full of half-heard whispers - whispers that startle - ghosts of sounds long dead. (...) There are sounds without a name, forms without substance, translations in space of objects which have not been seen to move, movements wherein nothing is observed to change its place (51).

Byring (...) looked at the dead body. Its presence annoyed him, though he could hardly have had a quieter neighbour. He was conscious, too, of a vague, indefinable feeling that was new to him. It was not fear, but rather a sense of the supernatural -- in which he did not at all believe.

« I have inherited it », he said to himself. « I suppose it will require a thousand ages -- perhaps ten thousand -- for humanity to outgrow this feeling. (...) The old belief in the malevolence of the dead body was lost from the creeds and even perished from tradition, but it left its heritage of terror, which is transmitted from generation to generation -- is as much a part of us as are our blood and bones » (52).

Ainsi, peu à peu, Byring, initialement présenté comme rationaliste, échappe au contrôle de la raison, croit le mort animé et malveillant ; après une ellipse de plusieurs heures, le rideau se lève le lendemain matin sur le lieutenant, tué par un coup de sabre en plein cœur, et baignant dans son sang, et à côté de lui, le cadavre, lacéré de multiples coups de couteau. De là à en conclure que cette « violente empoignade » (« tough tussle ») du titre a été mortelle et à en déduire que les deux hommes se sont entretués, il n'y a qu'un pas, franchi par le capitaine et le chirurgien qui retrouvent les deux corps. Mais, en découvrant que les vers grouillent dans celui du Confédéré, ils s'interrogent à juste titre, comme le lecteur.

Les seuls vrais détails essentiels et fiables à prendre en compte dans le récit sont l'expression « small white pools » (50), ces « flaques » de lumière blanche dessinées sur le sol par la lune, prolepse lexicale qui par collocation évoque l'expression « pool of blood » et permet d'anticiper la mort de Byring : « The dead officer lay on his face in a pool of blood (...) » (55). L'autre « détail » essentiel est la mention de bruits de

pas furtifs, qui passe inaperçue en raison du psychodrame que traverse le lieutenant : « Distinctly he heard behind him a stealthy tread, as of some wild animal, and dared not look over his shoulder » (53). Littéralement hypnotisé par le cadavre, le lieutenant n'a pas la volonté de se retourner pour regarder s'il s'agit d'un ennemi de l'armée sudiste ou d'un animal. Et il s'agit vraisemblablement de l'agresseur véritable de Byring, celui qui lui plante son sabre en plein coeur à la faveur de son inattention.

C'est parce que nous lisons deux récits parallèles et concurrents que ce « détail » sonore n'est pas apprécié à sa juste valeur. En effet, la présentation du scénario fantasmatique, qui prend une ampleur croissante et devient paroxystique, occulte le récit des faits bruts, et cela d'autant plus insidieusement que le récit passe de la focalisation externe objective à la focalisation zéro pour enfin basculer en focalisation interne non corrigée, non médiatisée par le narrateur qui en efface tout marqueur subjectif, par exemple dans la phrase : « The horrible thing was visibly moving ! » (54). Ceci entraîne un sentiment de flou et de confusion entre les phénomènes réels, objectifs, et la perception hallucinatoire subjective de Byring. Cette technique est commune à plusieurs des nouvelles de Bierce, comme « The Man and the Snake », située dans le recueil de 1891 *In the Midst of Life*, ou dans « The Death of Halpin Frayser » (1893).

Un troisième cas de figure montrant les difficultés, insurmontables cette fois, que pose la lecture du détail est la nouvelle « A Fruitless Assignment »⁽⁷⁾ qui nous condamne à une errance sans fin dans un labyrinthe sans issue. Ici encore, en apparence, l'histoire semble extrêmement simple : Henry Saylor, un journaliste de Cincinnati (mort au moment du récit), est chargé par la direction de son journal *The Commercial* d'aller passer la nuit dans une maison hantée et d'écrire un article sur le sujet. Saylor s'exécute, passe une nuit terrible en présence de fantômes déchaînés qui se lancent une tête humaine (celle d'une femme) en guise de ballon, arrive à la rédaction au petit matin et prétend, en réponse à la question de son supérieur, qu'il ne s'est rien passé. Pourquoi ce mensonge flagrant, qui explique in extremis le sens du titre ? Si l'ouverture de la nouvelle nous offre plusieurs certitudes (la mort de Saylor, le lieu et la date de l'action), on ignore en revanche qui est Antonio Finch et pourquoi il a tué Saylor : « Henry Saylor, who was killed in Covington, in a quarrel with Antonio Finch, was a reporter on the Cincinnati Commercial. In the year 1859 a vacant dwelling in Vine Street, in Cincinnati, became the center of a local excitement because of the strange sights and sounds said to be observed in it nightly »⁽⁸⁾. Nous nous attendons à ce que ces fils disjoints soient reliés à d'autres pour former une trame cohérente à la fin mais il n'en est rien. Paradoxalement, la nouvelle commence sur

une fin (la mort de Saylor) mais la fin du récit n'en est pas une. La nouvelle se termine d'une façon totalement ouverte, incertaine, vague et indéterminée qui contredit la signification habituelle du mot « dénouement ». Ici, il ne s'agit pas de clôture ou de résolution mais d'une volonté perverse du narrateur de laisser tous les fils dénoués, en désordre, ou de nous mettre en présence de nœuds impossibles à défaire. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de dénouer ou de nouer, pour induire en erreur. Pareils à l'héroïne de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), nous sommes complètement désorientés par cet univers diégétique qui paraît fonctionner selon des règles absurdes et où l'on nous refuse nos points de repère coutumiers, en particulier les lois de la causalité. Le récit est en fait construit sur le mode de la parataxe ou de la juxtaposition ; il consiste en une accumulation de détails qui ne semblent pas tous reliés entre eux. Par exemple, dans le paragraphe initial, quel lien entre la mort de Saylor et la maison de Vine Street ? Antonio Finch, son agresseur, a-t-il un rapport avec l'histoire qui suit ? S'agit-il en fait du rédacteur en chef du *Commercial* qui tue Saylor pour le punir d'avoir menti à propos de la maison hantée ? Pendant la nuit, à qui appartient la tête humaine que se lancent les fantômes ? Et pourquoi ce jeu absurde, atroce et grotesque ? Mais surtout, pourquoi cette fin qui pose des questions insolubles au lieu d'apporter des réponses ?

He left the house (...) and walked to the Commercial office. The city editor was still in his office -- asleep. Saylor waked him and said: « I have been at the haunted house ». The editor stared blankly as if not wholly awake. « Good God ! » he cried, « are you Saylor ? »

« Yes - why not ? »

The editor made no answer, but continued staring.

« I passed the night there - it seems », said Saylor.

« They say that things were uncommonly quiet out there », the editor said, trifling with a paper-weight upon which he had dropped his eyes. « Did anything occur ? »

« Nothing whatever » (71-72).

Cette question quant à l'identité de Saylor ne laisse pas de surprendre. Signifie-t-elle que le reporter est méconnaissable, comme semble l'indiquer le « Good God », expression de l'étonnement et de l'incrédulité ? Les doutes formulés par Saylor lui-même quant au fait de savoir s'il a passé la nuit à Vine Street semblent également curieux, voire incompréhensibles : pourquoi ce « it seems » précédé d'un tiret, qui matérialise l'hésitation et l'incertitude du locuteur ? Enfin, pourquoi le rédacteur

joue-t-il avec ce presse-papier et que va-t-il en faire ? Faut-il comprendre qu'il va s'en servir pour attaquer Saylor après avoir entendu sa réponse mensongère ?

« A Fruitless Assignment » est en fait une illustration du grotesque, tant sur le plan des événements eux-mêmes (les fantômes au rire dément, aux gestes indécents qui jouent avec la tête) qu'au niveau narratif : l'hétérogénéité, le morcellement, la juxtaposition d'éléments jugés disparates selon des normes rationnelles résulte de la même esthétique que celle qui préside aux ornements grotesques et arabesques de la Renaissance italienne, ces motifs que l'on voit sur les plafonds de la galerie des Offices, dans la cour du Palazzo Vecchio à Florence, sur les *Loges du Vatican* (1517-19) de Raphael. A l'instar des petites monstruosité drôlatiques, fantasques et souvent belles de l'art italien, on observe chez Bierce la prolifération d'éléments incongrus, habituellement incompatibles, laids, ridicules, terrifiants et risibles à la fois : une tête sans corps, des corps sans substance qui font pourtant claquer les portes, du surnaturel absurde dans un cadre réaliste et prosaïque, une histoire sans queue ni tête qui provoque des réactions hybrides, horreur et perplexité intriguée, plaisir et irritation de ne rien comprendre.

De plus, dans « A Fruitless Assignment », le motif grotesque n'appartient plus aux marges, il est au centre, et nous sommes donc loin de ce qu'écrit Montaigne, cité par D. Iehl, à propos du travail du peintre du grotesque ornemental au XVI^e siècle : « Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et, le vide tout au tour, il le remplit de crotesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté » (*Essais*, Livre I, chap. XXVIII)⁽⁹⁾. Mais, intellectuellement, lire le détail n'est pas plus fructueux qu'observer et décomposer les grotesques picturaux ; il s'agit d'un jeu amusant et piquant pour l'esprit mais il ne faut en attendre aucune réponse. Le séjour de Bierce en Angleterre de 1872 à 1875 lui avait-il donné le goût du *nonsense* tel qu'il est illustré par Edward Lear ou Lewis Carroll ? Ou, plus probablement, son inspiration grotesque a-t-elle des origines plus terribles et tragiques liées à sa participation active à la Guerre de Sécession de 1861 à 1864, notamment à la bataille sanglante de Chickamauga qui fit 34.000 victimes ? La hantise des corps mutilés, démembrés, déshumanisés et réifiés qui sous-tend les récits de guerre de *In The Midst of Life* (1891) montre la place centrale du détail, c'est-à-dire, des parties du corps humain prises isolément, détachées de l'ensemble, et rendues méconnaissables, et ses prolongements grotesques dans la veine la plus noire. Il s'agit d'une esthétique moderne de la frag-

mentation et de l'insécurité qui rejoint l'approche du théoricien Wolfgang Kayser dans son *The Grottesque in Art and Literature* (1957)⁽¹⁰⁾ et qui exprime la vision d'un monde inhumain, cruel et absurde.

Françoise DUPEYRON-LAFAY
Université de Paris 12 - Créteil

CORPUS :

Recueil *Can Such Things Be ?* (1893) (édition de référence : Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd/ Wordsworth American Classics, 1997) : nouvelles « The Moonlit Road », « A Tough Tussle », « Staley Fleming's Hallucination », « The Middle Toe of the Right Foot », « John Bartine's Watch ».

« A Fruitless Assignment », fait partie d'une série de sept histoires intitulée « Some Haunted Houses » (1905 ?) qui figure dans l'édition d'E.F. Bleiler intitulée *Ghost and Horror Stories of Ambrose Bierce*, New York, Dover Publications, 1964.

AUTRES ŒUVRES CITÉES:

Le recueil de 1891 *In The Midst of Life*.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865.

Collins, Wilkie. *The Moonstone*, Harmondsworth, Penguin Classics, 1986, Première Partie, ch. 12, 136.

Christie, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*, London, Harper Collins Publishers, 1993 (1926), ch. 7, 74 ; ch. 20, 187, et ch. 23, 210.

lehl, Dominique. *Le Grotesque*, Paris, PUF/ *Que Sais-je ?*, 1997.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature* (1957). Traduction de l'allemand, New York, McGraw-Hill, 1966.

Poe, Edgar Allan. *The Murders in the Rue Morgue* (1841).

NOTES

- (1) *The Moonstone*, Harmondsworth, Penguin Classics, 1986, Première Partie, ch. 12, 136.
- (2) *The Murder of Roger Ackroyd*, London, Harper Collins Publishers, 1993 (1926), ch. 7, 74.
- (3) *The Murder of Roger Ackroyd*, ch. 20, 187.
- (4) *The Murder of Roger Ackroyd*, ch. 23, 210.
- (5) *Can Such Things Be ?* (1893), Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd/ Wordsworth American Classics, 1997, 114.
- (6) *Can Such Things Be ?* (1893), 81. Les références des citations ultérieures tirées des nouvelles de ce recueil seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.
- (7) « A Fruitless Assignment » fait partie d'une série de sept histoires intitulée « Some Haunted Houses » (1905 ?) qui figure dans l'édition d'E.F. Bleiler intitulée *Ghost and Horror Stories of Ambrose Bierce*, New York, Dover Publications, 1964, mais qui, curieusement, est absente de l'édition volumineuse intitulée *The Collected Writings of Ambrose Bierce*, New York, The Citadel Press, 1996 (1946) et qui regroupe les recueils de 1891, 1893, *The Devil's Dictionary*, *Negligible Tales*, *The Parenticide Club*, et quelques autres histoires non publiées en recueil.
- (8) *Ghost and Horror Stories of Ambrose Bierce*, édition d'E.F. Bleiler citée à la note précédente, 69.
- (9) Iehl Dominique. *Le Grotesque*, Paris, PUF/ *Que Sais-je ?* 1997, 5.
- (10) Traduction de l'allemand, New York, McGraw-Hill, 1966.

LA RESPIRATION DE JIMMY HERF
OU LES CINQ SENS À L'ÉPREUVE
DE L'INERTIE DE LA MATIÈRE
DANS *MANHATTAN TRANSFER*

Longtemps célébré comme le premier roman moderniste de la ville, *Manhattan Transfer* est aussi reconnu comme le roman de la nature (environnementale et humaine) perdue. Dans un chapitre de son livre Michael Clark prétend que le personnage principal du roman est Jimmy Herf, le seul qui ait gardé une mémoire atavique de la nature, ce qui lui permet de ressentir l'aliénation que l'univers urbain moderne fait subir à l'homme⁽¹⁾. Ainsi, à la fin du roman Jimmy fuit la ville de New York sur un ferry à côté d'une charrette de fleurs : « [t]he wagonload of flowers serves as an objective correlative to the natural harmony that Jimmy Herf is in the process of recapturing » (Clark 103). En effet sa fuite commence par : « [o]ut in the street he took a deep breath »⁽²⁾. Mon but est de montrer en quoi la respiration de Jimmy, détail récurrent dans les nombreuses données sensorielles, est la métaphore de son rapport au monde : celle d'une « vraie dialectique du subjectif et de l'objectif », « d'une nécessité conjointe de « l'intériorisation de l'extérieur » et de « l'extériorisation de l'intérieur »⁽³⁾. Je commencerai donc par résumer la thèse de Clark, puis la préciserai en mettant l'accent sur la confrontation des personnages à l'inertie de la matière. Enfin, je montrerai, dans une perspective existentialiste, que Jimmy est effectivement le seul personnage à s'extraire de cette facticité mais surtout que c'est l'écriture de Dos Passos qui combat cette facticité en essayant de rétablir la primauté de l'agent humain.

I - La thèse de Clark

Le motif de la nature selon Clark remplit plusieurs fonctions : « [...] Dos Passos uses [Nature] in four ways : as a formal framework, as an object of characters' ideals, as a common element in counterpointing scenes, and as a basic, pervasive image pattern » (Clark 98). Cette appréciation du monde naturel est héritée de Walt Whitman (Clark 99) et la nature devient une norme à l'aune de laquelle il est possible d'évaluer le monde urbain et l'être humain : « [t]he characters' problems are a manifestation of a deformed human nature, but [...] Dos Passos took pains to note that organic nature is an abiding presence and a solid standard by which human shortcomings can be measured and judged » (Clark 99-100).

D'ailleurs, ajoute-t-il, entre les funérailles de la mère de Jimmy, qui ont lieu en mai⁽⁴⁾, et son départ, en mai, à la fin du roman, vingt-cinq ans se sont écoulés alors que les marqueurs chronologiques des saisons, plus visibles que les autres, ne reproduisent que deux cycles (Clark 100). La nature est tantôt utilisée comme le symbole d'un rêve d'un autre ordre, tantôt comme l'antithèse de la stérilité du monde américain moderne, ou encore l'indice d'une nature humaine oubliée ou malmenée, ou bien dans des images qui montrent des fleurs - des roses, *eros* comme *agape* - devenues motif dans un tapis, défraîchies, fanées, ou affublées de couleurs artificielles et inorganiques (« rusty red », « yellow »).

Cette lecture permet à Clark de faire de Jimmy un saint : l'homme coiffé d'un chapeau de paille et devenu victime de l'intolérance des autres devenant un saint pour Jimmy (« The golden legend of the man who would wear a straw hat out of season » 358), celui-ci devient à son tour le saint de l'histoire. Et Clark de s'appuyer sur des déclarations de Dos Passos : « I have always paid a good deal of attention to painting. The period of art I was very much interested in at the time was the thirteenth and fourteenth centuries. Its tableaux with large figures of saints surrounded by a lot of little people just fascinated me. I tried to capture the same effect in words » (cité dans Clark 111). Clark justifie sa thèse en repérant dans le texte de Dos Passos les attributs traditionnels du saint et de sa situation : (1) l'absence de souci ; (2) la perception de nouvelles vérités ; (3) le changement auquel est soumis le monde objectif ; (4) l'acquisition d'automatismes ; (5) l'extase du bonheur⁽⁵⁾.

A la fin du roman, Jimmy a effectivement trente ans, et, comme le Christ, il commence une nouvelle vie, probablement plus empreinte de spiritualité : le gâteau de Pâques et la « resurrection banner » suggèrent une rédemption dans le sens séculaire du terme.

II - L'inertie de la matière

Sans récuser totalement la thèse de Clark, je souhaite la compléter en partant de l'arrivée de Jimmy Herf et de sa mère sur le bateau qui les ramène d'Europe. Plusieurs remarques s'imposent en effet. Cette arrivée, contrairement à celle des immigrés, ne sert pas d'ouverture au roman. Or un événement aussi joyeux, le jour de la fête de l'Indépendance, aurait procuré un glorieux début à ce qui aurait pu être une célébration de la Modernité. Dès l'incipit apparaît cette tension caractéristique du roman entre la valorisation esthétique de la Ville Moderne⁽⁷⁾ et sa dévalorisation morale. Ce qui sert d'ouverture au roman, c'est la naissance à l'hôpital, dans des odeurs d'alcool et d'iode, d'un bébé anonyme, jeté dans un panier, et ce dans l'indifférence de l'infirmière. Dans cette nurserie, les

bébés se tordent comme des vers de terre pour exister (le verbe « *wri-thing* » est renforcé par « *squirmed [...] like a knot of earthworms* » 15). La contamination animale n'est qu'un aspect de la corruption de la matière que nous allons observer ailleurs, et pour commencer dans l'en-tête programmatique de ce chapitre inaugural où des immigrants sont débarqués comme des marchandises : « *[t]hree gulls wheel above the broken boxes, orangerinds, spoiled cabbage heads [...] men and women press through the manuresmelling wooden tunnel of the ferry-house, crushed and jostling like apples fed down a chute into a press* » (15). L'incipit met en lumière l'inertie de la matière, récurrente dans le roman. Le lien entre l'arrivée des foules anonymes et celle de Jimmy, racontée plus loin, est d'ailleurs assurée par la métaphore de cette corruption et de cette inertie⁽⁸⁾, et non plus seulement par le lien métonymique du lieu commun : Ellis Island. En effet, contrarié par sa mère, Jimmy ne voit pas dans la Statue de la Liberté l'incarnation d'un principe fondateur toujours vivant mais : « *a tall green woman in a dressing gown* » (71) ; ce qui retient son attention, c'est : « *[a] streak of water crusted with splinters, groceryboxes, orangepeel, cabbageleaves, narrowing, narrowing between the boat and the dock* » (71). La pétrification du « mythe fondateur » et sa corrosion évoquent la réification des rapports humains, une marchandisation qui menace de les neutraliser par leur immersion dans l'inertie de la matière. Procédant par contiguïté, Dos Passos attribue la même perception à Stan Emery, amant éphémère d'Ellen, *alter ego* suicidaire de Jimmy : « *[i]n the whitening light tinfoil gulls wheeled above broken boxes, spoiled cabbageheads, orangerinds heaving slowly between the splintered plank walls, the green spumed under the round bow [...] Stan stepped across the crack, staggered up the manuresmelling wooden tunnel of the ferryhouse [...] Don't like the smell in this place [...]* » (229-230). Mais, funambule trop désespéré pour flairer le piège, Stan aspire à l'inertie du gratte-ciel (« *Kerist I wish I was a skyscraper* » 230), alors que Jimmy ne perçoit que des monstres dans ces pyramides modernes (« *a juggernaut with a will of its own* »).

Accueillis par son oncle Merivale, dont le nom évoque une immigration WASP bon chic, bon genre, Jimmy et sa mère remontent Manhattan et sont invités à déjeuner. Un paragraphe entier recueille les sensations de Jimmy grâce à des notations courtes insérées dans des phrases nominatives relatant des sensations visuelles, auditives, tactiles et olfactives (que l'on trouve résumées dans la phrase suivante : « *[h]ot thud and splutter in your hands, egg-shaped balls soaring, red, yellow, green, smell of powder and singed paper* » 73). Pas moins de six sensations olfactives émaillent la scène⁽⁹⁾. La sensation gustative n'en est pas absente : « *[i]cecream at Uncle Jeff's, cold sweet peachy taste thick against the roof of the mouth* » (72). La nausée n'est pas le fruit du hasard : elle est la

première d'une longue série que nous proposons d'éclairer des lumières de l'existentialisme sartrien.

Le soir de son arrivée, bordé par sa mère, Jimmy mémorise la caresse de la soie et l'aspect de la mouche qu'elle s'est mise aux commissures des lèvres (73). Mais les impressions sont désagréables ; encerclé par les objets, il est comme contaminé par l'inertie de la matière : « [h]e lay there hemmed by tall nudging wardrobes and dressers [...] His legs ached as if they'd fall off [...] » (73). Privé des jambes qui lui servent habituellement à s'échapper, il subit la réification que lui imposent les objets. Lorsque survient le souvenir cauchemardesque d'avoir été brutalisé par des camarades de son âge, ce sont le goût et l'odeur du sang qui dominent (« a salty taste of blood », « [t]here's a smell of blood in his nose and lungs » 95), ainsi que le souvenir d'une respiration difficile (« his breath rasps »⁽¹⁰⁾ 95). Puis, la lecture d'un livre d'aventures l'identifie à un personnage nageant dans des eaux calmes et bleues, (« opening his nostrils wide to the smell of breadfruit roasting » 96) et Jimmy se retrouve sur un bateau, sensible aux parfums, des parfums de glaces : « a strawberry lemon smell », « a smell of pineapples » (96) !

Le jour des funérailles de sa mère, les mêmes douleurs et les mêmes sensations reviennent : « [l]ittle worms of May were writhing in his blood » (108). Le corps se bat contre des odeurs désagréables (« [a] smell of scorched grease and steam and hot paint came from [the steamroller] » 108) pour retrouver des sensations familières : « [f]or a last moment he felt the rustle of silk beside him, felt a hand in a trailing lacefrilled sleeve close gently over his hand. Lying in his crib [passons sur le cauchemar et la régression...] she leaned over him with curls round her forehead, in silkpuffed sleeves, with a tiny black patch at the corner of the mouth that kissed his mouth » (109). Le visage qu'il se rappelle n'est pas souriant, mais un visage froissé, envahi par la corruption de la matière : « [a] crumpled face » (88-96). Quelques pages plus loin, Jimmy est invité à déjeuner par son oncle au club. Ces hommes d'affaires dont les mâchoires sont à la mesure de leur voracité financière suscitent toujours la même réaction : « Jimmy chokes on a piece of bread [...] His stomach turns a somersault with the drop of the elevator » (114-115). S'ensuit la rupture avec la famille de l'oncle (115).

Puis surviennent les rencontres, notamment avec Ellen, qu'il épousera, et la Première Guerre Mondiale, puis la crise d'après-guerre, laquelle croise et renforce la crise personnelle de Jimmy Herf. La ville épileptique (« this crazy epileptic town » 178) infecte Jimmy de son désordre nerveux et de ses convulsions. L'épilepsie est connue pour s'accompagner d'une perte de conscience. C'est ce qui arrive à Jimmy, quand,

soumis au bombardement incessant de la presse et de la publicité, son cerveau se laisse totalement coloniser par leurs langages : « [s]pring rich in gluten », « [e]xpress service meets the demands of spring » (316). La folie induite par ces déclarations « coupées de la pensée, paroles pures »⁽¹¹⁾, suscite une euphorie trompeuse : « [e]verything made him bubble with repressed giggles » (315). Jimmy se sent emplir de mots creux au point de se sentir gonfler comme un ballon : « With every deep breath Herf *breathed in* rumble and grind and *painted phrases* until he began to *swell*, felt himself stumbling and *vague*, staggering like a pillar of smoke above the April streets [...] Inside he *fizzled* like sodawater [...] » (316). Mais la sensation de légèreté est un leurre, car il ne reste bientôt plus qu'une pression insupportable, comme le suggère l'inflation de la phrase : « [...] looking into the windows of machineshops, buttonfactories, tenementhouses, [he] felt the grime of bedlinen and the smooth whir of lathes, wrote cusswords on typewriters between the stenographer's fingers, mixed up the pricetags in departmentstores » (316). Jimmy n'est jamais porté que par du vent - les *painted phrases* de la prostitution marchande - ce qui explique sa chute : « [h]e dropped sickeningly fortyfour stories, crashed » (316-317). Il se dégonfle, expulse cet air malsain, et redevient petite mouche, Gulliver au pays du gigantisme : « [h]e shrank until he was of the smallest of dust, picking his way over crags and boulders in the roaring gutter, climbing straws, skirting motoroil lakes » (317). La fièvre retombe : « [t]he fever had seeped out of him » (317) ; et il se sent « cool and tired », « spent » dans tous les sens du terme. Incarnation malheureuse du dirigeable qu'admirait le jeune homme anonyme de l'entête du Chapitre Skyscraper, un alter ego poétique, Jimmy rejoint le niveau de ce spectateur cul-de-jatte et redevient le petit garçon qui avait si mal aux jambes qu'il croyait qu'elles allaient tomber (73). Portés par les mêmes aspirations, les deux jeunes gens sont pourtant condamnés à l'inertie ambiante. Seul, ce dirigeable imaginaire réussit là où tous échouent : symbole de transcendance, métaphore des aspirations humaines, il parvient, malgré sa fragilité (« bright tinfoil cigar »), à pousser le ciel et les nuages devant lui. Lui seul a intégré un espace transcendant que Jimmy n'arrive pas encore à trouver.

Au langage de la publicité se mêle celui des faits divers relatés par la presse : l'attaque d'un convoyeur de fonds par un certain Dick Snow alimente le thème de la violence causée par l'argent. Hermes, on le sait, fait circuler les messages comme les marchandises : il est commerçant, voleur et écrivain/journaliste. L'autre intérêt de l'affaire Dick Snow réside dans son recyclage par le cerveau de Jimmy : dans son identification, celui-ci achète une arme et la retourne contre Ellen, devenue entre temps une Ellie starifiée qui ne veut plus de lui (317). Au lieu de se détruire, comme Bud, un autre double, Jimmy pense à retourner sa violence sur

autrui. Son errance, commencée le jour de la mort de sa mère, est une quête correspondant à la définition qu'il en donne : « my motion is circular, helpless, and confoundedly discouraging » (163). En attendant de briser cette circularité mortifère que le retour cyclique des saisons vient renforcer, il se heurte à un rapport de force défavorable dans l'interpénétration du monde et de sa conscience.

Avant de tout rejeter, Jimmy intériorise l'oral et l'écrit du monde qui l'entoure, c'est-à-dire le monde de la publicité et de la presse. Il est devenu le « dictographe » qu'il redoutait de devenir (309). Les mots imprègnent son cerveau. Quand Ellen trouve un emploi dans la presse - objectivation de la prostitution que John Oglethorpe avait promise à Jimmy (180) et que celui-ci rejettera (315) - deux mots envahissent le cerveau vide de son mari : « [i]n the empty chamber of his brain a doublefaced word clinked like a coin: Success Failure, Success Failure » (274). A travers leur invasion insidieuse et stérile sous couvert de mots creux, les choses réifient sa conscience individuelle qui se dilue dans la conscience collective. Ce ne sont que des slogans dénués de sens qui, par conséquent, n'entrent pas en relation dialogique avec son propre discours : de sa part, aucune stylisation, parodie ou relation polémique ne semble possible pour l'instant. Tout au plus, son identification avec Dick Snow débouche-t-elle sur une interrogation dérisoire, non pas sur sa capacité à tuer Ellen, mais sur sa capacité à écrire un poème à sa mère une fois emprisonné (316-317). De même, son célèbre cauchemar (296) fait fusionner une Ellen de plus en plus rétive et une linotype monstrueuse qui refuse ses ordres : « [t]he arm of the linotype was a woman's hand in a long white glove [...] Mr Herf, says a man in overalls, you're hurting the machine [...] The linotype was a gulping mouth with nickelbright rows of teeth, gulped, crunched » (296). Mais ici, il s'agit de fantasmes et donc d'images, non de mots. Les mots, eux, ne conduisent à aucun recyclage : ils ne mènent qu'à la réification, une réification que toutes les images de corruption annoncent de manière prophétique : « I'm losing the best part of my life rotting in New York » (165).

Si les mots inoculent la facticité et l'inertie de la matière, comment y échapper, d'autant que, par ailleurs, « [i]t's hiding things makes them putrefy, » ?⁽¹²⁾.

III - Comment s'extraire de l'inertie ?

De par son désespoir, Jimmy se trouve être ici un *alter ego* de Bud Korpening qui s'était suicidé en se jetant du pont de Brooklyn à la fin de la Première Section (118-119). Revenons sur la scène du suicide dans laquelle on peut sentir une tension entre, d'une part, une inéluctable

descente vers l'enfer, et, d'autre part, une tentative pour rétablir un agent humain dans la perception de la réalité, et ce par l'écriture.

La perception, élément d'une énergie existentielle, est focalisée sur Bud, comme le suggèrent les sensations olfactives qui rappellent les origines campagnardes du personnage. La connection avec le monde naturel ne serait donc pas totalement perdue. Effectivement le dernier repas prend une signification toute symbolique : celle d'une énergie humaine qui peut encore transformer la matière (« *deliberately enjoying every mouthful, mashing the crisp bits of potato against his teeth with his tongue* » 118). De même, la perception de la Ville s'accompagne d'une transformation poétique qui vient nier la pulsion auto-destructrice : le lexique choisi, dont la subtilité (« *a spiderwork of cables* », « *a shaken banjo* », « *rosy contours* », « *smoke, purple chocolatecolor fleshpink [...]* » 119) est censée s'ancrer dans la subjectivité de Bud, établit avec fermeté et conviction la présence d'un agent humain qui peut agir sur le réel pour le transformer.

Evidemment, la tension est grande avec la contrepartie : une technique impressionniste qui atomise les touches de lumière - symbole de la fragmentation de l'univers intérieur - et une rêverie qui retourne de manière obsessionnelle au « centre des choses », ce centre où l'inertie signifie l'anéantissement. Dans son rêve de succès et de bonheur (« *riding in a carriage full of diamonds with his milliondollar bride* » 119), Bud, sur le point d'être intronisé conseiller municipal se marie ; les hommes en *derbies* ne sont plus des détectives à ses trousses mais des admirateurs ; une litanie en *-ING*⁽¹³⁾ endort sa conscience et la projette dans le néant ; il se noie dans « le monde gluant des représentations collectives » (Sartre, *Situations I* 22) : « *something black dropped and hit the water* » (119). La parataxe de la focalisation crée le changement de statut, de sujet à objet⁽¹⁴⁾.

Si l'on interprète le Modernisme comme une représentation de la subjectivité et donc une indication de l'impossibilité de rendre compte du réel et de peser sur la réalité et l'Histoire, *Manhattan Transfer* est bien davantage qu'un roman moderniste. En effet, il y a bien interaction entre la sphère privée et la sphère extérieure, entre le monde de la subjectivité et le monde des faits objectifs. « *[T]he people of Manhattan Transfer are glimpsed as sensory presences inseparable from the flow of objective phenomena [...] man and his world must be understood as a single* » « *interpenetrating* » *totality* » (Lowry 1630-1632). « *Reality is seen as a single, organic continuum in which the private world of feeling* » « *overlaps* » and interacts with the public world of objective fact » (Lowry 1634). Le monde extérieur apparaît effectivement comme perçu, c'est-à-dire que

les données sensorielles apparaissent comme le résultat d'une perception par une subjectivité. Cependant, et il s'agit ici d'une révision de la vision subjectiviste réductrice du Modernisme, le réel est restitué transformé, ce que l'écriture s'acharne à faire sentir au lecteur. Comme dans le cas de Bud - mais avec l'intention d'offrir à Jimmy une échappatoire différente - le narrateur s'efface pour faire de son protagoniste moins un objet narré qu'un acteur, un participant, capable de transfigurer le sens de l'histoire/Histoire.

Dans une scène située au cœur du roman, Jimmy est allongé sur son lit ; c'est l'été, il fait encore très chaud : « [t]here came on the air through the window a sourness of garbage, a smell of burnt gasoline and traffic and dusty pavements, a huddled stuffiness of pigeonhole rooms where men and women's bodies *writhed* alone *tortured* by the night and the young summer. He lay with seared eyeballs staring at the ceiling, his body glowed in a brittle *shivering agony* like redhot metal » (179). Au-delà de la description d'un fantasme, il y a inscrite ici la vision de la compartementalisation aliénante de la société : « [m]an's social arrangements become identified with the sheer accumulation of things and people: an agglomerate society of « pigeonholes » which substitutes the « huddled stuffiness » of separate rooms for the productive interaction of human beings which alone can create a genuine community » (Lowry 1634). Les corps des hommes et des femmes qui se tordent dans la nuit et la chaleur de l'été sont une vision de la réaction de la subjectivité humaine à l'inertie qui leur est imposée. Et cette vision est elle-même le produit de la transformation des premières données objectives, donc l'indice d'une énergie et d'un travail de la sensibilité. « Projecting thoughts and feelings into phenomena, the director « redeems » physical reality by reaffirming the importance and significance of sensory experience », dit Lowry à propos de la technique cinématographique à laquelle il identifie la technique narrative (Lowry 1633).

La crise de Jimmy, marquée dans un premier temps par son inflation puis sa retombée et sa rétraction (317), se solde par une ré-écriture de sa vie dans son interaction avec la vie publique, donc l'Histoire. Tout repart de l'enterrement de sa mère : « [a]nother spring, God how many springs ago, walking from the cemetery up the blue macadam road [...] Where in New York shall I bury my twenties ? » (317) ; l'enterrement de la jeunesse se marie avec la scène de déportation de citoyens indésirables racontée à la fin du premier Chapitre de la Troisième Section. Relatée non reliée à la perception d'un personnage en particulier (262-263), sauf à la conscience des anonymes, cette scène est recyclée par Jimmy qui voit sa jeunesse déportée au même titre que les indésirables : « James Herf young newspaper man of 190 West 12th Street recently lost his twen-

ties. Appearing before Judge Merivale they were remanded to Ellis Island for deportation as undesirable aliens. [...] All were convicted on counts of misfeasance, malfeasance, and nonfeasance » (317). Jimmy identifie son destin au leur. « La *praxis*, en effet, est un passage de l'objectif à l'objectif par l'intériorisation ; le projet comme dépassement subjectif de l'objectivité vers l'objectivité, tendu entre les conditions objectives du milieu et les structures objectives du champ des possibles, représente *en lui-même* l'unité mouvante de la subjectivité et de l'objectivité, ces déterminations cardinales de l'activité. Le subjectif apparaît alors comme un moment nécessaire du processus objectif. Pour devenir des conditions réelles de la *praxis*, les conditions matérielles qui gouvernent les relations humaines doivent être vécues dans la particularité des situations particulières [...] » (Sartre, *Méthode* 90-91).

Enfin, redevenu journaliste, toujours en pensée, Jimmy relate de manière subversive un procès où la cour, jugeant un *bootlegger*, se transforme en vaste beuverie (« Court is adjourned by hicky », shouted the judge when he found gin in his water bottle » 317). Le faux procès anticipe et conditionne la lecture à venir du procès de Francie et Dutch Robertson (349-350), jugés par un représentant de la loi insensible à la détresse de ces « *poor devils* » (331). Il conviendrait de s'attarder sur la métamorphose du greffier en avatar dionysiaque (« overgrown with vine-leaves »), préposé à la préparation des *cocktails*. Quant au Maire, connu pour se poser en pourfendeur impitoyable du Vice, il aurait obtenu la peau (de léopard) de son gibier, incarné par la danseuse Fifi Waters, ce qui explique sa pose avantageuse, le pied sur sa proie (317). Le délire carnavalesque se poursuit. Le dialogisme du monologue fait co-exister la voix qui relate la corruption (« [y]our correspondent ») en y participant⁽¹⁵⁾ et celle qui dénonce la collusion entre le juge vendu, le politicien hypocrite et cynique, et le journaliste vénal dans un article virtuel qui démanège Jimmy (« print itches like a rash inside me » 318)⁽¹⁶⁾. La ré-écriture polémique transforme le réel et se fait vision pour rejeter la Réaction politique. Jimmy Herf illustre donc le cheminement de l'individu social pour lequel le processus subjectif « apparaît alors comme un moment nécessaire du processus objectif » (Sartre, *Méthode* 91) : « [m]an must transform his life into a moral and intellectual « picaresque » : an adventurous exploration of new modes of thought and experience » (Lowry 1632).

Le trajet circulaire de Jimmy est brisé quand la trajectoire symbolique d'une danse s'ouvre enfin sur l'extérieur : « [h]e danced [the girl] round until he was opposite to the halldoor ; he opened the door and fox-trotted her out into the hall [...] Out in the street he took a deep breath. He felt happy [...] » (358). En s'arrachant à la stérilité circulaire, Jimmy, comme tant d'autres héros américains, part vers d'autres espaces. Les

fleurs qui voyagent sur le même ferry que lui réveillent son appareil sensoriel, signal de sa renaissance spirituelle selon Clark : « [a] rich smell of maytime earth comes from it, of wet flowerpots and greenhouses » (359). Or ces fleurs, communes (comme le géranium) ou moins communes (comme la lobélie bleue), ce sont *les fleurs du mal* : comme Jimmy, elles quittent Manhattan, et comme lui, elles ont poussé sur Manhattan. Artificielles (« forced roses ») mais nécessaires, elles sont le poison de la couleur de la chair (« carnations ») devenu antidote à la maladie, comme cette *alyssum* (du grec *alusson*, (adj.) *alusso*) qui fait allusion au pouvoir curatif de la plante censée guérir de la rage.

Un peu plus tard, la traversée initiatique des enfers est oubliée et revoilà Jimmy en haut d'une colline : « [h]e can see nothing but fog spaced with a file of blurred arclights. Then he walks on, *taking pleasure in breathing, in the beat of his blood, in the tread of his feet on the pavement, between rows of otherworldly frame houses*. Gradually the fog thins, a morning pearliness is seeping in from somewhere » (359-360). Les sensations habituelles sont donc complétées par de nouvelles. La substitution à la vue d'un sens à la fois plus pragmatique, plus tactile (*tread*) et plus organique (*blood*) rétablit le contact avec le monde⁽¹⁷⁾. Rien à voir ici avec l'énergie investie par les New Yorkais dans l'accumulation, la recherche de l'argent et du succès, énergie dont Jimmy se sent dépourvu : « If I thought it'd be any good to me I swear I've got the energy to sit up and make a million dollars. But I get no *organic sensation* out of that stuff any more » (343). C'est en échappant à la facticité et à l'inertie qu'il retrouve des « sensations organiques »⁽¹⁸⁾. Sa fuite hors du piège illustrerait selon Sartre un combat dialectique entre praxis - l'énergie humaine qui s'applique à transformer la matière - et la matière - qui essaie d'imposer son inertie à l'homme. La perception de « otherworldly frame houses » fait entrapercevoir un espace autre, transcendant, mais accessible (« somewhere ») : « [t]he houses are « otherworldly » because of the fog, but they are symbolically « otherworldly » because Jimmy's final decision to leave is a search for a world « other » than houses ; it is a search for an existence in which man can foster and appreciate his own human nature by establishing a harmonious relationship with the natural world » (Clark 122). La fuite, comme les monologues satiriques, n'est qu'une solution individuelle mais néanmoins un stade nécessaire : « Fuite et bond en avant, refus et réalisation tout ensemble, le projet retient et dévoile la réalité dépassée, refusée, par le mouvement même qui la dépasse : ainsi, la connaissance est un moment de la *praxis*, même la plus rudimentaire : mais cette connaissance n'a rien d'un Savoir absolu : définie par la négation de la réalité refusée au nom de la réalité à produire, elle reste captive de l'action qu'elle éclaire et disparaît avec elle. Il est donc

parfaitement exact que l'homme est le produit de son produit [...] » (Sartre, *Méthode* 86-87).

Là où Bud s'était abîmé dans un rêve constitué de mots clinquants en *-ING*, le lecteur entend un rythme soutenu, marqué par des monosyllabes et des mots accentués sur leur première syllabe : « Sunrise finds him walking along a cement road between *dumping grounds full of smoking rubbishpiles*. The sun shines redly through the mist on *rusty donkeyengines, skeleton trucks, wishbones of Fords, shapeless masses of corroding metal*. Jimmy walks fast to get out of the smell » (360). Sauvé par sa marche en avant et par l'écriture de Dos Passos, Jimmy échappe à l'enlisement fatal.

Dans *Manhattan Transfer* le phénomène de la respiration paraît emblématique de l'échange qui se produit entre l'objectif et le subjectif. L'auteur implicite, tel un architecte, agence les juxtapositions et les rencontres, non seulement entre personnages, mais aussi entre le hors-moi et le moi des personnages. Ce faisant, il reconstruit le réel, notamment à travers Jimmy Herf. Comme le protagoniste, que l'écriture arrache à soi (c'est-à-dire à la conscience collective), le lecteur est invité à transformer les données et à re-crée la vision du monde par sa lecture, qui est transfiguration⁽¹⁹⁾.

Christine CHOLLIER
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Clark, Michael. *Dos Passos's Early Fiction*. London and Toronto : Associated University Press, 1987. Chapitre 8 *Manhattan Transfer* : 97-122.
- (2) Dos Passos, John. [1925] *Manhattan Transfer*. London and Harmondsworth : Penguin Books (1987), p. 358. Les références ultérieures à la pagination proviendront de cette même édition. Les italiques seront de nous.
- (3) Sartre, Jean-Paul. [1960] *Questions de méthode*. Paris : Gallimard, Tel, 1986, p. 90.
- (4) Nous passons très rapidement sur l'écho récurrent au long poème mythologique de T. S. Eliot : *The Waste Land* (1922), dont l'incipit de la Première Partie (d'ailleurs intitulée « The Burial of the Dead ») a inspiré les grands romanciers modernistes : « April is the cruellest month, breeding/Lilacs out of the dead land, mixing/Memory and desire, stirring/Dull roots with soiling rain ».
- (5) « [A]n objectification of Herf's own predicament » (Clark 110).
- (6) « [...] the five main elements that describe the saint's newfound condition are mirrored in Herf's own life : (1) the loss of all worry ; (2) the perceiving of new truths ; (3) the effective change that the world often appears to undergo ; (4) automatisms ; (5) the ecstasy of happiness » (Clark 111-112).
- (7) Héritée de la peinture futuriste. Cf. Lowry, E.D. « The Lively Art of *Manhattan Transfer* ». *PMLA* (Oct 1969) Vol. 84 N°6. 1628-1638.
- (8) On retrouve le même lien entre l'extrême pauvreté et la corruption plus loin : « Through the smell of the arbutus [Ellen] caught for a second the unwashed smell of [the vendor's] body, the smell of immigrants, of Ellis Island, of crowded tenements. Under all the nickelplated, goldplated streets enameled with May, uneasily she could feel the huddling smell, spreading in dark slow crouching masses like corruption oozing from broken sewers, like a mob » (352).
- (9) « [S]mells of washbasins » (69) ; « smell of roses and uncle's cigar » (71) ; « cab smells musty » (72) ; « through brick streets soursmelling » (72) ; « smelling of asphalt » (72) ; « smell of powder » (73).
- (10) L'indifférentiation entre le passé et le présent du personnage est d'ailleurs entretenue par l'utilisation du présent simple.
- (114) Sartre, Jean-Paul. « A propos de John Dos Passos et de 1919 ». *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947, p. 21.
- (12) « It's hiding things makes them putrefy, » dit Jimmy à Tony Hunter (214).
- (13) « [...] riding to his wedding beside Maria Sackett, riding in a carriage [...] riding in satins and silks to his wedding, riding in pinkplush in a white carriage with Maria Sackett by his side through rows of men waving

cigars, bowing, doffing brown derbies, Alderman Bud riding in a carriage full of diamonds [...] » (119).

(14) De conscience focalisatrice, Bud devient un objet de perception. Ellen subit le même changement, mais elle accepte de sacrifier sa liberté (« I dont want to be had by anybody » 205) à son désir de succès mondain. Passons rapidement sur sa réification en poupée mécanique, maintes fois soulignées par les critiques (209, 273, 335, 356).

(15) « Your correspondent was leaning out of the window of the Banker's Club in the company of his uncle, Jefferson T. Merivale, wellknown clun-man of this city [...] » (317).

(16) Cet article forme un contraste ironique avec deux autres exemples de journalisme : d'une part, la ré-écriture de la guerre entre bootleggers dans laquelle Jimmy se projette dans un rôle nettement plus avantageux que celui qu'il avait joué dans la réalité, et d'autre part, l'entrevue de Mr Goldstein dont la mésaventure est traitée d'un point de vue humain, c'est-à-dire « selon la pitié et les larmes » (« We are handling this matter from the human interest angle... pity and tears [...] » 328).

(17) « Here, finally, is a man exulting in his own physical being, a man who is in touch with himself » (Clark 122).

(18) Anna Cohen, elle, n'échappe pas au danger suprême qui menace la Ville et ses habitants : « she cant fight off the red tulle all round her biting into her, coiled about her head [...] They are picking something moaning out of the charred goods » (355). Brûlée, étouffée, encerclée, elle subit l'épreuve du feu, victime d'un rêve de Révolution qui tourne au romantisme le plus mortifère, au moment où Madame Soubrine soupire inlassablement : « Ah c'est le rêve ».

(19) « Using color in particular, but all concrete language, is one way in which the author engages the organism of the reader with reality. The writing of the novel becomes a visceral as well as an emotional and intellectual experience for the author, and the reading of the novel reproduces in the audience visceral, emotional, and intellectual responses » (Clark 119).

LE SENS DU DÉTAIL, LE SENS DE L'HISTOIRE :

LA PRÉFACE DE *SOMEBODY IN BOOTS*

DE NELSON ALGREN

Introduction

Nelson Algren fut le lauréat du 1er National Book Award en 1950 pour *The Man with the Golden Arm*, dont l'adaptation cinématographique par Otto Preminger eut un immense succès (avec Frank Sinatra dans le rôle principal). On a beaucoup parlé de lui récemment, en raison de la parution de *Lettres à Nelson Algren*, qui rassemble toute la correspondance que Simone de Beauvoir lui a adressée, pendant et après leur relation amoureuse.

Il était particulièrement apprécié de Hemingway : « Mr. Algren can hit with both hands and move around and he will kill you if you're not awfully careful »⁽¹⁾.

Algren écrit *Somebody in Boots*, son premier roman, en 1935. Trente ans plus tard, il lui adjoignit une préface, censée en retracer la genèse ; le récit est ancré dans son expérience vécue. Deux détails apparemment futiles s'y avèrent, après étude, des plus révélateurs. L'un consiste en l'absence discrète d'un simple signe orthographique, et l'autre en la présence d'un *leitmotiv* qui semble accorder une importance démesurée à une activité des plus banales.

I - Je procèderai à l'analyse de ces deux détails, ce qui me conduira à mettre au jour le rôle problématique du récit de type autobiographique chez Algren.

II - Je m'attacherai à montrer en quoi ces deux « détails » constituent en réalité une clef de l'interprétation de l'œuvre entier.

I

C'est au tout début de la préface que l'on trouve le détail orthographique, qui peut passer d'autant plus inaperçu que la langue concernée n'est pas l'anglais, mais l'espagnol. Il s'agit de l'absence du signe du tilde, qui doit être obligatoirement placé au-dessus du « n » d' « español » :

I wonder whether there stands yet, above an abandoned

*filling station a mile this side of the border, a wooden legend
once lettered in red—*

Se Habla Espanol

*—that must now have been long washed to rose.
(...) I'd lettered it myself. (Somebody in Boots, préface, 5)*

A priori, le lecteur d'Algren n'est pas censé avoir une connaissance approfondie de l'espagnol, et l'on peut par conséquent s'attendre à ce qu'il n'accorde guère d'attention à une si brève inscription, dont le message lui semble d'ailleurs probablement déjà familier. Cette faute d'orthographe, qui peut sembler bénigne au lecteur, relève pourtant bel et bien du barbarisme pour les hispanistes (un peu comme si on lisait : « Ici, on parle français »).

C'est tel qu'en lui-même au moment de sa jeunesse qu'Algren s'identifie au protagoniste. Il s'envisage donc dès le départ en tant qu'auteur, bien que sa seule œuvre se résume en une phrase on ne peut plus élémentaire, écrite de surcroît dans une langue étrangère.

Le barbarisme qu'il commet trahit son manque de maîtrise de la langue espagnole, et fait ainsi de sa première production un mensonge patent. Il convient de noter qu'en espagnol la forme « se + le verbe conjugué à la troisième personne du singulier » signifie que celui qui l'utilise s'inclut dans le groupe dont il est question, et se place donc à cet égard dans une relation d'identité avec ses membres. En l'occurrence, le seul groupe dont il pourrait être question se résumerait à lui-même, à Luther (son associé) et au milieu hispanique. Or, le duo formé par les deux comparses n'est pas du tout homogène, car Luther ment à son partenaire : « He called himself 'Luther' and the one thing I knew about him for sure was that his name couldn't be Luther » (p. 5). Puisque de toute évidence l'auteur de l'inscription ne fait pas non plus partie de la communauté hispanique, il est loisible d'envisager qu'il tente d'exprimer son désir d'appartenance à un groupe, et que ce désir mal formulé l'y aliène d'autant plus.

La faute glissée dans l'annonce destinée à attirer et à cibler les clients de la station-service trahit un mensonge. Ainsi, en retraçant la genèse de son œuvre, l'auteur révèle-t-il que sa création entretient un rapport intime avec la manipulation de la réalité. Ce faisant, il adresse un avertissement oblique à son lecteur : celui-ci est avant tout la cible d'une stratégie narrative.

Il est à noter qu'Algren se sert à nouveau de cette expérience de jeu-

nesse au Texas pour ouvrir « The Last Carousel », paru sept ans plus tard. Cette fois, la couleur du texte de l'enseigne n'est plus le rouge mais le vert, et « español » est orthographié correctement. Le nouveau fragment ainsi créé à partir d'un élément autobiographique constitue l'un des innombrables échos qui parcourent l'œuvre. L'auteur joue sur la très forte présomption d'authenticité suscitée par la préface de *Somebody in Boots* en créant le doute chez son lecteur. Il rappelle alors implicitement que si l'expérience personnelle est effectivement à la base de son écriture, un récit autobiographique n'est pour lui qu'un moyen au service d'un projet plus ambitieux.

Le deuxième détail porte sur l'activité principale du narrateur à l'époque : pompiste, mais en réalité berné par son partenaire, il passait le plus clair de son temps à écosser des pois secs, dans l'espoir chimérique de faire fortune en les vendant aux autochtones. Cette activité on ne peut plus triviale s'avère en réalité chargée de signification. C'est en effet la seule qu'il exerce après avoir rédigé son inscription, et avant d'écrire son roman. Elle est donc destinée à être envisagée comme la prolongation du processus d'écriture, à travers l'accumulation de matériaux issus de l'expérience vécue. Sa pancarte lui procure un abri au milieu d'un environnement inamical : « And sat in its shade shelling black-eyed peas below a broken sun » (p. 5). À ce titre, elle représente l'équivalent de la machine à écrire qui, dans *Who Lost an American?* (1963), fournit à la *persona* « Algren », écrivain, l'occasion d'échapper à la compagnie de ses congénères.

L'analogie entre le jeune homme à son labeur et l'écrivain en train de créer est d'autant plus adéquate qu'aucune de ces deux activités ne rapporte de l'argent (et Dieu sait qu'Algren se plaignait souvent de ne pas être rétribué à sa juste valeur !). Le don du jeune homme pour l'écriture amène d'ailleurs ce dernier à signer un contrat non viable avec la compagnie pétrolière, comparable au pacte faustien conclu par le même « Algren » de *Who Lost an American?* avec *Doubledge Deadsinch and Pyrhana*, sa maison d'édition, qui l'escroque de façon éhontée. Les seuls encouragements que reçoit l'auteur en herbe sont ceux de Luther, qui sait comment exploiter la naïveté du jeune homme et sa soif de réussite sociale : « You'll be the Blackeye-Pea King of the Valley » (p. 6). Ironiquement, cette prophétie se réalisera, dans la mesure où le protagoniste deviendra un écrivain célèbre, dont les souvenirs de jeunesse constitueront la matière de son œuvre. Le fait d'écosser ses pois et de les conserver méthodiquement dans des pots équivaut à amasser des souvenirs et à les préserver de l'oubli pour une utilisation future : « I was shelling my way to fame » (p. 6). Trente ans plus tard, ce processus perdure, puisque l'auteur-narrateur conclue par : « Now I have to go back

to my shelling » (p. 9). Ainsi l'écriture est-elle irrémédiablement liée à l'enthousiasme de la jeunesse, mais aussi au *pensum* et à l'ingratitude du lecteur.

Le fait de ressentir la nécessité d'ajouter une préface à son premier roman dénote chez Algren l'obsession de contrôler totalement un texte dont la nature métatextuelle met en jeu l'interprétation de son œuvre entier et, à travers elle, sa propre identité en tant qu'auteur. Ces deux « détails » révèlent que l'œuvre entretient une relation complexe avec l'autobiographie, et surtout que c'est bel et bien le processus d'écriture qui se trouve au centre des préoccupations de l'auteur. S'il est apte à les déchiffrer, le lecteur se rend compte du rôle métatextuel des récits mettant en scène la *persona* « Algren ».

L'insistance d'un auteur à s'inclure dans son texte met la question de l'autobiographie au centre de « l'horizon d'attente » de son lecteur. Or, en matière d'autobiographie,

l'expérience montre que l'expression de la singularité est envisagée généralement comme un problème de contenu (...) ou comme un problème de style (...), mais très rarement comme un problème de structure du texte.

(...) Toute recherche originale dans la structure du récit éveille la méfiance du lecteur, qui y perçoit un artifice, alors que l'emploi du récit traditionnel lui donne l'impression du vécu⁽³⁾.

Tout en jouant son rôle métatextuel, le *leitmotiv* relatif aux pois contribue effectivement à structurer la préface de *Somebody in Boots*. Cette dernière, à laquelle Algren joint aussi une postface, vient à son tour modifier la structure - et la nature - du roman. En soi, ce procédé reflète la technique algrenienne en général, et c'est ce procédé que je souhaite à présent examiner.

II

La préface du roman apprend au lecteur que cette première œuvre n'est en réalité que la prolongation d'une autre production de jeunesse qui reflète l'aliénation essentielle de l'auteur, et dans laquelle ce dernier avait déjà cherché à mystifier son public.

La présence du *leitmotiv*, quant à elle, ne contribue pas seulement à structurer la préface, elle incite le lecteur à réfléchir sur la question de la structure de l'œuvre en général. En effet, après avoir écrit des romans

et des nouvelles, Algren a commencé dès les années 60 à publier des livres inclassables, semblant mélanger pêle-mêle des genres aussi divers que la fiction, le récit de voyage, le récit d'enfance, la poésie, l'essai critique, etc. Ce changement de registre coïncide parfaitement avec l'écriture de la préface, puisqu'elle fut publiée en 1965, qui est aussi l'année de la publication de *Notes from a Sea-Diary: Hemingway all the Way* qui, à bien des égards, constitue le point d'orgue de l'interrogation identitaire d'Algren.

Lorsqu'il déchiffre la préface de *Somebody in Boots*, genèse de l'œuvre entier, le lecteur est en réalité amené à pénétrer les méandres de la poétique algrenienne. En attirant l'attention sur la nature manipulateur des procédés, ces deux « détails » contribuent à faire de l'actualisation de ces procédés un des moteurs de la recherche du plaisir de la lecture.

Quelques années avant l'adjonction de la préface, le premier roman avait été totalement réécrit, en prévision de sa réédition en format de poche. Cette révision devint *A Walk on the Wild Side*, qu'Algren considéra ensuite comme sa plus grande réussite. *Somebody in Boots* a ainsi été traité comme un brouillon, un manuscrit, que l'auteur a remanié jusqu'à lui donner sa forme définitive. Gusdorf évoque une telle démarche :

En règle générale, l'écriture première n'est qu'un brouillon, parfois même moins, un projet à l'état naissant où s'annoncent les thèmes de l'œuvre à venir. (...) La mise au propre du texte par voie de corrections implique l'existence d'un modèle intérieur, auquel l'écrivain se trouve lié par un pacte de conformité; il s'agit de réaliser l'approximation la plus exacte possible de ce qu'on avait l'intention de dire (...)»⁽⁴⁾.

Néanmoins, *A Walk on the Wild Side* n'a pas remplacé *Somebody in Boots*, il constitue un nouveau fragment d'une œuvre dont chaque partie participe à la définition d'un projet, d'un « modèle intérieur », à l'image de ce qu'Eco a démontré à propos des mots de *Finnegans Wake* :

*L'œuvre une fois terminée, chacun de ses mots est une définition du projet total, car en chaque mot se réalise ce que l'auteur entend réaliser à l'échelle du tout : jusqu'en son détail, *Finnegans Wake* est un discours sur *Finnegans Wake*⁽⁵⁾.*

Chaque ouvrage d'Algren est composé d'unités, souvent publiées auparavant sous une forme ou une autre et sous des titres différents. À

l'origine, chacune d'entre elles a été construite comme une entité indépendante et, par conséquent, est effectivement apte à refléter plus ou moins distinctement le projet de l'auteur. Algren lui-même déclare à propos de *A Walk on the Wild Side* : « It's a funny book. (...) It's sort of like an accordion. You can just open it up and play it anywhere »⁽⁶⁾. Ainsi, bien que ce soit un roman, *A Walk on the Wild Side* est constitué de fragments au même titre que des recueils tels que *The Neon Wilderness*, *Who Lost an American?*, *Notes from a Sea-Diary* ou *The Last Carousel*. De la même façon, en adjoignant à *Somebody in Boots* un texte relevant à la fois de l'autobiographie, de la fiction, de la poésie, de la métatextualité, du commentaire socio-historique,... l'auteur en renforce *a posteriori* la structure fragmentée, dont la forme et le fond reflètent celles de tous les autres ouvrages. En cela, il confirme la thèse de Lecarme et Lecarme-Tabone selon laquelle, dans le contexte de l'écriture du moi, l'écriture fragmentaire peut constituer « une ruse de la pensée unificatrice, et souvent une stratégie qui assure une sécurité entière au narrateur »⁽⁷⁾.

Les deux « détails » de la préface de *Somebody in Boots* mettent l'accent sur la quête identitaire de l'auteur et sur la structure disloquée de cette recherche. C'est pourquoi ils contribuent à révéler qu'en définitive, lors de sa première publication, le premier roman s'inscrivait déjà dans le cadre d'un projet autoportraitiste en cours d'élaboration. On se doit dès lors de considérer que la complexité des rapports qu'entretiennent les innombrables brouillons, fragments et échos qui structurent l'œuvre reflète la complexité de la réflexion identitaire de l'auteur. En accord avec le principe de subversion caractéristique de l'autoportrait, Algren bouscule la chronologie de son texte autobiographique tout au long de son œuvre. Ce texte est éclaté ou dissous parmi d'autres, et le lecteur doit redoubler d'efforts pour faire sens d'un parcours apparemment dénué de logique :

Celui-ci [l'autoportrait] tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fut-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en « construire » la chronologie⁽⁸⁾.

Les multiples révisions des textes - dont l'adjonction de la préface de *Somebody in Boots* constitue un parfait exemple - dénotent une absen-

ce de stratégie autoriale définitive tout autant qu'une perpétuelle réévaluation de cette stratégie. L'autoportrait s'est bâti comme à l'insu d'un auteur pourtant très attentif au sens de son œuvre. En cela, la préface reflète la technique d'écriture d'Algren en général :

INTERVIEWERS

Do you plot a thing out... mechanically?

ALGREN

*No, I never tried to do that. I did it with this last book *A Walk on the Wild Side* but that was the first time I'd tried it. Up to now, I'd just go along with the story and then sort of prop it up... plots that don't really stand up (...)⁽⁹⁾.*

La structure fragmentée se retrouve dans chaque ouvrage, et le *leitmotiv* que je viens d'évoquer, malgré son apparente insignifiance, en offre une illustration exemplaire. En raison des échos inter/intratextuels, cette structure devient caractéristique de celle de l'œuvre entier ; dans la terminologie d'Eco, elle revêt la dimension de « structure signifiante »⁽¹⁰⁾.

Conclusion

Chacun des deux « détails » que je viens de soumettre à votre attention renvoie à une obsession caractéristique d'un auteur en quête d'une définition de lui-même. Le tilde, absent dans une œuvre et présent dans une autre, met l'accent sur le rôle problématique de l'utilisation de données autobiographiques ; le *leitmotiv*, quant à lui, sert notamment à exprimer la notion de labeur ininterrompu, en offrant une métaphore du processus interminable - et peut-être fastidieux - que constitue l'écriture d'un autoportrait. Par nature, l'issue d'une telle entreprise est sans cesse repoussée ; de tels points de « détails » composent autant d'ouvertures sur une interrogation continue et fondatrice. Puisqu'il incombe au lecteur la responsabilité de déchiffrer la logique et l'unité de la démarche autoriale, il est convié à accomplir à son tour un travail de réflexion sur l'écriture.

S'établit alors un rapport d'identité avec l'auteur-narrateur. Or, ce dernier assume pleinement un rôle de démiurge d'inspiration biblique ; en effet, tout comme le premier volume de la Bible a été rédigé après la création du monde, la préface de *Somebody in Boots* constitue une écriture *a posteriori* des événements primordiaux. Les paroles destinées à la postérité sont rédigées au milieu d'un néant urbain et désertique post apocalyptique, et ne sont pas sans évoquer celles prononcées par le Dieu de la Genèse, à l'origine de l'univers ... et d'une œuvre littéraire

majeure. Notre examen des deux « détails » glissés dans la préface de *Somebody in Boots* démontre qu'en dernière instance, c'est bien de la sagacité du lecteur que dépend la pérennité de cette parole.

Frédéric DUMAS

NOTES

- (1) Ohio State University, Rare Books and Manuscripts, non daté.
- (2) *LC*, pp. 398-402.
- (3) LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1976, 1996, p 198.
- (4) GUSDORF, Georges. *auto-bio-graphie : lignes de vie* 2, p. 74.
- (5) ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Seuil, 1965, 1979, p. 265.
- (6) OSU, Van der Zee, « The Man With the Golden Pen » (article de presse d'origine indéterminée, publié après la mort d'Algren).
- (7) LECARME Jacques, LECARME-TABONE Éliane, *L'autobiographie*, Armand Colin, 1997, p. 32.
- (8) BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre (rhétorique de l'autoportrait)*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.
- (9) ANDERSON, Alston. SOUTHERN, Terry. « Nelson Algren ». *The Paris Review*, Winter 1955, p. 45.
- (10) *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 220.
- (11) « It hung above an autumn-colored tangle of mesquite and a grapefruit grove gone to weed on a stretch of highway where nobody drove » (*Somebody in Boots*, préface, 5).

LE FÉTICHISME DU DÉTAIL CHEZ MARY MCCARTHY

Dans *America The Beautiful*, un essai de 1947, Mary McCarthy présente l'intellectuel américain comme l'expression de l'aliénation contemporaine. Il ne s'agit plus, écrit-elle, de la traditionnelle coupure entre écrivain et société mais d'une tragique séparation avec l'univers tout entier, dont l'intellectuel américain n'est plus capable de saisir la matérialité:

for to us the real life is rustling paper and the mental life is flesh ⁽¹⁾.

Une consternante confusion entre l'abstrait et le concret a rendu le monde du 20^{ème} siècle irréel « pour nous », ajoute Mary McCarthy et ce « nous » indique que la romancière s'est sentie elle-même menacée par les dangers inhérents à l'intellectualisme. Cette inquiétude explique les orientations de l'écriture mccarthyenne, marquée par le souci de réconcilier les mots avec les choses grâce au détail révélateur.

Mon propos vise à montrer comment le parti pris réaliste de Mary McCarthy relève d'une stratégie complexe, qui part de la reproduction mimétique du monde pour la charger d'une valeur figurative afin de retrouver, par la magie des mots, le sens perdu de l'univers. J'envisagerai comment fonctionne le détail dans le texte mccarthyien et quel rôle lui est attribué tant du point de vue de la création littéraire que de la réception de l'œuvre, en prenant pour exemple une page de sa première autobiographie, *Memories of a Catholic Girlhood*, parue en 1957. Toutefois, avant d'aborder le texte lui-même, il me paraît nécessaire de donner le point de vue de l'auteur concernant la signification du détail par rapport à l'ensemble textuel.

L'information littéraire.

Mary McCarthy explique dans *The Fact in Fiction*, un article sur le roman publié en 1961 avec d'autres essais littéraires⁽²⁾, pourquoi le romancier ne peut faire l'économie de l'empirique, du vérifiable, du calculable même. Se référant à ses auteurs de prédilection : Dickens, George Eliot, Balzac, Tolstoï et Proust, elle estime que l'accumulation consciencieuse de faits bruts, ordinaires ou aberrants, de chiffres, de statistiques, de sensations diverses fait du roman un véritable musée du monde :

a museum of curios left to mankind ⁽³⁾.

Le terme de « musée » montre quelle valeur est accordée à l'information parcellaire que représente le détail dans le message global de l'œuvre. Qu'il soit ignoré ou qu'à l'inverse il attire l'attention du lecteur, le détail vrai apporte l'assurance que le roman ne nous égare pas dans un monde mythique. Il marque la présence du réel au cœur même du fictif. C'est pourquoi, à l'instar des grands romanciers du 19^{ème} siècle, Mary McCarthy se veut une adepte de ce qu'elle nomme le « fétichisme du fait », c'est-à-dire, « *The passion for fact in a raw state* ». Malheureusement, remarque-t-elle :

This fetishism of fact is generally treated as a sort of disease of realism of which Balzac was the prime clinical exhibit. But this is not the case. You find the splendid sickness in realists and non realists alike . Moby Dick, among other things, is a compendium of everything that was to be known about whaling ... ⁽⁴⁾.

On note que Mary McCarthy ne confère pas au détail réaliste la fonction de déterminer un mode narratif mais qu'elle le pose comme jalon nécessaire à la construction du récit, lequel peut ensuite se développer selon ses règles propres. C'est pourquoi elle déplore que la stratégie appelée réaliste ait été répudiée par les partisans des recherches formelles, pour qui la fiction ne doit plus être considérée comme lieu de récits mais comme « les voix nombreuses de l'intellect et de l'innovation verbale » (Charles Newman)⁽⁵⁾. C'est au contraire, estime-t-elle, grâce à ces éléments apparemment secondaires que le roman acquiert une dimension poétique crédible :

We not only make believe we believe a novel, but we do substantially believe it, as being continuous with real life, made of the same stuff ⁽⁶⁾.

Autrement dit, la sélection appropriée de détails vrais transforme l'artefact littéraire en écho du monde, au double sens du terme. En effet, le détail significatif donne au texte un caractère vivant, comme dans toute représentation classique, lui octroie une « qualité de vie » tel un objet fétiche auquel est conféré une puissance particulière. De plus, il prolonge l'anecdotique et le pittoresque d'un sens emblématique qui dépasse et maîtrise les désordres de l'univers pour répondre aux exigences de l'auteur

Mary McCarthy se situe donc à contre-courant de la fiction américaine des années soixante, où domine le sentiment d'impuissance à communiquer : si quelqu'un vous écoute, même sans comprendre, écrivait

déjà Salinger, « if someone at least listens, it's not too bad »⁽⁷⁾. Mary McCarthy, au contraire, prétend à la cohérence même dans l'invraisemblable, ainsi que nous allons le voir à propos de la page 32 du premier chapitre, choisie parmi d'autres, de *Memories of a Catholic Girlhood* (Penguin Books, 1963).

La mise en place du tableau

Le chapitre d'ouverture est consacré aux souvenirs relatifs aux grands-parents paternels, qui recueillirent provisoirement Mary McCarthy à l'âge de six ans, ainsi que ses trois jeunes frères, après la mort brutale de leurs parents lors de la grande épidémie de grippe qui décima les États-Unis en 1917. Les grands-parents McCarthy, bien qu'aisés, se déchargèrent des enfants en les confiant à des tuteurs tyranniques qu'ils logèrent près de chez eux et ils prétendirent ne pas voir les mauvais traitements infligés aux orphelins. Si le tableau brossé par l'auteur est très sévère à l'égard des McCarthy, les traits les plus acerbes sont réservés à la grand-mère, présentée en ces termes :

An ugly, severe old woman with a monstrous balcony of a bosom, she officiated over certain set topics in a colourless singsong, like a priest intoning a Mass

Il s'ensuit une énumération de neuf lignes, destinée à nous informer des préoccupations de la grand-mère. Constituées de propositions brèves, péremptoires par le ton et insipides par le contenu, ces lignes s'appliquent à reproduire avec exactitude la voix de la parente détestée. Quelques phrases suffiront à illustrer cette énumération-catalogue :

a visit to Lourdes ; the Sacred Stairs in Rome, bloodstained since the first Good Friday, which she had climbed on her knees ... a miracle-working bone ; the importance of regular bowel movements ; the wickedness of the Protestants ... the assertion that my other grandmother must certainly dye her hair

Par cette juxtaposition de renseignements prosaïques, l'auteur cherche à nous faire ressentir concrètement l'inanité des paroles de la grand-mère et complète l'esquisse précédente. Toutefois, le détail déplaisant, résumé par les quatre adjectifs de départ : *ugly, severe, old et monstrous* est exploité jusqu'à revêtir une importance qui n'est pas immédiatement décelable. En effet, Mary McCarthy met tout d'abord l'accent sur le visuel puis elle passe insensiblement de la forme au contenu : de la voix monotone au discours ennuyeux de la grand-mère, aussi ridicule que l'attribut

féminin décrit plus haut. L'ensemble de ces menus faits condense ainsi la représentation pour que l'effet soit immédiat sur le lecteur mais il permet également d'annoncer cette curieuse conclusion :

Luckily, I am writing a memoir and not a work of fiction, and therefore I do not have to account for my grandmother's displeasing character and look for the Oedipal fixation or the traumatic experience which would give her that clinical authenticity that is nowadays so desirable in portraiture.

Cette remarque, qui récuse au passage l'interprétation psychanalytique, semble contredire l'effort de l'écrivain qui justement s'appuie sur des faits véridiques, pour autant que la mémoire soit fidèle, afin de reconstituer l'épaisseur d'un univers disparu. Mary McCarthy semble affirmer ici que la personne vivante, nommée dans l'autobiographie, possède un moindre degré d'authenticité que le personnage fictif. En réalité, elle répudie ce qu'elle considère comme une intellectualisation abusive de phénomènes psychiques. D'où l'impression paradoxale que l'auteur renonce à expliquer et à comprendre lorsqu'elle ajoute :

it seems as idle to inquire into her childhood as to ask what was ailing Iago or look for the error in toilet-training that was responsible for Lady Macbeth.

La comparaison est surprenante, à plus d'un titre. Bien que le lecteur puisse se contenter d'y voir une fantaisie d'auteur, l'analogie étonne d'autant plus que les modèles shakespeariens choisis correspondent à des types humains très éloignés de celui de la grand-mère. À l'écart au niveau figuratif s'ajoute l'incongruité poétique de la présence, dans un tableau de genre réaliste, de personnages tragiques à la portée aussi universelle. L'opacité de l'image surajoutée au portrait initial crée donc une rupture dans la représentation textuelle, rupture soulignée par le mot *idle* et le commentaire volontairement absurde qui l'accompagne. Sans doute cet arrêt est-il destiné à permettre au lecteur de méditer sur le sens de la comparaison.

À la première lecture, sa justification réside en ce qu'elle montre par amplification la méchanceté de la grand-mère. De plus, l'auteur prouve par l'absurde la vanité de certains types de discours (religieux, psychanalytique, littéraire) quand ils sont figés par le recours systématique aux mêmes modes de pensée. Une seconde lecture permet également de repérer dans cette page un mouvement qui oscille entre espace physique

et espace mental pour parvenir à un point d'équilibre thématique et narratologique.

Le symbolisme de la vie ordinaire.

Lorsque nous abordons le portrait de la grand-mère, la première impression qui s'en dégage est celle de la laideur : laideur d'un physique et d'un esprit limité. En fait, la simplicité laconique de la description ne met en relief qu'un seul trait du personnage et la quantité d'anecdotes accumulées par la suite (pages 33-34) n'a que simple valeur de confirmation. Aussi le détail souligné par les adjectifs qualificatifs déjà cités ne fonctionne-t-il que comme dispositif de la représentation, destiné à mener du particulier à l'universel.

En effet, on aura noté la progression dans la laideur, qui culmine dans le monstrueux. Ce qui peut sembler exagération d'un souvenir enfantin annonce en réalité l'analogie avec Iago. Celui-ci ne dit-il pas à propos de Cassio : « He hath a daily beauty in his life that makes me ugly » ?

De même que Iago éprouve sa laideur intrinsèque par comparaison avec un autre qui lui est humainement supérieur, de même le lecteur saisit toute la portée du détail initial quand il comprend l'analogie entre la grand-mère, personnage ordinaire, et les modèles de vilénie que représentent Iago et Lady Macbeth. La grand-mère n'est-elle pas effectivement monstrueuse puisque, loin de remplir le rôle de substitut maternel auquel on se serait attendu, elle fait preuve d'un comportement contre nature (un thème proprement shakespearien) envers ceux qui lui sont les plus proches dans l'ordre familial ? De plus, l'auteur insiste, nous l'avons vu, sur l'impossibilité à rendre compte du caractère de sa grand-mère, aussi incompréhensible que la perversité « naturelle » de Iago ou que la folie de Lady Macbeth une fois le crime commis.

Le reproche adressé à la grand-mère McCarthy s'avère donc plus sérieux qu'une simple moquerie vengeresse. En réalité, la poitrine monstrueuse symbolise l'indifférence qui autorise la souffrance injustement infligée, de sorte que la grand-mère McCarthy s'érige, parmi d'autres individus cités dans le recueil, en spécimen de cruauté⁽⁸⁾. Le détail s'insère alors dans la narration comme signe opposé au sens archétypal. Au lieu du sein nourricier, familial et réconfortant, l'enfant ne connaît plus depuis la mort de ses parents que la frustration affective et le désarroi.

L'importance du thème se mesure à la récurrence discrète mais significative du même détail. Deux chapitres plus loin, alors que l'auteur raconte sa nouvelle vie chez ses grands-parents maternels protestants qui l'ont

« sauvée », écrit-elle, des grands-parents catholiques, nous retrouvons le détail physique transposé, sans que soit néanmoins supprimée toute connotation négative. Ces lignes du chapitre 3 racontent quel réconfort l'enfant obtient auprès de la directrice de son école :

Like many headmistresses, she loved a good cry, and she clasped me to her plump, quivering, middle-aged bosom

(9).

Les adjectifs suggèrent une mollesse du corps un peu écœurante pour l'enfant et qui figure une affection maladroite, inefficace et pas totalement sincère dans la mesure où le sentiment semble lié à une fonction sociale. Nous reconnaissons là, sous une forme édulcorée certes, le procédé qui souligne la parenté entre le physique et le mental, le dehors et le dedans. Trente ans plus tard, en 1987, dans sa seconde autobiographie *How I Grew*, on retrouve au détour d'une page la même absence du corps consolateur mais la description concrète s'est effacée au profit de la métaphore. Par exemple, voici ce que Mary McCarthy écrit à propos d'une autre séparation douloureuse :

I was in torture, but there was no one to tell, no bosom I could fling myself on. My grandmother was too old and unsympathetic ... ⁽¹⁰⁾.

Le terme *bosom* ne renvoie plus à un détail observé sur la personne réelle mais à un cliché du langage courant (l'épaule consolatrice). Toutefois, les deux procédés s'équivalent dans la mesure où le fait de langage est aussi un phénomène de société. Au même titre que la circonstance événementielle, il vaut à la fois comme garant d'authenticité et comme relais vers une interprétation symbolique de la vie quotidienne. A travers ces exemples, on voit comment le même détail, repris et modulé en fonction du contexte narratif, sert à construire un réseau de signification que seule une lecture totale de l'œuvre révèle entièrement. Une telle technique d'écriture exige du lecteur qu'il se souvienne, qu'il effectue des rapprochements, qu'il saisisse les allusions intertextuelles.

Convergences.

Aussi peut-on dire que le détail joue dans le texte le rôle d'indice, un peu à la manière du roman policier, genre auquel Mary McCarthy s'est brièvement intéressée au début de sa carrière. Tel le détective dans son enquête, l'auteur accumule dans son texte les preuves matérielles d'une réalité qui reste à comprendre. Au cours d'un entretien de 1981 avec Joan Kufrin, Mary McCarthy explique :

If you're writing something, even nonfiction ... simply to copy out some idea that's already in your head, what's the point ?

The discovery. That's the whole pleasure ⁽¹¹⁾.

(souligné dans le texte)

L'exigence réaliste de Mary McCarthy renvoie donc au double plaisir de découvrir une vérité préexistante grâce au langage et de la dévoiler au lecteur. Cependant, tous ne sont pas aptes à suivre l'auteur dans ses énumérations, ses répétitions, ses associations d'idées et ses analogies inattendues. Par exemple, certains ont assimilé sa technique narrative au bavardage et à la description « futile » (Ann Tyler). Pour ne citer qu'un seul critique, je mentionnerai un journaliste du *Irish Times* qui a jugé ainsi *How I Grew* :

(it) reads like a tape-recording of someone clearing out an old cupboard ⁽¹³⁾.

Ce contre-sens sur l'œuvre ne surprend pas lorsqu'on sait que Mary McCarthy n'écrivait pas pour le plus grand nombre. Elle préférerait donc envoyer des « signaux secrets » aux lecteurs avertis afin de créer un lien complice, comme elle l'explique dès 1962 :

I do it as a sort of secret signal, a sort of looking over the heads of the readers who don't understand them to the readers who do understand them ⁽¹³⁾.

Si nous en revenons à la page choisie dans *Memories of a Catholic Girlhood*, la mise en rapport de la description physique et des personnages shakespeariens apparaît à présent moins fortuite. La référence littéraire, transparente pour le lecteur cultivé, peut fort bien passer inaperçue et le texte restera compréhensible. L'auteur aura effectué une autre forme de sélection, extratextuelle cette fois, qui donne tout son sens à l'œuvre car auteur et lecteur se rejoignent « au sein » d'un même lieu d'expression : le livre. Là se trouve la vraie famille de Mary McCarthy qui, parlant en tant que lectrice, écrivait à propos de la littérature anglaise : « There I feel my home is » ⁽¹⁴⁾.

Implications.

Le besoin « obsessionnel », selon le terme d'Elisabeth Hardwick, qu'a Mary McCarthy de reproduire les faits réels mêmes les plus anodins tient au désir de donner un sens à des situations qui lui échappent. Orpheline, elle a vécu ce qu'elle nomme, une fois devenue écrivain, une

enfance « incroyable » parmi des gens « invraisemblables ». Dans la préface à son premier recueil autobiographique, elle déclare :

they were ordinary people who behaved quite oddly, to each other and to us four children ⁽¹⁵⁾.

Les détails retenus, le plus souvent visuels, sont donc choisis en premier lieu pour le poids de matérialité qu'ils confèrent au récit et pour leur caractère irréfutable, autorisant ainsi l'interprétation et le commentaire. A cette valeur référentielle s'ajoute la puissance évocatrice des mots au service de l'image, qui soumettent la réalité extérieure au contrôle de l'auteur. Au détail initial se superposent alors des éléments complémentaires qui l'enrichissent de connotations morales et littéraires.

C'est pourquoi le détail mccarthyien, loin de se situer en marge du récit, assure ses fondements. Il contribue à construire le lien entre expérience réelle et expression intellectualisée de l'univers au niveau diégétique d'abord et ensuite, au niveau extradiégétique en raison de la complicité attendue du lecteur. Le détail représente ainsi un véritable rempart contre l'abstraction conceptuelle dont se méfiait Mary McCarthy, parce qu'elle rend la pensée inapte à agir en retour sur le monde :

We live in a society of surfaces, where papers and books circulate freely, like so many phantom abstractions, while their human authors and readers have been suppressed or excluded from the country ⁽¹⁶⁾.

Le fétichisme du détail dont se réclame Mary McCarthy renvoie donc simultanément au besoin d'affirmer la présence corporelle dans le livre et au désir existenciel de contrôle sur le monde, dont on peut mesurer les implications politiques dans sa vie de personnage public. Finalement, s'opposant au credo postmoderniste selon lequel la réalité étant incohérente, il faut l'exprimer avec incohérence, Mary McCarthy affirme sa croyance optimiste en une communication littéraire qui combat la désagrégation contemporaine du social. En ce sens, on peut appliquer à l'écriture mccarthyienne cette remarque de l'historien d'art Daniel Arasse à propos du détail en peinture : « très différent du regard lancé de loin, celui qui est posé de près ... fait affleurer comme le sentiment d'une intimité, qu'il s'agisse de celle du tableau, du peintre ou de l'acte même de la peinture » ⁽¹⁷⁾.

Martine ARONZON
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) « America The Beautiful », in *On The Contrary : Articles Of Belief*, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1961, p. 16.
- (2) Ces articles furent rédigés à partir de conférences données en 1960, puis publiées à New York par Farrar & Straus.
- (3) « The Fact in Fiction », in *On The Contrary - Articles of Belief*, op. cit., p. 258.
- (4) *ibid.*, pp. 257- 258.
- (5) Cité par Marc Chénétier in *Au-delà du soupçon*, Paris, Seuil, « le Don des langues », 1989, p. 60.
- (6) *The Fact in Fiction*, op. cit., p. 263.
- (7) *The Catcher in the Rye* (1945), New York, London, Toronto, Sydney, Bantam Books, 1981, p. 172.
- (8) Mary McCarthy explique elle-même son intention dans les commentaires insérés après coup à la suite des récits autobiographiques originaux, lors de la publication de *Memories of a Catholic Girlhood* : « (my) anger was a generalized anger, which held up my grandparents as specimens of unfeeling behaviour » p. 45.
- (9) « The Blackguard », *Memories of a Catholic Girlhood*, p. 79.
- (10) *How I Grew* (1987), Penguin Books, 1989, ch. 3, p. 82.
- (11) Entretien avec Joan Kufrin, auteur de *Uncommon Women* (1981), cité par Carol Gelderman in *Conversations with Mary McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson and London, 1991, p. 197.
- (12) « Anything goes » by T. De Vere White, *Irish Times*, 10/3/87, cité par J. Bennett et G. Hochmann in *An Annotated Bibliography of Mary McCarthy*, New York & London, Garland Publishing, 1992, p. 240.
- (13) « The Art of Fiction » by E. Niebuhr, *Paris Review* 27, 1962, in *Conversations*, op. cit., p. 21.
- (14) *How I Grew*, p. 261. L'auteur a exprimé à plusieurs reprises (dans ses entretiens, essais, autobiographies) le sentiment heureux d'appartenance à une famille littéraire. Plus précisément, son vrai foyer, dit-elle, s'inscrit dans la période de la Renaissance élisabethaine ; il serait intéressant de retrouver dans son œuvre les traces de cette appartenance.
- (15) *To the Reader*, *Memories of a Catholic Girlhood*, p. 12.
- (16) M. McCarthy, *Politics and the Social Scene*, in *On The Contrary*, op. cit., p. 42.
- (17) D. Arasse, *Le Détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture (1992), Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 7 (en italiques dans le texte).

LA VOITURE SUR LA NAPPE
OU LA JOUISSANCE DU PURITAIN
DANS *WILL YOU PLEASE BE QUIET, PLEASE ?*
DE RAYMOND CARVER

Les nouvelles de Raymond Carver abondent en détails. Ce sont autant d'obstacles sur lesquels le lecteur bute. Les personnages butent eux aussi sur ces détails qu'ils ne peuvent expliquer. On semble être confronté à des symptômes qui seraient la trace en surface de problèmes inconscients. En d'autres termes, les nouvelles sont faites non seulement pour être lues, mais encore relues ; il importe que le lecteur puisse nouer plusieurs fils, reconstruire une logique particulière⁽¹⁾. Elles invitent en outre dans le même mouvement à poser la question de l'inconscient et du sujet divisé avec ses douleurs et ses ruses.

Nous proposons d'analyser un passage de *Will You Please Be Quiet, Please ?*⁽²⁾. On peut très brièvement paraphraser la nouvelle de la manière suivante. Nous sommes chez les Wyman, Ralph et Marion, jeune couple d'enseignants avec deux enfants de quatre et cinq ans. C'est dimanche soir ; il corrige ses copies tandis qu'elle repasse. Soudainement, Marian éprouve le besoin de confesser quelque chose. Elle aurait ainsi trompé son mari il y a, semble-t-il, deux ans de cela. Au cours d'une soirée, tout le monde était plus ou moins ivre. L'alcool commençant à manquer, Marian était partie en acheter avec un certain Mitchell Anderson, lequel lui fit des avances dans la voiture. Ralph promet qu'il ne se mettra pas en colère si Marian lui raconte exactement ce qui s'est passé. Il finit toutefois par se fâcher et par s'enfuir de la maison. Il erre alors à travers la ville, se fait agresser et rentre enfin chez lui au petit jour.

Nous allons nous intéresser à la confession de la jeune femme et aux réactions de son mari. Ralph se montre réellement choqué par ce qu'il entend ; il veut absolument savoir si Marian a eu des rapports sexuels avec cet homme et, en même temps, il ne veut rien entendre. Le passage que nous avons choisi d'analyser est le suivant :

He moved all his attention into one of the tiny black coaches in the tablecloth. Four tiny black prancing horses pulled each one of the black coaches and the figure driving the horses had his hands up and wore a tall hat, and suitcases were strapped down atop the coach, and what loo-

ked like a kerosene lamp hung from the side, and if he were listening at all it was from the inside of the black coach.
(p. 234).

On n'en saura pas plus. Pourquoi une diligence noire ? Le personnage est tétanisé, incapable de réfléchir devant l'horreur, la tromperie de sa femme. En fait, cette diligence occupe toute sa conscience, ou du moins en occupe la plus grande partie, car il continue quand même à écouter ce qui lui dit Marian.

Le lecteur est forcé de recourir à une première série d'hypothèses qui peuvent en l'occurrence être de deux types. D'une part, la diligence protège Ralph de la vision intolérable. Il se cache à l'intérieur pour ne pas voir ou entendre le récit de l'adultère. On peut, si l'on souhaite, parler ici d'un processus de régression. Les diligences nous renvoient au passé, au XIX^e siècle. Plus généralement, cet espace noir et clos évoque une fuite devant les conflits et un refuge dans le ventre maternel. D'autre part, on peut supposer que le personnage rêve qu'il s'enfuit avec tous ces bagages loin de sa femme et de la maison, ce qu'il va d'ailleurs faire immédiatement après la présente scène. Ces suppositions ne sont bien évidemment pas fausses, mais elles ne sont pas suffisantes pour rendre compte des détails sur la nappe.

D'autres véhicules sont-ils mentionnés dans la nouvelle ? Il y a bien sûr la voiture de Mitchell Anderson, qu'il conduisait très lentement dans son ivresse et dans laquelle il aurait séduit une Marian consentante en lui tenant des propos incohérents. Il lui aurait parlé, entre autres choses, de Norman Mailer qui avait poignardé sa propre épouse dans la poitrine. Anderson aurait ajouté qu'il détesterait que quelqu'un fasse la même chose à Marian.

Pour saisir l'importance de ces précisions, il convient de résumer ce que nous apprenons au sujet du protagoniste. Nous en trouvons une description au début de la nouvelle, pleine de détails en apparence redondants. Nous en retiendrons deux séries de précisions. Tout d'abord, Ralph est dépeint comme un être double, divisé, partagé entre deux identifications qui remontent à sa jeunesse estudiantine. Il avait, d'un côté, un sérieux penchant pour l'alcool au point qu'on l'avait surnommé Jackson en souvenir du barman du bar qu'il fréquentait. En outre, il s'était rangé avant de se marier lorsqu'il avait subi l'influence d'un de ses professeurs, le Dr Maxwell, homme caractérisé par ses bonnes manières et son équilibre psychologique. Ralph serait donc écartelé entre Jackson et Maxwell, pour ne pas dire (pour faire simple) entre le ça et le surmoi. Ce qu'il importe de retenir de tout cela, c'est qu'il aurait refoulé Jackson en

choisissant de boire avec modération, de se marier et de devenir enseignant à son tour.

La deuxième précision que nous noterons est un souvenir remontant au voyage de noces des Wyman, lequel s'était déroulé au Mexique, pays auquel Ralph associe des connotations de saleté et de sexualité débridée. Un soir, rentrant à l'hôtel, une bouteille de vin local sous le bras, il avait aperçu sa jeune épouse se tenant sur le balcon. Elle regardait au loin, une écharpe rouge brillant autour du cou et ses seins faisaient saillie sous son corsage blanc. Ralph avait été extrêmement troublé par cette vision. Le narrateur ajoute qu'il avait l'impression d'assister à un film dans lequel Marian aurait joué un rôle mais dont il aurait été exclu.

Manifestement, Ralph Wyman appartient à cette grande galerie de personnages puritains dont la littérature américaine abonde. (Il suffit de penser au Quentin du *Bruit et la fureur*...) Ce type de conscience puritaine obéit à une logique particulière qui lui fait établir ce qu'il faut bien appeler une équation entre corps, sexualité, saleté et mal. On comprend mieux à cet égard l'idée que Ralph se fait du Mexique, ainsi que de sa femme, à qui il n'hésite d'ailleurs pas à déclarer : « But you've always been that way, Marian ! » (p. 233).

Cette mentalité puritaine va-t-elle nous permettre de comprendre Ralph et sa fixation sur les véhicules ? Il est divisé, avons-nous dit, comme tous les puritains. Il a refoulé l'excès, l'alcool, le mal, mais Jackson reste présent sous Maxwell. Revenons à la diligence. Ralph ne veut pas écouter, mais il écoute quand même ! Qu'est-ce qui est le plus important : écouter ou ne pas écouter ? Est-ce qu'il ne convient d'ailleurs pas de remarquer que son comportement dans le souvenir mexicain était en grande partie celui d'un voyeur ? Il était caché de la jeune femme et il l'associait d'emblée à une idée de concupiscence. Cela ne reflète de toute évidence que son point de vue propre. Quant à imaginer que Marian puisse être le personnage d'un film où il ne figurerait pas, ne sommes-nous légitimement portés à supposer qu'il aimerait en être le metteur en scène secret ? Quoi qu'il en soit, confronté à la confession de sa femme, il apparaît encore comme un voyeur. D'ailleurs, passée l'allusion à la diligence sur la nappe, le texte nous précise que ses perceptions se concentrent sur la bouche de Marian. C'est un peu comme si il assistait à un spectacle en écoutant le récit érotique de la séduction de Marian par Mitchell Anderson.

Nous pouvons à présent proposer notre hypothèse. Dans la logique inconsciente du protagoniste, la diligence serait la métaphore de la voiture d'Anderson et ainsi ce dernier serait une sorte de double de Ralph.

On retrouve ici une vieille tactique puritaine fondée sur la division du sujet. D'une part, comme Norman Mailer, il aimerait enfoncer un couteau dans les seins de Marian et de cette façon détruire toute cette sexualité exécrée. (L'écharpe rouge que portait la jeune femme au Mexique et sur laquelle la mémoire de Ralph insiste ajoute certainement à la violence de ce désir). D'autre part, il y aurait un désir trouble et non avoué pour la poitrine de Marian. Le puritain, si l'on préfère, est, malgré qu'il en est, attiré par les plaisirs des sens qu'il a refoulés. Il importe de ne pas évacuer cette division du sujet : ne doit-on pas conclure qu'écouter le récit de Marian est la seule possibilité qu'ait notre puritain de connaître la jouissance ? Comme souvent chez Carver, l'identité est fondée sur l'identification et le personnage ne vit, ne désire, ne jouit que par procuration.

Le lecteur français pensera peut-être aux *Lois de l'hospitalité* de Pierre Klossowski. On retrouve dans cette œuvre les mêmes fantasmes : le mari de la célèbre Roberte la « prête » à ses amis pour qu'ils se livrent avec elle à des ébats sexuels. Nous sommes de nouveau confrontés à du voyeurisme, mais il est ici moins physique que mental. Ce qui motive le personnage masculin de Klossowski, c'est moins de contempler des corps nus qui s'accouplent qu'un plaisir d'ordre intellectuel. Le mari est metteur en scène, c'est lui qui, tel Dieu, fait naître le désir et choisit de le satisfaire. Il est celui qui donne. La femme et son partenaire du moment ne sont que des objets, des pions dans la fantasmagorie du sujet pervers et narcissique, car ce qui importe, c'est bien la constitution d'une image de soi dont la principale caractéristique est le sentiment d'être supérieur⁽³⁾.

Certes, le personnage de Carver est profondément différent, mais il a en commun avec celui de Klossowski le désir (inconscient dans son cas) de traiter sa femme comme un objet lui permettant d'accéder à un plaisir indirect et pervers. Carver était d'ailleurs assez coutumier de ce type de manipulations. Dans « *They're not your Husband* », par exemple, il introduit un chômeur frustré rendant visite à son épouse qui travaille comme serveuse dans un restaurant. Entendant des clients portant des chemises rayées se moquer de cette dernière (« Y'en a qui aime le cul bien gras ! »), il se retrouve face à ses obsessions. Dans le fond, ce n'est pas de la femme qu'on se moque, mais bien de lui, et cela doublement : sa femme est laide et lui-même n'est qu'un raté, face à ces hommes qui sont de toute évidence des hommes d'affaires. Il convainc donc la jeune femme de pratiquement cesser de manger afin de pouvoir maigrir. La nouvelle présente ensuite une deuxième scène qui se passe un mois plus tard dans le même restaurant. Le protagoniste essaie d'attirer l'attention de son voisin de table sur la serveuse, voulant faire naître le désir érotique du client et le mener à se répandre en commentaires érotiques. Cela ne réussit pas, la jeune femme étant non seulement enco-

re un peu obèse, mais souffrant aussi de varices roses et de poils grisâtres sur les cuisses. Il n'empêche que le personnage est inconsciemment en quête d'une image valorisée de lui-même. C'est lui qu'on devrait admirer d'avoir épousé une femme aussi désirable.

Ralph Wyman construit également son identité par identification et il a besoin d'un tiers pour éprouver son désir pour sa femme, ou, plus précisément, pour accepter indirectement et sans se l'avouer son attrait pour le corps de cette dernière. D'où tout le dispositif dans lequel il la pousse à confesser une aventure érotique qu'il écoute avidement en faisant croire qu'il ne veut rien entendre. Ralph est d'ailleurs un véritable puritain. Un puritain gagne toujours, aussi bien sur la tableau de la morale (de manière manifeste) que sur celui de la jouissance (de manière détournée et perverse).

Les détails du texte semblent corroborer notre hypothèse. On peut lire aussi : « He felt a peculiar desire for her flicker through his groin », « He felt the steady rocking of the coach » (pp. 235). N'insistons pas sur ce qui est pratiquement explicite, si ce n'est pour signaler que ce qui ressemble bien à un orgasme ou du moins à un point culminant est exprimé en termes religieux (« Christ ! No ! Marian ! *Jesus Christ* ! » he said, springing back from the table. « Christ ! No, Marian ! ! ») (p. 236). On ne pouvait rien attendre de moins de la part d'un puritain...

Notons au passage que c'est Ralph qui en véritable metteur en scène introduit les entrées et, pour ainsi dire, souffle les mots clés. Marian dit ainsi que Mitchell Anderson « wanted to have a go », après que Ralph eut répété plusieurs fois le verbe « go » et « go on ». Ensuite, en réponse à sa question « Did he come in ? », nous assistons à une longue discussion sur « come in » et « come into ». En fait, on comprend assez vite qu'il sait à l'avance ce qu'elle va dire. C'est un véritable voyeur, il ne veut pas découvrir du nouveau ou de l'inconnu. Il veut qu'on lui montre une fois de plus ce qu'il connaît déjà, qu'on lui répète une histoire dont il connaît très bien la fin.

Est-il sincère ? La question n'est guère pertinente. Comme souvent dans le cas de personnages puritains, nous trouvons une structure obéissant à une sorte de duplicité inconsciente. Il est parfaitement exact qu'il a peur de tout ce qui est érotique et de tout ce qui a trait à la différence sexuelle. Plus loin dans la nouvelle, il voit dans la rue des couples qui sortent d'un restaurant et ce spectacle le met très mal à l'aise. Il aperçoit en particulier une femme qui secoue sa chevelure avant de monter en voiture. Il n'avait jamais rien vu d'aussi effrayant, se dit-il. Carver retrouve ici bien sûr le mythe de la méduse qui menace l'homme dans sa viri-

lité. Ralph est aussi terrifié par le spectacle de graffiti obscènes sur l'uri-noir d'un restaurant où il entre. Il montre en somme une attitude double envers sa femme. Il veut à la fois la posséder et la détruire puisqu'elle ne peut être pure. Pour lui, elle devrait être en même temps vierge et mère, ce qui représente une sorte de fantasme contradictoire que la nouvelle développe.

Il serait peut-être utile de revenir au terme « come » que nous avons mentionné plus haut. Dans le contexte de la discussion entre Ralph et Marian, la signification en reste ambiguë. Deux sens sont possibles : « Did he come into you ? » (T'a-t-il pénétrée ?) et « Did he come in you ? » (A-t-il joui en toi ?). Cette seconde possibilité n'est pas inintéressante si l'on se souvient qu'avant de se réfugier de façon imaginaire dans la diligence sur la nappe, le personnage ressent une envie très forte d'aller chercher leurs deux enfants pour les prendre sur ses genoux et les secouer jusqu'à ce qu'ils se réveillent. Ralph souffre clairement d'un grand besoin de paternité et il est patent qu'il n'est pas sûr de lui à ce sujet. C'est d'ailleurs là un leitmotiv obsédant dans toute la nouvelle. La première chose que fait le texte est de parler du père de Ralph, homme qu'il admirait, qui donna son consentement au mariage de son fils (ce n'est guère courant...), homme aussi auquel Ralph s'identifie lorsqu'il s'agit de jouer au poker dans le restaurant. Père écrasant qui, d'une certaine manière, ne permettrait pas à Ralph d'être conscient de sa propre paternité ? Quoi qu'il en soit, ce qui semble suggéré, c'est que Ralph pourrait ne pas être vraiment père, ce qui représente pour lui une intense blessure narcissique. Quand a eu lieu la fameuse soirée ? Y a-t-il de cela deux, trois, quatre ans ? Au fil du texte, Ralph hésite. En réalité, ainsi que le garantit le narrateur, c'était il a deux ans et, comme le cadet a actuellement quatre ans, il n'y a aucun danger qu'Anderson en soit le géniteur... Mais on dirait que l'esprit de Ralph a besoin de cette incertitude, ne fût-ce que pour assumer après de manière forte son image de père et, en quelque sorte, en jouir davantage.

Avant de conclure, pourquoi ne dirions-nous pas un mot de Marian ? Carver ne nous invite-t-il pas, si nous relisons la nouvelle, à donner un tour d'écrou supplémentaire ? Certains détails la concernant ne sont peut-être pas si anodins. Notons tout d'abord que, en cette soirée de dimanche, c'est elle qui lance la discussion à un moment où ils sont seuls tous les deux. Nous avons parlé au début d'un besoin de confession de sa part. Il est peut-être curieux que face à Ralph elle tire sur son corsage (deux fois) pour le tendre (et faire ressortir ses seins ?) Pendant la dispute, en y regardant bien, on constate qu'elle aussi se secoue rythmiquement sur sa chaise... On a le sentiment que Ralph et Marian connaissent une

excitation sexuelle simultanée sans se toucher en faisant appel à des fantasmes.

Le dénommé Mitchell Anderson existe-t-il ? Peu importe. Il était de toutes manières complètement saoul cette nuit-là et pouvait à peine manœuvrer sa voiture, ce qui n'incite guère aux prouesses sexuelles. Ralph a raison de déclarer sur un ton méprisant à son propos : « Bad driver ». C'est lui, Ralph, le bon conducteur, celui qui sait jouir avec une diligence sur la nappe. La clé est peut-être même donnée dès le début de la nouvelle quand le narrateur nous apprend au sujet du jeune couple : « They had held hands the night before their wedding and pledged to preserve for ever the excitement and the mystery of marriage » (p. 227). Que faut-il exactement entendre par mystère et surtout par excitation ? Ralph et Marian paraissent bien constituer un couple pervers qui se comprend à mi-mots et dans lequel chacun a besoin de l'autre pour atteindre le plaisir. Ils se retrouvent d'ailleurs à la fin de la nouvelle. Un peu comme le couple marié du *Lover*, la pièce de Pinter, ils ont besoin de jouer des rôles pour donner un peu de piment à leur mariage et faire renaître le désir. Nous l'avons dit, identité et identification vont de pair chez Carver.

Précisons in fine que nous n'avons abordé qu'un petit détail situé dans la première partie de cette nouvelle très complexe. À la fin, la voiture/diligence a été remplacée par un bateau sur les rideaux de la douche. Ralph en effet se réfugie dans la salle de bain après avoir été attaqué par un vagabond près du fleuve à un endroit où les mouettes l'avaient attiré. Ce pourrait être là l'objet d'une nouvelle analyse de détail...

Daniel THOMIÈRES
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) La littérature consacrée à Carver est franchement décevante. On trouve trois livres en anglais. Il s'agit principalement de paraphrases agrémentées parfois de quelques remarques au passage. Dans ces dernières, en général, les auteurs avancent que l'écriture de Carver ressort de l'insolite (ce qui est vrai) ou évite les métaphores (ce qui est faux). Les hypothèses qui suivent sont donc proposées sous notre entière responsabilité.

(2) Cette nouvelle figure dans le recueil portant le même titre, McGraw Hill, 1978.

(3) D'une certaine manière, nous retrouvons l'histoire que se racontent, paraît-il, tous les marins du monde : un vieux et riche Chinois sans héritier aurait donné vingt livres à l'un d'eux pour qu'il passe la nuit avec sa jeune et belle femme. L'histoire est manifestement un fantasme, mais elle pleine de perversion potentielle. Orson Welles l'a bien compris quand il en a fait le sujet de son seul film français, *Une histoire immortelle* (1968, d'après une nouvelle de Karen Blixen adaptée très fidèlement par Louise de Vilmorin). Il n'y a nul besoin que l'épouse soit jeune et belle et d'ailleurs, quoi qu'en pense le marin, Jeanne Moreau n'a pas dix-sept ans... La perversion tient surtout au fait qu'elle n'est pas mariée au personnage qu'incarne un impressionnant Orson Welles qui ne quitte pratiquement jamais son immense fauteuil en osier (version chinoise du fauteuil de metteur en scène d'Hollywood ?) Il paie et veut de cette façon assouvir son désir de puissance ; il est le dramaturge qui force ces deux êtres à interpréter la comédie qu'il écrit pour eux. Est-il sincère ? Pourquoi pas ? Nous posons d'ailleurs la question plus bas à propos de Ralph Wyman. Il n'est pas inutile de savoir qu'il meurt à la fin du film...

DÉTAIL EMBLÉMATIQUE OU DISCONTINU ?

LE MERLE ET L'OISEAU NOIR

DANS *MEMORY OF SNOW AND OF DUST*

DE BREYTEN BREYTENBACH

Memory of Snow and of Dust, roman publié en 1989 en anglais⁽¹⁾, est un diptyque, dont le premier volet est principalement consacré au point de vue d'une Ethiopienne exilée à Paris, Meheret. Cette première partie, « Utéroopia », est une lettre écrite par la jeune femme à l'enfant qu'elle porte en elle. L'écriture des vingt-quatre chapitres (dont certains n'émanent pas directement de Meheret, mais d'une autre instance narrative, un écrivain sud-africain nommé Barnum) suit la progression de la grossesse en en épousant les contours et la chronologie. Le parallèle est simultanément validé et dénoncé à la fin de « Utéroopia » : « Nine months full. You are not a book. And yet you are nearly written. You have come with me such a long way. Now the detachment must come » (209).

La naissance de l'enfant, son passage de l'état de fœtus à celui de nourrisson, signe la fin de la lettre, impose le silence à la mère. La voix qui prend alors le relais n'est autre, dans un deuxième volet intitulé « On the Noble Art of Walking in No Man's Land », que celle du père de l'enfant, un métis sud-africain, Mano, qui est retourné dans son pays d'origine, pour une mission politique clandestine qui masque en fait son désir d'enquêter sur son origine ; plusieurs chapitres de cette deuxième partie sont écrits sur le mode épistolaire, Mano prenant le pseudonyme d'Anom Niemand pour s'adresser à Noma Niemand, double fictif du père qui ne l'a jamais reconnu. Alors que « Utéroopia » s'achève par la promesse d'une naissance, « On the Noble Art... » se termine par les dernières paroles de Mano, emprisonné et condamné à mort : « This is where my role ends » (308).

De l'oiseau noir ('black bird') au merle ('blackbird')

Le détail qu'il m'a semblé essentiel de chercher à décrypter est un jeu linguistique qui ne se retrouve que dans la première partie du roman. En effet, dans « Utéroopia », Meheret s'adresse souvent à l'enfant qu'elle porte en elle en utilisant le terme affectif « blackbird » : « my little blackbird » (MSD, 6), « my blackbird » (11). Le détail à proprement parler n'est pas cette seule métaphore, mais le lien qui se dessine, dans le

texte, entre cette métaphore et celle qui consiste à désigner le phallus noir par l'expression « black bird ».

Pour ce qui est du fœtus, la métaphore du merle n'est pas la seule employée par la mère. Meheret raconte, dans un long passage analeptique qui s'étend du chapitre 9 au chapitre 18, son voyage en compagnie de Mano à Ouagadougou, pour le Festival du Film Panafricain. Or, le chapitre 18 s'achève par un passage au style indirect libre, dans lequel sont rapportées les pensées de Meheret à ce moment-là :

We shall descend through successive layers of darkness. A small sickle moon there, the prophecy of some seer. I am bringing back a cowry-shell, small and smooth and white - a moon with a vaginal slit. What if I brought back more with me, a child like a heart starting to grow, a blackbird, a flute, a future revolutionary ? (160).

Le lien entre les diverses images du fœtus et les images de procréation (notamment le cycle utérin connoté par le croissant de lune) est très net. L'image du merle est peu ordinaire, mais c'est aussi une de celles qui reviennent le plus souvent dans le livre⁽²⁾. On trouve aussi, sous la plume de Meheret, l'utilisation conjointe de cette image pour le fœtus et pour elle-même, la mère :

I am starting to waddle like a bird without wings, pointing the toes of my feet outward, pramming my swollen abdomen in front of me. My back has become straighter, the small hollow more arched. I think I can sense how the cavity in which you are growing is being expanded. You are making your nest⁽³⁾ (32).

Mais, alors que le fœtus est un oiseau à part entière, un adulte qui fait son nid, Meheret se perçoit comme un oiseau privé d'ailes, dont le ventre est entièrement le lieu du fœtus : l'analogie entre l'abdomen et la poussette est, à cet égard, très éclairante. Le fœtus prive la mère d'une partie de son espace intime : « At night I feel my ribs being pushed apart, to make room for you » (ibid.). La mère est un réceptacle.

Ainsi, l'image du merle, de l'oiseau, prend des connotations inquiétantes, négatives, dès que le fœtus est perçu comme un parasite. Ce n'est pas un hasard, si, au seuil de la deuxième partie, lorsque le livre ne se préoccupe plus de gestation et de nidation fœtale, mais d'emprisonnement et de mort, Breytenbach choisit pour épigraphe, avec une iro-

nie féroce, les vers suivants de Paul Eluard, synonymes de doute et de hantise :

*Si je vous dis que sur les branches de mon lit
Fait son nid un oiseau qui ne dit jamais oui
Vous me croyez vous partagez mon inquiétude (211).*

Mais le merle n'est pas tout. Gageons que ce ne serait qu'une métaphore parmi tant d'autres si, outre le caractère animal ou parasitaire du fœtus, une connotation beaucoup plus importante de cette image du merle n'était le lien entre phallus et fœtus. Tout, en effet, suggère que le fœtus est un phallus métamorphosé. Dès le premier chapitre, Meheret remarque :

*Soon I'll feel you moving in my body. You will still be small
and wrinkled, the doctor told me, hardly bigger than a brown
penis, and I don't even know if you are girlchild or boychild.
What is it like to be so little ? (8).*

L'enfant, fruit du croisement entre une Noire d'Ethiopie et un métis sud-africain, est à peine plus gros qu'un pénis brun. Cette comparaison ne tient compte que de la taille et de la forme du fœtus, et non de son sexe, puisqu'il est encore potentiellement hermaphrodite, ou de genre neutre. Cette idée que le fœtus est un phallus transformé se retrouve dans l'utilisation de l'expression « black bird », en deux mots, pour qualifier le sexe des Noirs, notamment celui du père, Mano. Ainsi que le dit Ka'afir au cours de la première saynète dont l'« auteur » est Barnum : « The black man wants to assert his manhood and dreams of subduing the white woman with the powerful wingbeats of his black bird » (51). Si l'on se souvient que Barnum, écrivain blanc au rôle ambigu, est celui qui fait parler ici ces « two robust characters of his own » (50), mais aussi que Ka'afir tient des propos délibérément cyniques, sans doute faut-il être prudent en commentant cette phrase, qui n'est sans doute qu'une parodie du cliché selon lequel les Noirs ont un sexe plus gros que les Blancs, mais aussi selon lequel la sexualité noire met en danger les valeurs de la société occidentale « blanche ».

L'image du phallus noir se retrouve également dans la description que Mano fait à Walser d'un tableau peint par un de ses amis noirs, dans lequel un Noir et une Blanche font l'amour. Le sexe du Noir est l'objet d'une double métamorphose : « the black lover in the painting had had his penis blacked out and replaced by a painter's brush » (78). Ultérieurement, le phallus noir retrouve son statut d'origine : « the lover's hairy finger of a *pinceau* was once more a lubricated prick » (ibid.)⁽⁴⁾. Lors du festival du Film Panafricain, le corps lacéré d'une jeune Blanche,

Kathy Human, est retrouvé dans la piscine de l'hôtel. L'acte sexuel entre le Noir, Diallo, et la Blanche, Kathy Human, est une figure violente, dans laquelle la conjonction d'Eros et Thanatos prend tout son sens. On ne sait si l'acte sexuel a eu lieu ; c'est un personnage secondaire, l'actrice ivoirienne, qui fait état d'une supposition. Cette relation sexuelle marque la supériorité de l'homme noir, particulièrement sa supériorité phall(og)ique : « She thought Diallo must be up there giving the woman a thorough talking-to with his prick. Nailing her down with African truths » (156-7).

Dans les deux cas (peinture et meurtre), le phallus noir est au centre d'une stratégie linguistique visant à en faire un mode de discours (l'outil de l'artiste ou l'arme du crime). Dans le tableau, le phallus est assimilé à (ou remplacé par) un pinceau velu ; quant à l'acte sexuel entre Diallo et Kathy Human, il est hiérarchisé, l'homme détenant le pouvoir phall(og)ique, la force (virilité) meurtrière.

Autre détail du détail, le phallus noir paraît se retrouver dans l'utérus sous la forme du fœtus. C'est ce que le passage de « black bird » à « blackbird » semble impliquer. Le procédé de composition nominale par juxtaposition est un procédé lexicogénique, au sens où l'entend Jean Tournier⁽⁶⁾. Dans le cas qui nous préoccupe, c'est le procédé de composition adjectif-nom proprement dit qui est à l'œuvre dans la relation entre l'image du phallus (l'oiseau noir) et l'image du fœtus (le merle). Dans le substantif <blackbird>, la juxtaposition de deux termes est manifeste : c'est pourquoi le rapprochement avec le groupe nominal <black bird> (adjectif + substantif) est aisé. La soudure d'un adjectif et d'un nom produit un substantif homogène. Si on file la métaphore, il semble que la dualité du phallus préfigure l'homogénéité du fœtus. Le paradoxe de cette « soudure », de cette métamorphose, c'est qu'elle se fait, à la lettre, sans intervention de l'élément féminin. Pourtant, le passage du « black bird » au « blackbird » est inscrit dans le processus même de la fécondation.

Donc, le détail n'est pas un motif pictural, une des deux images, mais la coexistence de deux images distinctes liées ensemble par un procédé linguistique. Le détail est ici hybride, conjonction complexe de deux motifs appariés.

Paradoxes du détail-monade

Ce détail qui conjugue l'origine du fœtus (la semence, issue du sexe masculin) et son aboutissement morphologique, sa forme embryonnaire puis fœtale (le merle qui fait son nid) est emblématique de la poétique breytenbachienne. C'est, en quelque sorte, ce que j'aimerais nommer un détail-monade. Ce n'est pas une monade, au sens où Leibniz

distingue la monade, substance simple indivise, des agrégats⁽⁶⁾. Le substantif <blackbird> est, comme nous l'avons vu un agrégat ; le détail hybride liant le merle et l'oiseau noir est, par définition et plus encore, un agrégat.

Toutefois, la définition de la monade n'est pas incompatible avec une certaine « multiplicité », sans que l'unité fondamentale soit remise en cause⁽⁷⁾. De surcroît, une monade est une « substance simple » qui « exprime » toutes les autres substances, un détail qui est aussi « un miroir vivant perpétuel de l'univers »⁽⁸⁾.

A ce titre, l'agrégat <black bird> / <blackbird> est une monade qui reflète la structure du roman : sa dualité paradoxale correspond au hiatus qui sépare le livre (féminin) de Meheret du livre (masculin) de Mano. Comme l'écrit Meheret à sa fille-fœtus, Mona Senedu : « Your father and I were made for one another, we were complementary, like honey and butter. But now he is gone » (167). Le départ du père brise le couple. C'est cette division, cette dissociation que mime la structure du roman. A cet égard, l'existence du fœtus est vécue par la mère comme une survivance du père, d'où le jeu linguistique associant « blackbird » et « black bird » : l'enfant est le produit de l'accouplement, il porte la marque du père en prenant la place du phallus dans l'utérus de la mère. Le nom que Meheret envisage de donner à sa fille témoigne d'un jeu sémiotique équivalent. En effet, le prénom Mona porte la trace du nom du père, Mano. Cette identification de l'enfant au père passe également par le choix du totem :

You will have a totem — the chameleon, an African actor like your father, a messenger of life. You have a name. Soon you will have a name. I think I'll call you Mona Senedu. There are echoes in the name. Senedu means: she who has prepared herself for being born. And as for Mona... Your father is Mano... (161).

Dans les lettres qu'il adresse de sa prison au double fictif, fantasmatique, de son père, Mano, qui signe « Anom », utilise le même procédé anagrammatique. Son père ne l'ayant jamais reconnu, il lui confère le nom « Noma ». On peut voir dans chacun de ces deux signifiants une multiplicité d'échos, Anom pouvant se lire en français « a-nom » (privé de nom) ou, en afrikaner, comme une contraction d' « anonym ». Noma rappelle le « no man's land » du titre : le père d'Anom, c'est personne, c'est un non-homme, comme le souligne aussi le patronyme ironique « Niemand ».

Ainsi, le passage du groupe nominal « black bird » au substantif « black-

bird » est caractéristique d'un jeu constamment renouvelé sur les signifiants, qui porte aussi, d'ailleurs, sur les différentes langues de référence du roman (anglais, afrikaner, français, entre autres...). Breytenbach insiste sur la nécessité de prendre en compte cet aspect métamorphique sous la plume de ses deux protagonistes-narrateurs principaux. Meheret écrit, dès son premier chapitre : « Writing must be metamorphosis » (5). On trouve un écho de ce principe esthétique dès le premier paragraphe de « On the Noble Art... » : « What makes you think transformation doesn't have a structure - that it isn't structure itself ? » (213). Ces deux affirmations théoriques, l'une sur le mode de l'assertion, l'autre sous la forme de l'interrogation rhétorique, rejoignent d'ailleurs les préoccupations de Breytenbach. Dans une interview donnée en 1996, il assignait à la poésie, ou plutôt à la *poiesis*, expression artistique libératrice opposée à la servilité de la prose, une tâche révolutionnaire, c'est-à-dire métamorphique :

Revolution is to politics what poetry is to prose. The one is a break or a jump, the other is a joint. The one is a quest for metamorphosis, the other the administration of answers and the rituals of consultation. The one is the questioning of any and all expressions of power, the other is the accumulation and the confirmation of power, by hook or by committee ⁽⁹⁾.

Là encore, le détail <black bird> / <blackbird> résume pratiquement la définition que Breytenbach donne de la poésie. Toutefois, il faut observer une caractéristique intéressante de ce détail linguistique. Si on suit la terminologie stimulante d'Igor Mel'cuk dans son *Cours de morphologie générale*, <black> et <bird> sont des morphes, étant donné qu'« un morphe est un signe segmental élémentaire » ⁽¹⁰⁾. En revanche, <blackbird> est un composé. Il y a deux types de composés selon Mel'cuk : les composés₁, qui sont le produit d'une association synchronique et sont donc entièrement « productifs » et « transparents » ; les composés₂, qui sont le produit d'une association diachronique, c'est-à-dire qu'ils sont « plus ou moins phraséologisés » ⁽¹¹⁾. Mel'cuk en conclut que « les composés₂ sont des quasi-morphes » ⁽¹²⁾, à savoir qu'il y a eu, comme c'est le cas pour <blackbird>, une transformation sémantique (le mot a acquis un sens qui lui est propre), mais que la transformation morphologique est encore lisible / visible. Ainsi, la métamorphose selon Breytenbach épouse les formes du quasi-morphe ; c'est une quasi-métamorphose, un processus qui se dévoile. Meheret ne confond jamais le phallus du père et le fœtus à naître, mais, par la répétition obsessionnelle de deux métaphores distinctes liant l'un et l'autre, elle les met, sémiotiquement tout au moins, en relation.

La métamorphose implique la recherche d'une forme nouvelle issue de formes anciennes, mais cette recherche ne va pas sans une certaine discontinuité. Dans l'interview, Breytenbach oppose les termes « break » et « jump », synonymes de rupture et de discontinuité, à « joint », recherche d'un consensus sémantique auquel la prose est vouée. Ce que le détail <black bird> / <blackbird> donne à lire, c'est cette recherche incessante du sens sans consensus, cette conscience aiguë de la disjonction.

C'est la notion même de discontinuité qui empêche, en dernier lieu, de conclure que le *double* détail <black bird> / <blackbird> explique *tout* le roman, ou en est le reflet. L'homogénéité cohérente de la monade est en contradiction avec l'esthétique mise en œuvre par Breytenbach⁽¹³⁾, qui est une remise en question (une révolution) permanente. Le texte s'affirme dans son hétérogénéité. Le détail hybride devient alors le signe d'une impossible conciliation.

Masculin / Féminin

« Utéropia », titre de la première partie et mot-valise associant l'utopie (le non-lieu, le *no man's land* de la fiction ?) et l'utérus, est la lettre d'une mère à sa fille. Dans le texte, Meheret fantasme le fœtus en en faisant un phallus transformé. C'est, comme on l'a dit, une entreprise symbolique visant à recréer, par l'enfant, le couple brisé. Ce fantasme de cohérence, d'homogénéité, reste une fiction, une utopie ; il ne se réalise pas.

En premier lieu, ce merle phallique s'avère être une fille. Certes, il est possible de considérer que la métamorphose a d'autant mieux lieu que le phallus s'altère en devenant féminin. Mais la métaphore du « merle » est principalement l'enjeu d'un discours phallogocentrique d'autant plus pernicieux que c'est une voix masculine, celle de Barnum, l'ami de Mano, qui vient s'interposer à de nombreuses reprises dans le récit épistolaire de Meheret.

Une analyse précise du chapitre 22 est, à cet égard, éclairante. Mano et Meheret font l'amour dans un théâtre parisien pendant une répétition consacrée à une adaptation d' *Iphigénie* écrite par Barnum. La *copulation* (terme autant sexuel que linguistique) qui marque le commencement de l'embryon, l'origine du « merle », a lieu dans le noir, en même temps que le meurtre d'Iphigénie par Agamemnon. Cette conjonction d'Eros et de Thanatos masque partiellement la prédominance du phallus. Toutefois, c'est un discours fortement masculin qui sous-tend le jeu sur les signifiants et les associations symboliques, puisque c'est Barnum, auteur de la pièce devenu voyeur, qui décrit l'acte sexuel.

Mano dit les mots suivants à Meheret : « My moon, my bird, my moon-bird... Shall I slip you an eel ? » (189)⁽¹⁴⁾. La composition nominale, qui juxtapose ici deux substantifs (<moon> et, une fois encore, <bird>), rappelle fortement la transformation de <black bird> en <blackbird>. Cependant, si cette image resitue la conception du point de vue féminin en insistant sur le caractère « lunaire » de la femme, le reste du passage marque surtout l'importance du phallus, de l'« anguille », du « water-y snake » (189), d'autant plus que le metteur en scène (français) qui dirige la répétition pendant qu'a lieu l'acte sexuel s'appelle... Zob (*MSD*, 187, 191), ce qui, dans un contexte français, est suffisamment explicite.

Le passage de l'Iphigénie du monde des vivants au monde des morts, tel qu'il est représenté sur scène, fait écho à l'éjaculation, comme le montre la juxtaposition des deux didascalies:

(Meheret stifles a cry. She is lying back, limp against Mano's chest. His thighs are trembling. She turns her face to his in the dark, kisses him. Her cheeks are warm and wet.)
(On the stage Agamemnon has slowly pulled the blanket over the supine Iphigenia covering her body. He gets to his feet, resting heavily on his sword. His head is down between his shoulders) (190).

La coïncidence de la jouissance sexuelle et du meurtre, la conjonction Eros-Thanatos, reflète la structure du roman: d'un côté, la lettre au fœtus (« Utéropia »); de l'autre, le livre de celui qui va mourir (« On the Noble art of Walking in No Man's Land »). Mais, surtout, ce qui est essentiel ici, c'est que l'acte sexuel est perçu comme un moment de transition, de transformation formelle. La métamorphose du phallus en fœtus est ainsi initiée par l'acte procréateur. Il a été dit que Meheret comparait pour la première fois le fœtus à un pénis brun tout en ne connaissant pas encore le sexe de son enfant. Ce n'est pas une des moindres ironies du roman que le « pénis » soit finalement une fille : « Today the doctor moved an echo-finder over the ant-hill in which you lie curled up and confirmed my dream: that you are a girl » (161).

Si *écho-graphie* il y a, par-delà le sens littéral scientifique de ce mot, c'est bel et bien ce roman tissé d'échos dissonants et passablement trompeurs. Mano, qui est parti pour l'Afrique du Sud (no man's land mortel) aux premiers mois de la gestation, reste convaincu que l'enfant est un garçon, comme le montre sa conviction immédiate, lors du séjour à Ouagadougou, que tout enfant virtuel est de sexe masculin :

'And if I were to have a child?' she asks. 'I wouldn't want

to be responsible for bringing a being into this awful world,' he says. 'Each one must walk his own road. If there is a child, what can we hope for ? That he becomes a revolutionary' (115, italiques ajoutés).

Pour le père, c'est évident : l'enfant est un « il » qui se décline au masculin.

Ainsi, dans le passage problématique de l'oiseau noir (pénis symbolisé dans sa puissance phallique, sa virilité) au merle, est-ce Meheret qui mime le mâle dans un discours d'inspiration phallogocentrique, rejoignant ainsi la théorie freudienne de l'« envie de pénis chez la femme »⁽¹⁵⁾, ou est-ce, plus perversement encore, Barnum qui joue les ventriloques et s'approprie le texte ?

En effet, l'indistinction des voix narratives dans « Utéropia » ne permet pas de trancher entre ces deux hypothèses. Il faut remarquer toutefois que c'est Barnum qui emploie le terme « blackbird » à plusieurs reprises dans un poème intitulé « Lovesong to an Unborn Child : A Lament », dans lequel il fait parler Meheret. Il y fait référence à la scène de copulation dans le théâtre :

*But here, on this dark stage I heard for the first time
the blackbird's warbling of hesitation,
and knew again how trembling and sweet
one note of happiness can ring in a penumbra of space :
ah, the earth of exile is not only bitter (199).*

Plus troublante encore est l'affirmation suivante, qui figure à la fin du poème : « I shall write to give birth to my love » (201). Ce vers pourrait résumer à lui seul tout le projet esthétique de Meheret, ce qui laisse à penser que la lettre écrite soi-disant par Meheret masque sans doute un auteur masculin : Barnum, peut-être, et (à coup sûr) Breyten Breytenbach. Dans le chapitre 5, Barnum laisse à entendre que l'écrivain, en dernière instance, ce sera toujours *lui*, même si d'autres expriment le désir d'écrire. C'est lui qui incite Meheret à écrire :

'You tell me, Meheret, that you intend organizing your experiences and your ideas. If it is a book you'd be wishing to write' — Barnum looks at me through innocent blue eyes — 'I'd advise you to choose Africa as your subject. Where could you ever find a richer cloth, a wider field? Believe me, I'm an old hand, all writing ultimately turns only a very few

major themes inside out : death, love, metamorphosis, betrayal, revenge' (62).

Barnum va même jusqu'à suggérer à Mano et Meheret qu'il pourrait écrire un livre à leur sujet. Le synopsis qu'il propose correspond exactement à la structure diégétique de *Memory of Snow and of Dust* :

'...Suppose now that I started off writing about the two of you... Oh, I'd make it a sad but romantic tale. [...] I shall send Mano back on a supposedly political mission to South Africa, commissioned by some mysterious all-powerful organization. [...] I am the ruthless creator. Your parting, I'm sorry to say, will have to be a wrenching experience for the both of you. Down there, I'm afraid, I shall have you caught, betrayed perhaps inadvertently by a close comrade. You will be put in prison' (63).

Barnum, qui figure ici l'auteur omniscient, est responsable de tout ce qui se produit dans le roman. Bien qu'il soit partie prenante, c'est lui qui est à l'origine de tous les événements du roman. Ainsi, l'apparente pluralité des points de vue pourrait bien n'être qu'un leurre. C'est Barnum qui trahit Mano, puisque c'est lui qui se propose, comme écrivain, d'en faire un homme trahi. A une narration indécise constituée de multiples fragments se substitue la possibilité d'un auteur central, catégorique... et masculin.

En laissant planer ainsi un doute sur l'identité des voix narratives, de l'*auctor in fabula*, Breytenbach développe un discours féminin en en soulignant les limites : ce discours féminin n'est qu'un des avatars d'une écriture nécessairement phallogocentrique.

Ce qui s'écrit dans le détail qui effectue textuellement la métamorphose du phallus en fœtus, c'est l'interprétation phallogocentrique de la procréation : tout en fin de compte dépend du masculin. Ce qui se perd avec ce détail, c'est tout autre point de vue, toute interprétation autre. La richesse fondamentale de ce détail discontinu et emblématique, c'est qu'il donne à lire cette perte, c'est qu'il signifie ses propres limites.

En s'inscrivant dans le texte comme un des signes d'une écriture *écho-graphique*, le détail hybride a aussi (et surtout) mis en œuvre un mode de lecture ouvert. Ce signe, ce signifiant double qui avait tout, à première vue, du détail *insignifiant*, en dit long sur la production du texte, mais aussi sur les stratégies interprétatives mises en œuvre par le lecteur pour en dégager la signification. L'affirmation que le détail est à la fois emblé-

matique et distinct du texte dont il est issu marque la nécessité de prendre en compte le processus interprétatif dans toute investigation sémiotique. Comme l'écrivait il y a déjà vingt ans Jonathan Culler :

Indeed, the semiotic program may be better expressed by the concepts of 'sense' and 'making sense' than by the concept of 'meaning', for while 'meaning' suggests a property of a text, [...] 'sense' links the qualities of a text to the operations one performs upon it. A text can make sense and someone can make sense of a text. [...] 'Making sense' suggests that to investigate literary signification one must analyze interpretive operations⁽¹⁶⁾.

Le détail hybride n'a de sens que dans son contexte, mais surtout il ne fait sens qu'en tenant compte de l'acte de lecture et des liens entre signifiants qu'opère l'activité sémiotique. Qu'y a-t-il dans un détail textuel ? Ce que s'y lit, mais aussi ce qu'on (lecteur comme auteur) y lie.

Guillaume CINGAL
Université de Dijon
Université de Paris-X-Nanterre

NOTES

(1) Breyten Breytenbach, *Memory of Snow and of Dust*, Londres, Faber and Faber, 1989. Toutes les références de pagination entre parenthèses renvoient à cette édition.

Breytenbach, poète et romancier de langue afrikaner, a renoncé progressivement à utiliser sa langue maternelle dans ses œuvres, soit qu'il écrive nouvelles ou proses en afrikaner avant de les transposer en anglais pour publication, soit qu'il écrive directement en anglais, comme c'est le cas ici.

(2) La métaphore musicale, introduite par la flûte, est développée plus loin au moyen d'une autre métaphore filée, celle du tambour. Ainsi : « But it would seem that the foetus has the ability of screening useless and disturbing sounds. My belly is a tightly stretched drum, and you a living tongue in this resonant calabash » (*MSD*, 170). Par ailleurs, laalebasse renvoie, dans le contexte africain, au ventre ouvert, fécond, mais est aussi un attribut de certaines divinités créatrices. Dans l'art rituel des Dogon, Nommo (le démiurge qui a recréé le monde après la création originelle et catastrophique par Ogo, son jumeau malfaisant) est parfois représenté au moyen d'unealebasse (cf Marcel Griaule, *Dieu d'eau*, Paris, Fayard, 1966, mais aussi Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, « Alebasses dahoméennes », in *Journal de la Société des Africanistes*, Tome V, n° 2, Paris, 1935).

En Afrique et ailleurs, le tambour est « une kratophanie ouranienne (mâle) ou chtonienne (femelle), et, [il est] associé, en ce dernier cas, au symbolisme de la grotte, de la caverne, de la matrice : on dit du son du tambour qu'il prend au ventre ». (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1982, p. 921).

(3) Cf également p. 170 : « I sense you arranging your nest ».

(4) Vu le peu d'ouvrages disponibles au sujet des peintures de Breytenbach, il ne nous a pas été possible de déterminer si, oui ou non, le tableau décrit par Mano est la description (ou ekphrasis) d'un tableau « réel » ... Mais le motif du sexe-pinceau se retrouve fréquemment dans son œuvre peint, par exemple dans l'aquarelle reproduite à la page 13 de *All One Horse* (Londres, Faber and Faber, 1988), ou, sous une forme différente, dans l'aquarelle de la page 60.

(5) In *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Nathan, 1988, p. 19.

(6) Leibniz, *Monadologie*, § 2, in *Œuvres*, édition établie par Lucy Prenant, Paris, Aubier-Montaigne, 1972, p. 397.

(7) « Ce détail doit envelopper une multitude dans l'unité ou dans le simple. Car tout changement naturel se faisant par degrés, quelque chose change et quelque chose reste ; et par conséquent il faut que dans la substance simple il y ait une pluralité d'affections et de rapports, quoiqu'il

n'y ait point de parties» (*Ibid.*, § 13, p. 398)

(8) *Ibid.*, § 56, p. 403.

(9) Ileana Dimitriu, « Translations of the Self : Interview with Breyten Breytenbach », in *Current Writing*, Vol. 8, n° 1, 1996, p. 101.

(10) Igor Mel'cuk, *Cours de morphologie générale*, volume 4, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 35.

(11) *Ibid.*, p. 88.

(12) *Ibid.*, p. 90.

(13) Si la théorie leibnizienne n'empêche pas une certaine multiplicité de la monade, elle refuse en revanche l'hétérogénéité, réservée exclusivement aux agrégats. L'esthétique breytenbachienne, qui se constitue dans l'acceptation de l'hétérogénéité et l'exploration de structures mobiles, ne peut alors s'accommoder totalement d'une théorie du détail-monade. En fin de compte, le détail <black bird> / <blackbird> est emblématique, mais ce qu'il représente à son niveau, c'est une esthétique pour laquelle rien n'est jamais universel ou emblématique. Le détail est donc une monade paradoxale, monade qui s'affirme en niant la possibilité des monades. A la monadologie leibnizienne, cohérente, statique (« moderne » ?), s'opposerait donc une monadologie breytenbachienne, discontinue, fuyante (« post-moderne » ?).

(14) L'anguille, qui est, avec l'oiseau noir, la métaphore la plus fréquente du sexe masculin dans le roman, est aussi une image propre à Mano. Elle est utilisée à deux reprises lorsqu'il fait la rencontre de Meheret: « Mano smiles a lazy eel of a smile » (22) ; « He grimaces [...] Like an eel hitting brown river-water » (*ibid.*). Dans la suite du chapitre, le terme est répété maintes fois (26, 27, 28).

(15) La philosophe Luce Irigaray a démont(r)é, dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris, Editions de Minuit, 1975), l'origine phallogocentrique de nombreux concepts fondateurs de la psychanalyse, notamment celui de l'« envie de pénis chez la femme ». En attribuant à la mère enceinte la conception du fœtus comme phallus transformé, le texte valide la théorie freudienne, à moins que la mise en scène ne soit plus subtile : avec le personnage de Barnum, n'avons-nous pas, représentée au sein du texte, la figure de l'usurpateur masculin, produit du croisement entre Breytenbach et Freud ?

L'anthropologue Jean-Thierry Maertens a également critiqué la théorie de l'« envie de pénis » en montrant que la psychanalyse se constituait en interprétant la féminité selon des critères exclusivement masculins (in *Le corps sexionné (Ritologiques 2)*, Paris, Aubier, 1978, Chapitre 1, « Marquage génital et interdit de l'inceste », pp. 42-3). Il parle à ce propos de « masqu-ulinité », c'est-à-dire de la propension du discours masculin à investir ce qui est différent de lui, et, notamment, à « culturaliser » des phénomènes non culturels. Créer un lien entre phallus et présence tangible du fœtus dans l'utérus serait un excellent exemple de cette usur-

pation, de cet investissement « masqu-ulin ».

(16) *The Pursuit of Signs*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 50.

imaginaires

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

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

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

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

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

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

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

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

Auteurs : Simone Dorangeon, Gillian Austen, Katharine Wilson, Nicole

Terrien, Carole Cambray, Jacqueline Jondot, Marie-Victoire Nantet, Catherine Hoffmann, Liliane Louvel, Daniel Thomières, Philippe Cuisset, Christine Chollier, Catherine Chauche, Roman Reisinger, Sabine Coelsch-Foisner, Anne Larue.

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

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

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

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

N° 5 (2000) *Paysages dans les littératures de langue anglaise* (220 p., 90 F)

Auteurs : Katharine Wilson, Gilles Sambras, Sabine Coelsch-Foisner, Françoise Dufour, Françoise Dupeyron-Lafay, Pascal Aquien, Catherine Delmas, Pascale Guibert, Véronique Alexandre, Laurence Chamlou, Daniel Thomières, Catherine Chauche, Christine Chollier, Catherine Hoffman

Études sur : Thomas Lodge, Andrew Marvell, la poésie romantique anglaise, Mary Shelley, J.S. Le Fanu, Oscar Wilde, Joseph Conrad, Brendan Kennely, Tim Robinson, Salman Rushdie, Mark Twain, Charles Olson, Cormac McCarthy, jardins et portraits de famille anglais du XVIII^e siècle.

N° 6 (2000) *Apparences dans les littératures de langue anglaise* (112 p., 90 F)

Auteurs : Simone Dorangeon, Françoise Dupeyron-Lafay, Jacqueline Fromonot, Hélène Lecossois-Guéritée, Daniel Thomières, Françoise Dufour, Hervé Lagoguey, Christine Chollier, Gilbert Pham-Thanh.

Études sur : William Drummond, Wilkie Collins, George Meredith, Samuel Beckett, Henry James, F. Scott Fitzgerald, Philip K. Dick, Cormac McCarthy, le dandy.

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

UFR des Lettres et Sciences Humaines
de Reims

57, rue Pierre Taittinger

51096 REIMS Cedex

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

E-mails :

daniel.thomieres@univ-reims.fr

christine.chollier@univ-reims.fr