

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

**imaginaires**

***L'AMBIGUÏTÉ***

***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**

**— 2002 —**

# 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 présente une sélection opérée parmi 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

|   |     |
|---|-----|
| <b>Thomas DOCHERTY</b><br><i>The Passion of the Possible</i> : Ambiguity and Hypocrisy .....  | 7   |
| <b>Marie DAMONT</b><br>L'écriture de l'ambiguïté dans <i>Epicène ou la Femme silencieuse</i><br>de Ben Jonson .....   | 17  |
| <b>Pascale DROUET</b><br>Justice Overdo à Smithfield : La <i>métis</i> et ses effets de miroir dans<br><i>Bartholomew Fair</i> de Ben Jonson .....                      | 33  |
| <b>Rachel BATOUCHE</b><br>Visée apologétique : Flatterie et ambiguïté dans les masques<br>de Ben Jonson .....   | 51  |
| <b>Hélène DACHEZ</b><br><i>Pamela, Shamela, Joseph Andrews</i> : Ambiguïtés d'écriture,<br>ambiguïtés de lecture chez Samuel Richardson et chez<br>Henry Fielding ..... | 73  |
| <b>Gilbert PHAM-THANH</b><br>Culture de l'ambiguïté dans <i>The Picture of Dorian Gray</i><br>d'Oscar Wilde .....   | 87  |
| <b>Françoise DUPEYRON-LAFAY</b><br>L'ambiguïté dans <i>The Adventures of Sherlock Holmes</i><br>(1892) de Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) .....                      | 97  |
| <b>Françoise DUFOUR</b><br>« The Horror ! The Horror ! ». Essai d'interprétation de l'ambiguïté<br>dans <i>Heart of Darkness</i> de Joseph Conrad .....                 | 111 |
| <b>Catherine CHAUCHE</b><br>Ambiguïtés coloniales : Conrad et Céline en Afrique .....   | 121 |
| <b>Brigitte MACADRE</b><br><i>Women in Love</i> de D.H. Lawrence, ou le roman de l'ambiguïté ...  | 137 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Christian WALKER</b><br>Bradleyan Experience and the Order of Ambiguity<br>in <i>The Waste Land</i> .....                       | 145 |
| <b>Valérie REQUENO</b><br>Yougoslavie : Ambiguïté de la diversité dans <i>Black Lamb<br/>and Grey Falcon</i> de Rebecca West ..... | 159 |
| <b>Andrew McKEOWN</b><br>Ambiguity and Religion in Philip Larkin's Poems .....   | 173 |
| <b>Daniel THOMIÈRES</b><br>Y-a-t-il un homme dans <i>The Red Badge of Courage</i><br>de Stephen Crane ? .....                      | 185 |
| <b>Yvette RIVIÈRE</b><br>L'ambiguïté subversive chez Carson Mc Cullers .....   | 197 |
| <b>Guillaume CINGAL</b><br>Double nom et duplicité dans deux trilogies<br>de Nuruddin Farah .....                                  | 223 |

## THE PASSION OF THE POSSIBLE :

### AMBIGUITY AND HYPOCRISY

#### 1 Introductory: the romance of ambiguity

The concept of ambiguity has been an especially enriching one for modern literary criticism. It was in 1930 that William Empson (then aged 24) wrote his first major critical work, *Seven Types of Ambiguity*, in which he systematised the workings of ambiguity in English poetry, argued that our awareness of its centrality in literature allowed us to have an improved sense of the beauty of that literature, and required the urgent further theorisation of ambiguity.

The kind of thinking that shaped Empson's study was, of course, very much of its early twentieth-century moment. It would be a useful exercise to place Empson's ambiguity alongside several other key tropes that were determined as central to the subsequent hugely influential work of the American New Criticism, for instance. Where Empson privileges ambiguity, Cleanth Brooks was to discuss paradox, Allen Tate tension, Wayne Booth a little later irony. Paradox, tension, irony, ambiguity : four figures in search of an author or founding moment. These tropes are all centrally concerned with a form of 'double-coding' or double thinking; and the foundation of this, I suggest, lies in the work of I.A. Richards (Empson's teacher in Cambridge).

In 1924, when Empson was just arriving as his student, Richards proposed his *Principles of Literary Criticism*. Richards's formation, it will be recalled, was partly in what we would now call psychoanalysis ; but it is his literary genealogy that more immediately interests me here. In his *Principles*, he famously distinguishes the poet as one who is able to entertain the full experience of her or his entire mental apparatus, or 'impulses', and whose work is the manifestation of the imposition of order on those impulses. Thus, for the greatest example, Richards argues for what we might think as the ambiguous response most applicable to tragedy. In 'the full tragic experience', he writes, 'there is no suppression... [t]he mind does not shy away from anything, it does not protect itself with any illusion, it stands uncomforted, unintimidated, alone and self-reliant'. Further, tragedy is a site in which we can see the resolution of the most ambiguous response, drawing us towards both pity and terror at once:

*What clearer instance of 'the balance or reconciliation of opposite and discordant qualities' can be found than*

*Tragedy. Pity, the impulse to approach, and Terror, the impulse to retreat, are brought in Tragedy to a reconciliation which they find nowhere else... Their union in an ordered single response is the catharsis by which Tragedy is recognized, whether Aristotle meant anything of this kind or not. This is the explanation of that sense of release, of repose in the midst of stress, of balance and composure, given by Tragedy, for there is no other way in which such impulses, once awakened, can be set at rest without suppression<sup>(1)</sup>.*

In the midst of this, Richards quotes from Coleridge (on whose work he would specialise). That 'balance or reconciliation of opposite and discordant qualities' of which Richards speaks is taken from Coleridge's *Biographia Literaria*, chapter 14, where Coleridge describes the condition of being a poet :

*The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity that blends and fuses ... each into each, by that synthetic and magical power to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power ... reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects...<sup>(2)</sup>.*

In this, we see that specifically *Romantic* predicament from which Richards takes his extremely influential idea. That predicament is one shaped by a specific ambiguity; and the ambiguity in question arises from the contest, within the eighteenth century, between the primacy of reason and the primacy of sensibility, between what Coleridge depicts as the general and representative on one hand, and the concrete particular or individual on the other. This is the ambiguity that is thematised for us in the nineteenth-century *Bildungsroman*, where we see it typically dramatised in the central character, to whom we typically respond ambiguously because she or he is of necessity living ambiguously. The protagonist of the *Bildungsroman* hovers between, on the one hand, the psychological demand that she answer to herself or that she be autonomous, while also acknowledging the social requirement that she behave in terms acceptable as a representative member of the general society<sup>(3)</sup>.

This, in fact, is the ambiguity that is central to modern criticism: should we respond to a poem 'reasonably' or should we respond 'feelingly'; and, yet more importantly, what happens when these two responses are in conflict with each other, as they must be? They must be so simply because in the reasoned response, we respond from the position of the general, while in the feeling or sensible response, we respond from that of the individual: and the individual is, by definition, opposed to or distinct from the general. That is to say, our response must be ambiguous.

I can offer some useful examples here to demonstrate the kind of ambiguity I have in mind. Consider, for example, Archibald MacLeish, in a text that is used by WK Wimsatt to demonstrate the validity of an 'intentional fallacy': 'A poem should not mean / But be'. Wimsatt uses this provocatively to justify a non-epistemological response to poetry; and yet, it occurs within a poem. Logically, therefore, the phrase itself cannot mean that a poem should not mean; it therefore fails to prove precisely what it proposes in the mode of proof. That paradoxical response to the text is the kind of ambiguity with which we are familiar. A similar example might be found in Empson's own test-case of the newspaper headline: ITALIAN ASSASSIN BOMB PLOT DISASTER. In this, says Empson, 'we have the English language used as a Chinese system of key-words', and our response to it semantically is compromised by our response to it semiotically. More recently Terry Eagleton tried something similar. In his *Literary Theory*, Eagleton attempted to dispose of the claim that literature is marked as a 'special' use of language, that it is characterised against ordinary language by its ambiguity. If that is so, he mischievously suggests, then the signs that we see on the London underground – 'Dogs must be carried on the escalator' – are poetry. Behind this lies what I think will turn out to be a significant example, in Kierkegaard's *Either/Or*, a text that thematises ambiguity and dramatises it: 'Pressing done here'<sup>(4)</sup>. Perhaps, however, the best single example of this kind of ambiguity is an ancient one, much favoured in postmodern considerations of paralogy: the Cretan liar paradox, most concisely stated in the sentence: 'I am lying'. If that sentence is true, it is false; and if false, it is true. Our response to this is at one level rational, of course; but, given the impossibility of final semantic resolution, it also becomes visceral, a matter of feeling.

To this last example, Keats would have offered the modern response. In his famous letter of 21 December 1817, to George and Thomas Keats, Keats praises Shakespeare for his 'negative capability', that state 'when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason'<sup>(5)</sup>.

It is this negative capability that is required in modern criticism as the condition of our literary response, and that is systematised in those key tropes of irony, paradox and, above all, ambiguity. It may sit uneasily with the modern pretensions of the scientific cast of mind; but it is precisely the characteristic of poetry or literature that enables us to distinguish poetry from science at all. Negative capability, we might say, as an equivalent of the ambiguous consciousness, is that which marks off a presiding characteristic of modern literature : that characteristic is the problematisation of linguistic reference. Modern literature is modern and is literature precisely to the extent that it eschews validation in terms of reference: that is to say, the texts of modernity cannot be legitimised or grounded in something called a non-linguistic reality that is thought to precede them. We cannot find the truth about Dublin from reading *Ulysses* ; we cannot find the unadulterated truths about colonialism or imperialism by reading Conrad ; we cannot find the truth of woman by reading Woolf ; and so on. Rather, in our readings here, we are engaging precisely with ambiguity as such : on the one hand, these texts may be giving us something truthful about Dublin, or Africa, or woman ; but equally, and simultaneously, they are giving us the opposing view. They give us truth as ambiguous. As Wilde famously has it, "truth in literature is that whose contradictory is also true".

Ambiguity means, literally (and unambiguously) 'driving both ways'. There is a political aspect to this, of course; and again, we can see it in its literary form in the critical stance adopted by Edward Said :

*The history of thought, to say nothing of political movements, is extravagantly illustrative of how the dictum 'solidarity before criticism' means the end of criticism. I take criticism so seriously as to believe that, even in the very midst of a battle in which one is unmistakably on one side against another, there should be criticism, because there must be critical consciousness if there are to be issues, values, even lives to be fought for<sup>(6)</sup>.*

The phrase 'critical consciousness' here is, precisely, ambiguity. I shall return to this Said passage at the end of this paper.

Clearly, of course, I am not saying that ambiguity is invented with the romantics ; but I am claiming that in romanticism ambiguity is raised to a privileged position within poetry and within the critical consciousness itself. Modernity, after Romanticism, foregrounds and thematises ambiguity as its very condition. More recently, we see the persistence of this ambiguity in its deconstructive figuring as 'undecidability'.

Nietzsche famously laid the ground for these kinds of ambivalences and paralogies, in his famous claim that 'There are no truths, only interpretations; and this, too, is an interpretation'. By analogy, we might say something similar: 'In modern literature, there is no possibility of truthful proposition; there are only ambiguities; and our response to this lies therefore not in truth but rather in our authenticities'. Ambiguity, in these terms, would reflect authentic being.

## **2 Ethics as ambiguity : the possibility of hypocrisy**

It is by now a commonplace that modern literature has been concerned to hand a certain authority over to its readers. The abandonment of an omniscient point of view – the abandonment of epic, basically – led inexorably to the abandonment of univocal sense and meaning, and to its replacement by multiplicity, multiple readings. This is the meaning of that shift I have just traced, from truth to authenticity. We might find the source for this in Denmark : more precisely, in Elsinore, where one of the great and defining modern ambiguities is posed for us, when Hamlet asks 'To be, or not to be'.

Sartre had a useful response to this kind of question. In his celebrated attack on Mauriac, he asks: 'Voulez-vous que vos personnages vivent? Faites qu'ils soient libres'. Characters will 'live' precisely to the extent that they are seen to be open to possibility, to potentiality : the text portrays them in one way, but the reader has the sense from the text, that they might be otherwise. Now here, we see an important turn in the location of ambiguity. For Empson, ambiguity was a condition of the consciousness of an author; for us, now, ambiguity is a condition of reading, and is therefore to be located primarily within the consciousness of the reader.

A classic anglophone example of this is, of course, the ambiguous ending of John Fowles's *The French Lieutenant's Woman*. Here, we are presented explicitly with two (in fact three) different endings for the narrative, and we are invited to choose between them. We might paraphrase Sartre to describe this situation : 'Voulez-vous que votre récit vive? Faites que votre lecteur soit libre, et qu'il révèle sa liberté en choisissant'. The choice that the reader makes, at the end of this text, is basically a moral decision in the face of an ambiguity. In making this moral choice, the reader bases her choice on what she feels to be authentic : 'this is how I would close this text'. In this, the reading-subject resolves the ambiguity, closes the récit, and thus enacts a moral freedom.

I insist, however, on the extremely limited nature of this involvement of the reader; and I shall seek to replace it with what I shall call a pro-

perly ethical involvement. In this latter state of affairs, it will be axiomatic that the reader does not resolve the ambiguity in question. In a particular sense, the ethical and political freedom of the reader will depend not upon the ostensible action of making the choice that resolves the ambiguity, but will depend rather on the reader maintaining what I call, after Kierkegaard, 'the passion of the possible'. It is this that I will now try to explain.

I have already adverted to Shakespeare's Hamlet; and I now add Desdemona. Recall the great ambiguity that she faces when she stands before Brabantio and Othello; and there, she tells her father that 'I do perceive here a divided duty' (1,3). The rather shocking thing about this brief interlude is that it resolves the fractious situation extremely quickly. Desdemona acknowledges a duty to her father; but also, now, to her husband – and Brabantio's reponse is brutally short : 'God be with you! I have done. Please it your Grace, on to the state affairs'. If there ever was the possibility here of what Eco would eventually call an *opera aperta*, the 'open work', then it is rapidly closed off as *un'opera chiusa*. Whenever this happens – whenever the possibility of openness is closed off by the making of a choice - I claim that we are in the realm of morality, but not yet of ethics. The reason for this is that we have not yet properly entertained the possibility of ambiguity: rather, we have replaced one possible truth ('I am Brabantio's daughter') with another ('I am Othello's wife'). Ambiguity disappears – and with it, the question of authenticity that it was supposed to raise and open.

For authenticity to appear, as the proper counterpart of an achieved ambiguity, we need to maintain and preserve the condition of ambiguity as such. We need to see the maintenance of a negative capability or, quite simply, of possibility/potentiality. The consequence of this, I shall argue, is that we also find a link between ambiguity and hypocrisy : paradoxically, ethics is to be marked by the possibility of hypocrisy.

When Kierkegaard writes his great text of ambiguity, *Either/Or*, he considers a proto-existentialist question. The writer of the 'Diapsalmata' section (usually referred to as the aesthete), writes:

*Were I to wish for anything I would not wish for wealth and power, but for the passion of the possible, that eye which everywhere, ever young, ever burning, sees possibility. Pleasure disappoints, not possibility<sup>(7)</sup>.*

In this 1843 text, we should hear an echo of the Keats of the great odes, writing of the 'still unravish'd bride', the heard melodies that are

sweet, while 'those unheard/ Are sweeter' (in the 'Ode on a Grecian Urn'). Kierkegaard's aesthete character sees the possible – the ambiguous – not as something that is to be resolved by an action that will resolve the possible into an achieved pleasure; rather, action is to be replaced by passion, that passionate commitment to ambiguity as such, that he identifies as 'the passion of the possible'. It would be a little like reaching the end of *The French Lieutenant's Woman* and refusing to choose: yet more than this, it would be like reaching the end of that text and refusing to choose between, on one hand, the option to choose and, on the other, the option to refuse to choose.

To consider this complication further, I turn to Giorgio Agamben, whose work foregrounds the concept of potentiality. In Aristotle, Agamben points out, there are two kinds of potentiality : the former is essentially trivial, for it is the potential that we have to grow up, say, or to become a head of state – this generic potentiality, I shall suggest, is that which is to be aligned with 'morality', or with the enactment of a choice. Against this, Aristotle sets a more interesting potentiality, exemplified by Agamben in the figure of the architect, say, who 'has the potential to build' or the poet who 'has the potential to write poems'<sup>(6)</sup>. Now the difference here, between this existing potentiality and the generic potentiality, is that the poet or architect have the potential to write or to build whether they actually do it or not: they do not lose or use up their potential in or through its enactment: the poet does not lose the potential to write whenever she writes a poem, and thus also has the potential to 'not-write' as a constituent part of her potential as a poet.

By analogy, of course, the reader does not lose the potential to read when she completes *The French Lieutenant's Woman*. If freedom is marked by potential, then we can now say that the maintenance of freedom is marked also by the maintenance of potential: that is to say, freedom depends upon negative capability or upon the ambiguous consciousness. However, we now have two ways of understanding this. The former is that of existentialist thinking, in which our freedom is realised through the using up of our potential, through its realisation, as we say, in a committed action (so, for example, I choose ending 'A' over ending 'B', say). The latter would be what I am now calling the ethical mode, in which we accept that the reality proposed by our reading of the text is one shaped by ambiguity: reading the text will not effect our freedom (nor, indeed, will it affect it).

I promised to return to Said. The passage I quoted earlier is problematic. How might I read it ? To agree with it is, effectively, to express my solidarity with it ; and yet, this very solidarity is what the passage is war-

ning me against. If I disagree with it, then I am, effectively, criticising it and thus demonstrating in my practice precisely what the passage is calling for. Therefore, the only way that I can show my agreement with it is by disagreeing with it: the response must be ambiguous. That response, now, is not as matter of committed action or engagement ; rather, it is a 'passion', a feeling – and an uncomfortable one at that. In forcing this kind of response, the passage demonstrates that freedom is always about-to-be, not yet effected, and certainly not effected through the simple reading of a text. Freedom is still to be fought for, perhaps most especially the freedom to say that 'freedom is still – always still – to be fought for'. It is like the unheard melody adverted to by Keats: an 'always still' to counter our contemporary trend that privileges the 'always already'.

Finally, what has this to do with the ethics of hypocrisy ? Ethics I take in a Levinasian sense as being shaped through the encounter with alterity. Such an encounter requires that the Other be fundamentally unknown, that the Other be a site of the possible or the ambiguous. Our response, in our face-to-face encounter with such alterity, must be passionate, a 'passion of the possible'. It would be an error to assume a knowledge of this Other, for any such knowledge would be a resolution of the ambiguity that she presents into a closed and univocal meaning; and that meaning would be 'always already' given by the shape of my own consciousness. This error allows for the possibility of moral judgement; but it is a judgement that, in denying freedom – and indeed otherness – to the Other, fails to rise to the level of the ethical. The ethical requires 'negative capability'.

The encounter is dramatised for us in literature and in our critical engagement with it. We might respond to it 'authentically' : to do so, however, would be to fall into the error of assuming a knowledge of its otherness, and thereby collapsing its otherness and difference into an encounter with the reader's self, her authentic identity that was always already given prior to the act of reading. The ethical response requires a different attitude.

The attitude required might be thought of as 'hypocritical', in that it refuses the possibility of authenticity. It is that 'criticism under criticism', that hypocritical attitude hinted at in our appropriate response to Said : the 'always still'.

**Thomas DOCHERTY**

## NOTES

- (1) I.A.Richards, *The Principles of Literary Criticism* (Routledge, 1924 ; rep. 1967), 193
- (2) S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. George Watson (1817; repr. Dent, 1975), 173-4
- (3) For a useful gloss on this, see Franco Moretti, *The Way of the World* (trans. Albert Sbraggia; Verso, 1987).
- (4) See W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (Noonday Press, New York, 1958) ; William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Penguin; 3rd edn, 1972), 274 ; Terry Eagleton, *Literary Theory* (Blackwell, Oxford, 1983) ; Soren Kierkegaard , *Either/Or* (1843 ; trans. Alastair Hannay ; Penguin, 1992), 50.
- (5) John Keats, *Selected Poetry and Letters*, ed. Richard Harter Fogle (Rinehart, San Francisco, 1969), 308
- (6) Edward W. Said, *The World, The Text, The Critic* (Faber and Faber, 1983), 28
- (7) Kierkegaard, *op. cit.*, 56
- (8) Giorgio Agamben, *Potentialities* (trans. Daniel Heller-Roazen ; Stanford University Press, Stanford, 1999), 179.

**L'ÉCRITURE DE L'AMBIGUÏTÉ DANS  
*EPICÈNE OU LA FEMME SILENCIEUSE* (1609)**

**DE BEN JONSON**

Londres, fin 1609. Loin de la turpitude des théâtres de La Rose ou du Globe et du comportement tapageur et licencieux de leur public, la troupe de *The Children of Her Majesty's Revels* interprète la dernière comédie de Ben Jonson, *La Femme Silencieuse*. La représentation se déroule dans le théâtre de Whitefriars dont le public de coterie est fidèle à cette salle privée. En dépit des personnages d'aristocrates qu'il met en scène, de son titre et de la quiétude du lieu de représentation, le monde de la pièce n'est pas sans rappeler le tumulte des théâtres publics et la dissolution des mœurs qui caractérisent les quartiers les plus populaires de la métropole, comme Cheapside ou les environs de la cathédrale Saint Paul. Au centre de l'intrigue principale se dressent Morose, misanthrope aigri, et son aversion obsessionnelle pour ce bruit qui pourtant envahit impitoyablement son univers et celui de la pièce. Déjà émergent les premières ambiguïtés : les mœurs du public d'aristocrates pour lequel la pièce a été écrite et le décor feutré de Whitefriars, sont supposées contraster avec le flot de paroles, les vains discours et la cacophonie des festivités populaires que les autres personnages infligent à Morose. Mais il ne s'agit là que d'un début car *Epicène ou la Femme Silencieuse* est une pièce dont les différentes structures sont marquées par l'ambiguïté. Ce qui est épïcène, c'est ce qui a un double genre et réunit des caractères différents ou opposés. B. Jonson lui-même définit le concept de la manière suivante : « Epicene (...) understands both kindes : especially when we cannot make the difference »<sup>(1)</sup>. La double nature est celle du personnage éponyme mais elle caractérise les autres personnages également, ainsi que la société dont Jonson fait la peinture. Avant de nous intéresser au texte dramatique d'*Epicène*, nous nous interrogerons sur les ambiguïtés écrites sur la scène, dans ce qu'il convient d'appeler le texte de la représentation. Puis nous verrons comment le discours de la pièce construit l'ambiguïté sexuelle de l'ensemble des *dramatis personae*, par le truchement des personnages et de leurs commentaires et comment cette ambiguïté est rendue essentielle au fonctionnement dramatique et aux effets comiques de l'œuvre. Enfin nous mettrons en lumière le lien qui existe peut-être entre ces ambiguïtés et celles du drame dont les intentions peuvent parfois paraître illisibles, tant les contradictions et les paradoxes prolifèrent dans *Epicène*. Le dramaturge a-t-il pour objectif de contenter et de flatter le public d'aristocrates venu applaudir sa pièce, ou celle-ci est-elle une dénonciation des vices du temps, remplit-elle la fonction éthique, le rôle didactique que Jonson

assigne au théâtre ? Est-il possible d'y lire une apologie des arts de la scène ou au contraire le texte constitue-t-il une attaque contre les artifices des conventions de l'art dramatique et contre la crédulité du public ?

Comme chacun le sait la scène des théâtres jacobéens était quasiment dépourvue de décor, ce qui faisait de la tenue somptueuse et élaborée des acteurs un atout majeur du charme visuel de la représentation. Par conséquent le costume de scène était la clef de voûte du fonctionnement capitaliste de ce grand négoce qu'était le théâtre à l'aube du dix-septième siècle anglais. N'oublions pas que la garde-robe d'une troupe était pratiquement l'unique bien dont celle-ci disposait, et ce stock de vêtements était l'objet d'un grand nombre de transactions financières. Le costume des acteurs de l'époque est donc emblématique des exigences de profit auxquelles la troupe devait répondre, des exigences qui étaient une conséquence directe de la nouvelle donne économique. Mais dans le même temps, dans le monde de la pièce, le costume est aussi le signe du statut social des personnages, le signe de ces valeurs traditionnelles que le capitalisme naissant commençait à ébranler. Sur les planches jacobéennes, ce curieux lien que le costume établit entre la réalité économique, c'est-à-dire les intérêts matérialistes des nouveaux entrepreneurs et l'univers de la fiction fait de ce costume un acteur qui n'est pas sans ambiguïtés. Les valeurs nobles que les costumes des personnages symbolisaient dans la fable sont en contraste direct avec l'enjeu financier que représentaient ces pourpoints, robes et dentelles que Henslowe, propriétaire de La Rose, répertoria minutieusement dans son fameux carnet de bord<sup>(2)</sup>.

De toute évidence l'ambiguïté dont nous venons de faire état n'est pas propre à l'espace de jeu jacobéen. Roland Barthes écrivait d'ailleurs : « le costume est une écriture et il en a l'ambiguïté : l'écriture est un instrument au service d'un propos qui la dépasse »<sup>(3)</sup>. Dans tout théâtre, la première ambiguïté, la première difficulté d'interprétation à laquelle le spectateur est confronté, est d'ordre visuel : le rideau se lève, le décor et les costumes sont inondés de lumière. Déjà la démarche d'interprétation a débuté pour le public. Car une pièce de théâtre ne se réduit pas, loin s'en faut, au seul texte dramatique, à la seule instance scripturale produite par le dramaturge. Comme le souligne A. Ubersfeld, la représentation elle aussi est une forme d'écriture<sup>(4)</sup>, un texte que le spectateur se devra d'interpréter pour qu'émerge le sens. Dans ce texte de la représentation le costume est lui-même un micro-texte qui concourt à l'écriture du sens, au même titre que la gestuelle des acteurs, le décor, le discours et éventuellement les jeux de lumière. Le propos auquel Barthes fait allusion, ce sens qui est écrit dans la représentation, il est construit grâce aux codes qui sont connus du dramaturge et de son public. A

l'époque jacobéenne la sémiotique vestimentaire trouve son origine dans une conscience aiguë des distinctions sociales et sexuelles et cette sémiotique est établie par de rigoureuses lois somptuaires, qui font du vêtement un signe de reconnaissance familier à chaque citoyen. Alors le vêtement remplit un rôle capital sur les planches du Globe ou de Whitefriars : non seulement il est pratiquement l'unique signe visuel, mais de surcroît il est au centre d'une sémiotique connue de tous. En conséquence le costume de scène est merveilleusement adapté au propos d'un dramaturge qui entreprend une démarche volontaire d'écriture de l'ambiguïté, de brouillage des pistes. Par exemple dans notre pièce, Acte III, scène II, Mistress Otter, Amazone notoire qui règne en tyran sur sa maison et son époux, mentionne un pourpoint de satin rouge et une jupe de velours noir qu'elle portait lors d'une de ses promenades en ville<sup>(5)</sup>. Grâce à l'association de la jupe et du pourpoint qui, puisqu'il est un vêtement d'homme, signifie de manière métonymique le genre masculin, le public est en mesure de visualiser l'ambiguïté que cette tenue androgyne confère au personnage : celui-ci est un savant mélange de masculinité et de féminité, et il est malaisé de dire lequel de ces deux genres prédomine. Mais le signe vêtement est polysémique et l'accoutrement dénote également l'ambition sociale de l'Amazone, à travers la transgression dont se rend coupable cette bourgeoise vêtue de satin et de velours, étoffes que seuls les comtes, les barons et les gentilshommes étaient autorisés à porter<sup>(6)</sup>.

Ces remarques à propos du rôle du vêtement sur la scène de l'époque de Jonson pourraient aisément s'appliquer, quoiqu'avec moins de pertinence, à notre théâtre moderne. Dans le paragraphe précédent j'affirmais que le costume était l'un des éléments-clé de l'écriture de l'ambiguïté dans le théâtre jacobéen. Cependant nous ne saurions éluder un aspect essentiel de ce théâtre, un aspect dont B. Jonson lui-même ne pouvait faire abstraction lorsqu'il composa la pièce, je songe évidemment à ce formidable producteur d'ambiguïté qu'est le *boy-actor*. Résumons notre œuvre afin de mieux saisir les enjeux que représentent les interprètes masculins dans la représentation d'une pièce dont le fonctionnement dramatique repose justement sur l'ambiguïté. Dauphine, avec la complicité d'Epicène, une jeune fille qui prétend être discrète et silencieuse, fomenta un complot contre son oncle Morose qui veut prendre femme afin de priver son neveu d'une fortune qui lui revient de droit. Le vieil homme, qui rappelle le, abhorre le bruit, croit avoir trouvé en Epicène l'épouse parfaite. Mais il comprend l'erreur qu'il a commise lorsqu'une fois l'union célébrée, la jeune mariée se met à parler avec une prolixité qui le désespère. Ce vieil atrabilaire n'est pourtant pas au bout de ses peines puisque sa maison va bientôt être envahie par un flot de personnages truculents et tapageurs : les « dames du collège », Amazones

modernes appartenant à une coterie littéraire et vivant séparées de leur époux, Sir John Daw et Sir Amourous La Foole, dandys poudrés et far-dés qui n'ont de chevalier que le titre, ou encore Captain Otter et son épouse, une virago tonitruante qui règne en maître dans son ménage. Imploré par son oncle de le délivrer de cet enfer, Dauphine va alors lui révéler la véritable nature d'Epicène, qui était en réalité un jeune homme déguisé en femme. Ce qui est exceptionnel ici c'est que, pas plus que les personnages, le public n'a conscience de la double nature du personnage éponyme : B. Jonson choisit de ne pas mettre ses spectateurs dans la confiance comme c'est généralement l'usage lorsque la fable comporte un personnage travesti. Nous pouvons donc imaginer que le fait même que les interprètes aient été des hommes a permis au dramaturge de brouiller les pistes : comment en effet distinguer visuellement l'ambiguïté d'Epicène de celle des personnages féminins interprétés par les jeunes acteurs de *The Children of Her Majesty's Revels* ? C'est pour cela, me semble-t-il, que les *boy-actors* sont le meilleur atout pour une écriture de l'ambiguïté en ce qui concerne *La Femme Silencieuse* en représentation, car ils rendent la démarche herméneutique du public encore plus complexe et malaisée. La meilleure preuve en est le choix de mise en scène que fit la *Royal Shakespeare Company* lorsqu'elle présenta la pièce au théâtre du Swan en 1989. Un aspect essentiel de la première représentation disparaissait puisque les rôles féminins étaient incarnés par des actrices. Par conséquent le public ne pouvait manquer de noter le contraste entre la vraie féminité de ces interprètes et la féminité artificielle, chimérique d'Epicène dont le rôle était cette fois tenu par un acteur. Le personnage prenait donc une dimension légèrement grotesque, et le coup de théâtre du dénouement n'en était plus réellement un pour le spectateur. Mais au delà du texte de la représentation, avec l'ambiguïté écrite par le vêtement, signifiant social présent sur scène dans sa matérialité, et les *boy-actors*, partie intégrante du fonctionnement théâtral de l'époque, nous pouvons maintenant relever dans le texte dramatique les traces de cette ambiguïté tellement caractéristique d'*Epicène*.

Ce qui est frappant à la toute première lecture du texte, c'est la prolifération des personnages construits à l'image du personnage éponyme, c'est-à-dire dotés d'une double nature. Que cette dualité soit d'ordre sexuel, ou d'ordre intellectuel, le monde de la pièce dans son ensemble est gagné par l'ambiguïté : « nearly everyone in the play is epicene in some way » nous dit Edward Partridge<sup>(7)</sup>, et cela se vérifie en premier lieu dans l'onomastique. Hormis le nom du personnage principal dont la symbolique n'est plus à expliquer, Jonson peuple sa fable de monstres, si ce n'est par l'apparence, du moins par les noms dont il les affuble. A commencer par Centaure, l'une des dames du collège, dont le patronyme rappelle ces créatures brutales et grossières avec une tête et un buste

d'homme unis à une croupe de cheval. A l'instar du Minotaure dont Ovide lui-même disait qu'il était un « être ambigu, moitié taureau, moitié jeune homme »<sup>(6)</sup>, Lady Centaure est un monstre, presque une aberration de la nature. Le registre de l'imagerie animale est par ailleurs largement exploité : l'amphibie du capitaine Otter, ou « loutre » et le comportement hermaphrodite de son épouse, viennent compléter la thématique de la double nature. Du reste le récit que Mistress Otter fait de l'épisode que nous avons évoqué plus haut permet au public de construire la sexualité composite de cette femme. L'ambition sociale de ce personnage n'est pas sans rappeler celle de Pinnacia Stufe dans *La Nouvelle Auberge*, (*The New Inn*) que Jonson devait composer vingt ans plus tard. Pinnacia, femme de tailleur, revêt les toilettes que son époux confectionne pour les dames de la noblesse, en dépit de la transgression que ce geste représente. La vue de ces toilettes somptueuses sur le corps de son épouse éveille la lubricité dans le cœur du tailleur, ce qui constitue une métaphore pour le fantasme d'ascension sociale de ces roturiers. En ce qui concerne le visuel justement, il faut bien se rendre à l'évidence : dans *Epicène* la didascalie ne nous livre aucun indice sur la tenue vestimentaire des personnages. En revanche leur apparence est introduite et définie dans le discours des autres personnages dont les remarques et les commentaires construisent l'ambiguïté de leurs compagnons. Ainsi Acte III, s. ii, Truewit demande à Mistress Otter si elle a aperçu Sir John Daw. Cette dernière, qui ne connaît pas le chevalier, affirme simplement avoir vu un « chevalier portant une fraise », v. 21 (« a knight in a ruff »). Immédiatement l'association de l'extravagance vestimentaire que représente la fraise au titre de chevalier permet au public de visualiser Sir John Daw comme un être hybride à mi chemin entre le valeureux guerrier et le courtisan efféminé. Du reste la thématique de la double nature est présente dès l'ouverture de la pièce, lorsque le jeune page de Clérimont fait à ce dernier le récit de sa visite aux dames du collège :

BOY

*... The gentlewomen play with me and throw me o' the bed,  
and carry me in to my lady, and she kisses me with her  
oiled face, and puts a peruke o' my head, and asks me  
an' I will wear her gown...*

Acte I s. i, 12-15

Comment ne pas voir dans cette mascarade que les dames du collège imposent au jeune garçon, une réplique exacte de la mascarade orchestrée par Dauphine avec Epicène ? L'androgynie du page vêtu d'une robe et coiffé d'une perruque fait immédiatement écho à l'androgynie d'Epicène. Au demeurant les fonctions réelles de ce jeune domestique

ne sont elles-mêmes pas sans ambiguïté, puisque lorsque Truewit entre en scène, il reproche à Clérimont son style de vie licencieux :

TRUEWIT

*Why, here's the man that can melt away his time, and never feels it ! What between his mistress abroad and his ingle at home...*

Acte I s. i, 22-24.

Le page est-il un simple domestique ou le terme « ingle » qui désigne usuellement un jeune garçon entretenu à des fins homosexuelles, convient-il mieux à son activité ? Encore une fois nous voyons que l'ambivalence est une caractéristique essentielle des rapports entre le page et son maître. Et lorsqu'un personnage n'est pas doté d'ambiguïté visuelle, ou ne se définit pas par l'ambiguïté de ses rapports avec les autres personnages, les contradictions de ses positions intellectuelles sont tout à fait déroutantes. Je songe en particulier à Truewit qui oscille constamment entre des conceptions nettement ovidiennes et d'autres plus proches des accents pourfendeurs de Juvenal. Le personnage n'hésite pas à faire l'apologie des ornements féminins, des masques, fards et artifices en tout genre, car, comme il le dit :

TRUEWIT

*... I love a good dressing before any beauty o' the world. Oh a woman is then like a delicate garden ; nor is there one kind of it : she may vary every hour, take often counsel of her glass and choose the best. If she have good ears , show 'em ; good hair, lay it out ; (...) practise any art to mend breath, cleanse teeth, repair eyebrows, paint, and profess it.*

Acte I s. i 99-106

Cet amour des métamorphoses, des formes multiples que les femmes peuvent donner à leur visage et à leur silhouette, est en contraste avec les reproches que le même Truewit fait à Clérimont sur l'oisiveté de son style de vie. Alors le ton de son discours s'apparente davantage à la veine moralisatrice du satiriste latin. Mais les antagonismes du personnage ne s'arrêtent pas là. Comme le souligne Richard Dutton : « Truewit is perhaps the most paradoxical character in the play, his name as challenging as Epicoene itself »<sup>(9)</sup>. En effet peut-on dire que ce sont l'unicité et la sincérité qui caractérisent la pensée de ce jeune aristocrate ? Car nous verrons plus tard dans cette étude que le discours misogyne qu'il tient à Morose lorsqu'il tente de le dissuader de se marier contredit en quelque sorte sa dernière réplique. Du reste il est tout à fait symbolique que cette

dernière réplique, très ambiguë, soit aussi la dernière réplique de la pièce. En bref, ces paradoxes qui caractérisent Truewit mais également l'ensemble des personnages laissent le lecteur perplexe, et la récurrence des ambiguïtés rend la démarche d'interprétation ardue.

En outre la mythologie et l'actualité de l'époque de la première représentation de la pièce sont elles aussi mises au service de la thématique de l'ambiguïté : les allusions que B. Jonson fait à des célébrités jacobéennes ou à des personnages mythologiques caractérisés par une double nature sexuelle font une nouvelle fois écho à la sexualité composite d'Epicène. Par exemple Morose fait appel à la culture littéraire du public lorsqu'il compare son épouse à Penthésilée, figure mythologique reine des Amazones ; et l'imaginaire collectif du public de *Whitefriars* est mis à contribution lorsqu'il qualifie Mistress Otter de « Mary Ambree » une jeune femme qui, selon une ballade populaire, se déguisa en soldat et combattit au siège de Gand<sup>(10)</sup>. Quant à l'actualité jacobéenne, elle est présente à travers les personnalités dont il est fait mention et qui ont toutes pour point commun d'avoir enfreint la loi de Dieu en se travestissant. Ainsi une brève allusion est faite au Prince de Moldavie, Stephen Janiculo, et indirectement à la jeune femme qu'il disait vouloir épouser, Arbella Stuart. Acte V s. i, 21 La Foole informe Clérumont des prétentions artistiques de Daw qui possède une boîte de matériel à dessin avec lequel il exécute les portraits des célébrités de la cour :

CLÉRIMONT

*How, maps of persons !*

LA FOOLE

*Yes, sir, of Nomentack, when he was here, and of the Prince of Moldavia, and of his mistress, Mistress Epicene.*

Bien évidemment la confusion est possible quant au référent du possessif « his » : s'agit-il du Prince de Moldavie, ou bien de Daw lui-même ? En tout état de cause, il semble que le public contemporain l'ait interprété comme étant le Prince car Arbella Stuart – la maîtresse présumée – ne tarda pas à faire interdire la pièce sous le prétexte qu'on y faisait directement référence à sa personne. Deux éléments sont tout à fait intéressants dans ce court passage : d'une part le Prince de Moldavie est directement en rapport avec la thématique de la pièce puisque, travesti en femme, il s'était évadé d'une prison turque en 1605, et que c'était là un événement de notoriété publique. Mais ce qui est fort troublant c'est que l'allusion à Arbella Stuart, si allusion il y a, sert elle aussi la thématique de l'ambiguïté, et cette fois de manière proleptique. En effet, plus tard dans l'année 1610, la jeune femme devait épouser William Seymour, bravant ainsi une interdiction royale. Lorsque cette union fut décou-

te, les deux époux furent emprisonnés. Alors qu'on la transférait de Lambeth à Durham, un lieu où son emprisonnement devait être plus rapproché, la jeune femme échappa à la vigilance de ses geôliers et s'enfuit, travestie en homme<sup>(11)</sup>. Toutes ces références, ces allusions, auraient pu constituer des indices susceptibles de mettre le public sur la piste de l'ambiguïté sexuelle. Nous verrons plus tard qu'il n'en fut probablement rien.

La double nature, l'ambiguïté sexuelle n'est pas uniquement au centre de la thématique, elle constitue un ressort dramatique qui permet au poète de ménager la surprise finale qu'il réserve à son public. Les niveaux d'illusions sont multiples et la pièce fonctionne sur des méprises successives imputables à l'ambiguïté des personnages. Parce que leur propre sexualité est ambiguë, les autres personnages ne perçoivent pas l'ambiguïté d'Epicène. Morose est aveuglé par le climat globalement ambigu et ne voit pas que sa future épouse, « la femme silencieuse », ne peut être qu'une illusion, un mirage. Le vieillard aurait dû comprendre qu'une telle créature ne pouvait être qu'un homme. Puis, une fois l'union célébrée, la vision toujours trouble de Morose qui cette fois est trop occupé à s'apitoyer sur son propre malheur pour s'apercevoir du subterfuge, permet à Dauphine de lui soutirer une partie de sa fortune, en lui promettant de le débarrasser de sa volubile épouse. Enfin puisque les jeunes interprètes sont tous des hommes, leur sexualité ambiguë rend le coup de théâtre final très efficace d'un point de vue scénique : le public ne pouvait distinguer leur ambiguïté de celle d'Epicène. Il faut cependant reconnaître que ces surprises que B. Jonson réserve à son public, surprises qui sont tellement tributaires de l'ambiguïté, transgressent les conventions de la comédie, alors que la première page du folio présente la pièce comme telle. En effet *Epicène* est également une œuvre ambiguë d'un point de vue générique. Comme le souligne R. Dutton : « Jonson breaks one of the cardinal rules, that the audience should be kept in the know all the time »<sup>(12)</sup>, ce qui signifie bien évidemment que l'ironie dramatique, grande source de plaisir pour le spectateur, ne peut être activée ici. Mais ce n'est pas là l'unique entorse que la pièce fait aux règles normatives du théâtre comique à l'époque jacobéenne. Car même si la tradition du Monde Inversé, héritage des fêtes carnavalesques, caractérise la pièce qui comporte son lot de femmes dominatrices, d'hommes efféminés et de concerts cacophoniques, l'ordre n'est pas rétabli à la fin comme c'est d'habitude l'usage. Lors du dénouement Epicène perd sa double nature, mais les autres personnages demeurent épicènes. Ce ne sont pas les joies mais les affres du mariage qui sont célébrés, et la pièce s'achève sur un divorce. Au lieu de mentionner la descendance à venir, comme c'est l'usage après un mariage, Morose se déclare impuissant et Dauphine fait même allusion à la mort de son oncle : « Now you may go in and rest, be as pri-

vate as / you will, sir. I'll not trouble you till you trouble me with / your funeral » (Acte V s. iv 199-201). Dans ces conditions, peut-on raisonnablement classer *Epicène* comme une comédie, telle que la concevaient la plupart des contemporains de B. Jonson ? L'esprit subversif du dramaturge refusait-il simplement de se conformer à des canons qu'il considérait impropres, ou peut-être même désuets ? Cette réflexion nous amène naturellement à nous interroger sur l'intentionnalité de l'artisan B. Jonson, et sur ce que la pièce nous livre des ambiguïtés de son auteur. Car les paradoxes dont nous avons fait cas dans les deux premières parties de cette étude sont peut-être symptomatiques d'une vision du monde tiraillée entre des conceptions antagonistes réunies en un seul et même dramaturge. La difficulté d'interprétation à laquelle le public fut probablement confronté lors des premières représentations, et à laquelle le lecteur moderne est encore confronté, révèle peut-être les ambiguïtés de B. Jonson, poète de cour et dramaturge pour la scène publique comme pour la scène privée.

La première question que nous pouvons nous poser est la suivante : Les ambiguïtés que nous avons relevées dans *Epicène ou la Femme Silencieuse* font-elles de cette pièce une œuvre dont la visée idéologique est difficile à définir ? La critique moderne a beaucoup écrit sur la misogynie de Jonson et sur les aspects délibérément didactiques et même moralisateurs de son œuvre. Et de toute évidence *La Femme Silencieuse* ne fait pas une peinture particulièrement flatteuse de la nature féminine puisque Mistress Otter et les dames du collège sont toutes présentées comme des Amazones qui émasculent symboliquement les hommes de leur entourage. Mistress Otter humilie publiquement le capitaine qu'elle a sorti de la misère en l'épousant. La métaphore du viol est évidente lorsque les dames du collège pénètrent sans y avoir été invitées dans l'espace domestique de Morose et envahissent la maison du bruit qui indispose tant son propriétaire. Lorsqu'il tente de dissuader le vieux misanthrope de convoler en justes noces, l'argumentation de Truewit est féroce et misogyne, et fait indubitablement écho à la sixième satire dans laquelle Juvenal vilipendait les vices féminins. Voici un court extrait de la mise en garde qu'il fait au vieillard :

*...I must tell you all the perils you are obnoxious to. If she be fair, young and vegetous, no sweetmeats ever drew more flies ; all the yellow doublets and great roses i' the town will be there. (...) If rich and that you marry her dowry, not her she'll reign in your house as imperious as a widow. If noble, all her kindred will be your tyrans. (...) If learned, there was never such a parrot...*

Acte II s. ii, 61-72.

La méticulosité avec laquelle Truewit énumère les vices et perversions féminines confine à l'obsession : l'inventaire s'étend sur une centaine de vers. La veine de ce passage est comparable à celle dans laquelle fut écrit le pamphlet anti-féministe *Hic Mulier*<sup>(13)</sup>, qui devait être publié anonymement dix ans plus tard, en 1620, et dont l'auteur fustigeait les tenues masculines des femmes du royaume. Déjà le titre de la pièce de B. Jonson nous livrait une partie de sa thématique misogynne. Alors que notre époque connaît surtout l'œuvre sous le titre *Epicène*, les allusions contemporaines à la pièce sont souvent faites en utilisant ce qui est maintenant devenu le sous-titre : *la Femme Silencieuse*<sup>(14)</sup>. Selon les conceptions patriarcales de l'époque de B. Jonson, l'un des principaux défauts féminins était la prolixité. Alors, par le truchement de ce titre et de son oxymore, l'auteur tente probablement de rallier le public à son anti-féminisme et peut-être de lui fournir un indice possible quant à la véritable nature d'Epicène. Comment en effet imaginer qu'une femme silencieuse puisse être autre chose qu'une chimère, surtout lorsque les autres personnages féminins de la pièce sont autant de preuves contribuant à démontrer l'irréalité d'une telle créature ? Pourtant, dans sa dernière réplique en forme d'épilogue, le même Truewit qui avait dénoncé les imperfections des femmes avec tant de virulence, reproche aux hommes leur manque de considération envers la gent féminine. S'adressant à Daw et à La Foole qui n'ont pas hésité à calomnier Epicène en se vantant d'avoir joui de ses faveurs, il s'insurge : « this Amazon, the champion of her sex, should beat / you now thriftily for the common slanders which ladies receive from such cuckoos as you are ». (Acte V s. iv 218-220). Ce faisant, Truewit ne se fait-il pas le défenseur de ces dames dont l'honneur est souvent terni à tort par les hâbleries masculines ? Du reste, ces mots ne sont pas sans rappeler ceux de la *Roaring Girl* de T. Dekker et T. Middleton, la fameuse Moll Cutpurse qui, en 1611, sur la scène du théâtre de La Fortune, attaquait le vil Laxton dans un véritable manifeste féministe : « How many of our sex by such as thou / Have their good thoughts paid with a blasted name ? »<sup>(15)</sup>. Même si les paroles de Truewit semblent noyées dans un flot de brocards anti-féministes, il n'en reste pas moins qu'elles sont prononcées, qui plus est par le seul personnage qui avait explicitement formulé la thématique misogynne de la pièce. Truewit semble être à l'image de B. Jonson : un vociférateur qui vitupère l'époque dans son ensemble, n'épargnant aucun de ses contemporains. Les femmes ne sont pas les seules cibles de la satire, car la pièce comporte son lot d'hommes poltrons et efféminés. Finalement c'est le Vice que Jonson attaque dans cette œuvre, qu'il émane des hommes ou des femmes, il est dénoncé avec la même grinçante ironie.

Cette réflexion nous amène à nous interroger sur l'attitude de Jonson envers son public. La pièce est-elle plutôt plaisante envers les spec-

tateurs, comme le postule M. Shapiro, les personnages de Truewit, Dauphine et Clérimont sont-ils, par l'indépendance de leur pensée, leur détachement et l'ironie qui sous-tend leur discours, « flattering representations of the Whitefriars audience »<sup>(16)</sup> ? De même, l'utilisation que B. Jonson fait de la mythologie et de l'actualité politique peut être lue comme un coup d'encensoir destiné à un public d'aristocrates lettrés qui pouvait ainsi faire appel à sa vaste culture. Ou bien la surprise du final est-elle une manière de se gausser du manque de clairvoyance des personnages de Truewit et Clérimont, et par extension de celui du public ? Car même si la convention du *boy-actor* empêche les spectateurs de percevoir l'ambiguïté du personnage éponyme, de nombreux indices sont là qui induisaient la réalité de son identité sexuelle. Ainsi la double nature des autres personnages, et l'oxymore de même que l'onomastique du titre étaient des indices qui pouvaient aisément être interprétés. De surcroît Jonson semble se contredire lorsque dans le prologue il écrit : « The ends of all who for the scene do write / Are or should be, to profit and delight ». En effet le poète assigne traditionnellement une fonction d'enseignement et non de divertissement au théâtre. Ainsi la première représentation de *Sejanus* fut un échec en raison des excès rhétoriques du texte. Pourtant, comme le remarque J. Barish<sup>(17)</sup>, cela n'empêcha nullement B. Jonson de surenchérir dans la prodigalité linguistique lorsqu'il écrivit une seconde tragédie, *Catiline* pour la même troupe quelques années plus tard. On voit ici que c'est la fonction éthique de l'art qui prévaut sur le plaisir et l'opinion du public. Mais peut-être était-il plus vital pour B. Jonson de ravir le public des théâtres privés car les enjeux n'étaient pas les mêmes avec eux qu'avec les spectateurs des théâtres publics. En effet B. Jonson aurait-il pu devenir, même officieusement, poète lauréat en 1616 s'il s'était montré par trop insolent et condescendant envers le roi et sa cour ? Cet art qui le faisait vivre pouvait être source de gloire comme de déshonneur, ce qui explique peut-être en partie les relations ambiguës que Jonson entretient avec les arts de la scène tout au long de sa carrière. Il suffit de se remémorer les sempiternelles querelles qui l'opposèrent, lui le poète, au metteur en scène Inigo Jones dans la conception des masques de cour.

Les contradictions et l'ambiguïté de l'auteur d'*Epicène* ne font pas de lui un dramaturge hors norme, car tout auteur ressent et exprime souvent des sentiments paradoxaux à l'égard de son art. Ce qui m'a paru intéressant dans cette œuvre c'est le fait qu'elle soit emblématique des positions paradoxales de B. Jonson. La haine que Morose nourrit contre le bruit est un rejet de l'essence même du théâtre, de la musique et de la poésie. Laura Levine considère que Morose et sa misanthropie sont le principal objet de la satire de la pièce, ce qui fait de cette œuvre un véritable manifeste en faveur du théâtre, ce qu'elle appelle « an instan-

ce of Jonson's anti-anti-theatricality »<sup>(18)</sup>. Pourtant, comme le schéma sur lequel s'organise toute la réflexion de B. Jonson adopte la logique du paradoxe, cette défense des arts de la scène semble être immédiatement contredite par la satire dont l'auteur fait preuve à l'égard de la convention du *boy-actor*. Le déguisement du personnage éponyme, un jeune garçon qui assume une identité de femme pour la durée de la pièce, est une allusion métathéâtrale au travestissement des jeunes acteurs jacobéens. Le manque de clairvoyance des personnages et la trop grande valeur accordée au signe vêtement, aboutit au leurre dont eux et les spectateurs sont les victimes. Par le truchement du personnage d'Epicène, le dramaturge souligne la futilité des arguments des puritains contre le théâtre. Les personnages et le public ont été incapables de voir que sous le jupon d'Epicène se cachait une vraie virilité, car pour eux, comme pour nombre de puritains, le vêtement est tout puissant et ne peut mentir. Avec ce personnage de jeune garçon déguisé en femme, le dramaturge se gausse du trop grand pouvoir de ce qui est au centre des préoccupations des détracteurs du théâtre : la bienséance vestimentaire. Le postulat de Jonson semble donc être : le costume féminin de ce jeune garçon ne fait pas de lui une femme. En 1614, dans *La Foire de la Saint Barthélemy*, les paroles de la marionnette Dionysius se gaussant de Busy viendront confirmer cette position. Comme tous les détracteurs puritains, Busy accuse le théâtre de violer la loi de Dieu en laissant de jeunes acteurs interpréter les rôles féminins, alors Dionysius lui fait la réponse suivante :

PUPPET DIONYSIUS

*It is your old stale argument against the players, but it will not hold against the puppets, for we have neither male nor female amongst us. And that thou may'st see, if thou wilt, like a malicious purblind zeal as thou art !  
The puppet takes up his garment.*

Acte V s. vi, 87-95

Lorsque Dionysius soulève son vêtement, Busy doit bien se rendre à l'évidence, ce n'est pas l'habit qui fait le moine, surtout dans le cas de la marionnette : sous le vêtement il n'y a absolument rien. A l'instar du *boy-actor*, cette marionnette est un simple instrument au service d'un système, et l'habit dont elle est vêtue n'a pas le pouvoir de lui créer une identité féminine ou masculine. Ainsi le *boy-actor* ne pourra, en vertu de mystérieux pouvoirs dont serait doté le costume dont il est vêtu, devenir réellement une femme. Jonson met à mal l'éternel argument des détracteurs selon lesquels le théâtre travesti aurait pour effet de faire des jeunes acteurs des êtres androgynes, de les émasculer. A propos de l'androgynie la position de Jonson n'est, encore une fois, pas sans paradoxe : celle-

ci est dénoncée à travers le caractère monstrueux de personnages comme Lady Centaure, Mistress Otter ou même La Foole. Alors que les héroïnes travesties de Shakespeare demeureraient globalement fidèles à l'idéal de complétude du mythe platonicien de l'androgynie, l'univers satirique de Jonson rejette l'hermaphrodisme dans le monstrueux, remet en discours le mythe et le subvertit. Il ne s'agit plus ici de plénitude, mais bien au contraire de vide absolu ; ainsi Grace Tiffany<sup>(19)</sup> réduit l'androgynie des personnages jonsoniens à une simple formule :

*...the female androgynous equation of nothing [women] imitating something [men] (0x1) and the male androgynous equation of nothing imitating nothing (0x0) have identical results: a zero product. Both versions of hermaphrodites are nothing – mere emptiness.*

Or le dénouement, en plus de son côté spectaculaire, semble avoir une signification symbolique et être une antithèse de ce postulat. La dernière scène est une illusion de retour à la norme : l'ambiguïté de la sexualité d'Epicène est levée lorsque Dauphine lui ôte sa perruque. Mais l'androgynie n'en est pas pour autant réduite à néant : les autres personnages demeurent épïcènes et ne réintègrent pas la norme. Daw et La Foole restent les poltrons efféminés qu'ils ont toujours été, et les dames du collège des Amazones qui refusent l'autorité maritale. Alors que le rejet de l'hermaphrodisme est au centre de la thématique d'*Epicène*, le final semble poser la dualité sexuelle comme une caractéristique inhérente à la nature humaine.

En faisant proliférer les ambiguïtés dans le texte dramatique et dans le texte de la représentation, Jonson rend la démarche herméneutique de son spectateur et de son lecteur ardue. Pourtant, puisque toute démarche d'interprétation consiste en substance à prendre position et à lever l'ambiguïté, je serais tentée de placer Jonson en marge des mouvements puritains qui, à grand renfort de livres de conduite pour les dames et de mises en garde pour les messieurs, tentaient frénétiquement de catégoriser les deux genres humains, afin d'en faire deux groupes mutuellement exclusifs. Enfin, en ce qui concerne la position ambiguë de Jonson vis-à-vis de son art et les libertés qu'il prit dans la pièce par rapport aux conventions comiques, je laisserai le mot de la fin à Jonas Barish<sup>(20)</sup> :

*Jonson himself would not have countenanced the suggestion that he was attacking the theater in its essence. He would have claimed to be reforming it, scouring off its*

*excrecencies, restoring it to nature and truth after its long  
• bondage to false conventions.*

**Marie DAMONT**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## NOTES

(1) JONSON, Ben. *The English Grammar*, p. 507. Dans *The Complete Works* Vol. VIII, Herford and Simpson : Oxford at the Clarendon Press, 1954.

(2) FOAKES, R. A. et RICKERT, R. T. (éds). *Henslowe's Diary*. Cambridge University Press, 1961. CARSON, Neil. *A Companion to Henslowe's Diary*. Cambridge University Press, 1988.

(3) BARTHES, Roland . « Les maladies du costume de théâtre », p. 64. Dans *Essais Critiques*, éditions du seuil, 1964.

(4) Voir UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* : « La représentation comme texte », pp 27-31. Editions Belin, Paris : 1996.

(5) Acte III s. ii : MISTRESS OTTER. « ...as I was taking coach to go to Ware

to meet a friend, it dashed me a new suit all over – a crimson satin doublet and black velvet skirts – with a brewer's horse... »(66-69).

(6) Voir Lois Sompptuaires : « Enforcing Statutes of Apparel » A briefe content of certayne clauses of the Statutes ». Elizabeth I, 17<sup>th</sup> November, 1576. University Microfilms International.

(7) PARTRIDGE, E. « Epicoene » dans *The Broken Compass: A Study of the Major Comedies of Ben Jonson*, p. 162. New York, Columbia University Press : 1958.

(8) OVIDE, *Les métamorphoses*, VIII, 152-82.

(9) DUTTON, R.. *Ben Jonson*, p. 105, Cambridge University Press : 1983.

(10) Respectivement Acte III, s. iv (51) et Acte IV s. ii (110).

(11) Voir ORGEL, Stephen. *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Dans le chapitre intitulé « Mankind Witches », pp. 106-26, Orgel relate les histoires des femmes travesties qui défrayèrent la chronique au début du dix-septième siècle.

(12) DUTTON, op. cit., p. 105.

(13) *Hic Mulier or the Man-Woman*. The Rota at The University of Exeter (1973). Un autre pamphlet anonyme, *Haec Vir*, fut publié quelques jours plus tard : celui-ci se voulait une riposte aux positions anti-féministes de *Hic Mulier*.

(14) E.K. CHAMBERS. *The Elizabethan Stage*, p. 370 : Jonson lui-même désigne son œuvre sous le titre *The Silent Woman* lorsqu'il informe Drummond des déboires que lui valut la pièce : « when his play of a Silent Woman was first acted, there was found verses after on the stage against him ».

(15) MIDDLETON, Thomas et DEKKER, Thomas. *The Roaring Girl*, 1611, Acte III s.i, 81-82. Edition moderne : *The Revels Plays*, 1994, avec une introduction signée par Paul Mulholland, Manchester University Press.

(16) SHAPIRO, Mickaël. *Children of the Revels. The Boy Companies of*

*Shakespeare's Time and their Plays*. Columbia University Press, New York : 1977, p. 90.

(17) BARISH, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*, p.136.

(18) LEVINE, Laura. *Men in Women's Clothing. Anti-theatricality and effeminization 1579-1642*. Cambridge University Press, 1994, p. 74.

(19) TIFFANY, Grace. *Erotic Beasts and Social Monsters. Shakespeare, Jonson, and Comic Androgyny*. Newark : University of Delaware Press, London : 1995, p. 133.

(20) BARISH, op. cit, p. 135.

**JUSTICE OVERDO À SMITHFIELD :**  
**LA MÈTIS ET SES EFFETS DE MIROIR**  
**DANS BARTHOLOMEW FAIR**  
**DE BEN JONSON**

Remise dans son contexte, la pièce de Ben Jonson se place d'emblée sous le signe de l'ambiguïté ; car si elle n'a été représentée qu'à deux occasions à l'époque jacobéenne, elle s'est adressée à chaque fois à deux publics très différents. La première représentation a eu lieu le 31 octobre 1614, au théâtre du Hope ; la seconde, le lendemain, à Whitehall, en présence du roi. Pour plaire à un spectre si large de spectateurs, l'auteur n'aurait-il pas volontairement joué sur plusieurs niveaux de sens, prenant soin de laisser toute interprétation incertaine ? Cet usage de l'ambiguïté pourrait s'expliquer par le contexte : rappelons que Ben Jonson avait été emprisonné pour sa pièce *Eastward Ho*, à cause de son allusion aux Ecossais jugée trop clairement satirique. Il s'agit de ne pas renouveler l'expérience et, cette fois, d'avancer masqué... comme la plupart des personnages (et notamment Justice Overdo) qui déambulent dans la foire. L'ambiguïté serait donc pour Ben Jonson le moyen d'articuler un contre-discours à visée satirique tout en échappant à la censure.

En plantant son décor à Smithfield, parmi les camelots crapuleux, l'auteur situe ses personnages sur un terrain clos mais mouvant, contrôlable mais insaisissable : là où les pratiques louches, la débrouillardise, la fraude, ou encore la *mêtis* — ce concept grec qui signifie « les ruses de l'intelligence » — l'emportent régulièrement sur la loi. Or, pour mettre bon ordre dans la foire et remédier aux abus qui y sont monnaie courante, l'officier de justice décide de démasquer les aigrefins avec leur propres armes : il se dissimule en affichant lui-même une identité ambiguë, celle de « Mad Arthur of Bradley » qu'il définit lui-même par : « a certain middling thing between a fool and a madman »<sup>(1)</sup>. Mais l'échec de l'entreprise semble déjà annoncé par l'onomastique : comment un officier de justice dénommé « qui-en-fait-trop » pourrait-il maîtriser les finesses de la ruse et déjouer les tours des forains ?

En se faisant passer pour un prédicateur farfelu, Justice Overdo envoie à son tour des signes équivoques, non seulement aux autres personnages, mais aussi aux spectateurs, au point que Ben Jonson lui-même anticipe leur question : « What Mirror of Magistrate is meant by the

Justice ? »<sup>(2)</sup> ... pour la tourner en dérision : sa pièce, prétend-t-il dans l' « induction », n'est pas une comédie à clé. Or, on a vu se profiler derrière Justice Overdo plusieurs cibles de la satire, dont Jacques I lui-même ; l'auteur semble en effet parodier le motif du duc déguisé et un certain traité du souverain. Justice Overdo serait alors l'illustration parfaite de ce que Douglas Duncan appelle « Jonson's practice of hinting at figures who have contributed to his imaginative design »<sup>(3)</sup>.

\* \* \*

### Justice Overdo ou la *mêtis* malhabile

Dans leur ouvrage, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des grecs*, Marcel Dètienne et Jean-Pierre Vernant définissent le concept grec de *mêtis* comme suit :

*La «mêtis» est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise ; elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux*<sup>(4)</sup>.

Cette dernière phrase pourrait dessiner les contours de Smithfield, car la foire apparaît comme un véritable dédale où les visiteurs se perdent à tour de rôle. La rôtisserie de Ursla, où convergent tour à tour visiteurs et forains, fait office de maison de passe, de lieu de recel, de toilettes publiques, de cabaret et, métaphoriquement, d'arène pour combat d'ours<sup>(5)</sup>. En outre, l'ambiguïté spatiale déborde du cadre interne de la pièce, puisque le « Hope Theatre » accueillait tantôt les acteurs pour une pièce, tantôt les ours et les chiens pour un combat de « bear-baiting » — d'où son nouveau nom de « New Bear Garden ». La double fonction de l'homme d'entretien est d'ailleurs mise en avant dans l' « induction » : « sweeping the stage » et « gathering up the broken apples for the bears within »<sup>(6)</sup>. Et pour ajouter à ce jeu de juxtaposition mentale, le copiste précise : « the author hath observed a special decorum, the place being as dirty as Smithfield, and stinking every whit »<sup>(7)</sup>.

Sur ce terrain mouvant, dans une situation incertaine et ambiguë, l'homme doué de *mêtis* doit être aux aguets, sans cesse en train d'épier,

prêt à bondir<sup>(6)</sup>, à l'image du coupe-goussets à l'œil de lynx qui hante les places publiques. Il lui faut se montrer polymorphe, car la *mêtis* agit par déguisement et, figure même de la duplicité, elle se donne toujours pour autre que ce qu'elle est :

*Pour duper sa victime elle emprunte une forme qui masque, au lieu de révéler, son être véritable. En elle l'apparence et la réalité, dédoublées, s'opposent comme deux formes contraires, produisant un effet d'illusion, «apâte», qui induit l'adversaire en erreur et le laisse, en face de sa défaite, aussi éberlué que devant les sortilèges d'un magicien<sup>(9)</sup>.*

C'est le monde de la pègre qui dissimule ses pratiques frauduleuses sous des dehors bonhomme ; c'est Ursula qui, sous une prétendue figure de mère nourricière, arnaque ses clients sur la qualité de la bière et du tabac, ainsi que sur le prix du porc rôti ; c'est Nightingale qui chante *A Caveat Against Cutpurses* alors qu'il contribue au rassemblement des futures victimes. C'est, par contre-coup, l'officier de justice qui se fait passer pour un simple d'esprit alors qu'il joue, ou plutôt pense jouer, le rôle d'espion habile.

Enfin, recourir à la *mêtis*, c'est adopter une stratégie opposée à l'emploi de la force. La victoire inattendue du plus faible sur le plus fort revêt donc un caractère ambigu : elle peut être perçue soit comme une « fraude » (c'est le point de vue de Justice Overdo sur les combines des camelots), soit comme une « arme absolue » admirablement maniée par un individu plein de ressources insoupçonnées (c'est l'opinion que se fait le juge de sa propre tactique)<sup>(10)</sup>.

*A priori*, l'officier de justice ne peut pas être une incarnation de la *mêtis*, puisque sa fonction le place du côté de l'autorité et de la loi. Or, lorsqu'il apparaît pour la première fois sous les traits de Mad Arthur of Bradley, Overdo nous annonce qu'il va suivre l'exemple d'un de ses prédécesseurs qu'il tient en haute estime pour son ingéniosité. Sous plusieurs identités (porteur, charretier, tueur de chiens, marchand de boîte d'amadou), ce dernier s'introduisait dans les tavernes pour y mesurer la longueur des boudins, y vérifier la capacité des baquets et marmites, y soupeser les miches de pains afin de prévenir toute fraude<sup>(11)</sup>. Mais alors qu'il veut s'inscrire dans le sillage de ce Protée, il va en réalité lui servir de repoussoir. Grace souligne son inadéquation à Smithfield : « he's too serious for this place »<sup>(12)</sup>. En effet, à la figure d'espion habile se substitue rapidement celle du « mistaken man »<sup>(13)</sup>.

Justice Overdo commence par déplorer la médiation médiocre dont il doit se contenter en tant que juge de paix : « a foolish constable or a sleepy watchman is all our information »<sup>(14)</sup>. Pourtant, sitôt entré dans ses fonctions d'espion, il s'en remet aux explications d'un tiers, Mooncaff, et sa propre acuité est prise en défaut : celui qu'il veut tirer des griffes des filous n'est autre qu'un coupeur de bourses ; celui qu'il croit dédommager n'est pas Trouble-All, mais Quarlous qui vient de subtiliser à ce dernier son accoutrement. Sans s'en rendre compte, il renvoie à son tour l'image du « foolish constable » aux spectateurs : c'est le début d'un procédé d'ironie dramatique. Car Justice Overdo, pour obtenir des informations l'air de rien, se met à employer des périphrases euphémisantes que les forains eux-mêmes ne comprennent pas : « cutpurse » devient « knight of the knife », « child of the horn-thumb », et « babe of booty »<sup>(15)</sup>. Or, en se faisant passer pour Mad Arthur of Bradley et en haranguant les forains, il fait malgré lui le jeu des vide-goussets. Lui-même admet après le vol de la première bourse : « for I, the said Adam, was one cause, a by-cause, why the purse was lost »<sup>(16)</sup>. Au lieu d'assigner les filous au pilori, c'est lui qui se fait battre et qui se retrouve la cheville dans les stocks, car on l'a pris pour le pickpocket : le juge est prisonnier de son propre instrument de justice et entend ses propos se retourner contre lui. Il devient le jouet des circonstances ; les stratégies de renversement propres à la *mêtis*, le voilà qui les subit au lieu de les mettre en place ; mesuré à sa propre aune, il devient malgré lui juge jugé. Une fois libéré des stocks, il prend l'apparence d'un portier pour se rendre *incognito* au spectacle de marionnettes. C'est là que Quarlous fait éclater au grand jour son absence de perspicacité et de juste mesure ; « *Redde te Harpocratem* »<sup>(17)</sup>, le conseil que le juge donne à Littlewit, c'est à lui-même qu'il va devoir l'appliquer : l'ultime métamorphose avec laquelle il quitte la scène foraine, ce « terrain mouvant » où s'exerce une *mêtis* qu'il ne peut contrer, est à l'image du dieu du silence. Le moment tant attendu de la révélation de ses découvertes (inadéquates), ce moment qu'il juge approprié pour faire triompher la loi de la ruse, il en perd presque aussitôt la maîtrise. Pour Justice Overdo, « il s'avère impossible de battre la marginalité sur son propre terrain »<sup>(18)</sup>. Or, à travers les erreurs de jugements du juge, Ben Jonson n'anticipe-t-il pas ironiquement les interprétations erronées du public ?

\* \* \*

### Justice Overdo comme ambigü satirique

Dans l'« induction », Ben Jonson engage vivement le spectateur à ne pas se prendre pour un agent décrypteur officiel (« state-decipherer ») ou pour un habile découvreur des clefs de la pièce (« politic picklock of

the scene »). Le contrat qu'il impose entre le public et le dramaturge se clôt en ces termes :

*(...) it is finally agreed by the foresaid hearers and spectators that they neither in themselves conceal, nor suffer by them to be concealed, any state-decipherer, or politic picklock of the scene, so solemnly ridiculous as to search out who was meant by the gingerbread-woman, who by the hobby-horse-man, who by the costard-monger, nay, who by their wares; or that will pretend to affirm, on his own inspired ignorance, what Mirror of Magistrates is meant by the Justice, what great lady by the pig-woman, what concealed statesman by the seller of mousetraps, and so for the rest*<sup>(19)</sup>.

Interdire au spectateur de chercher quel exceptionnel magistrat est représenté par le juge, n'est-ce pas d'emblée le provoquer à le faire ? Ben Jonson ne met-il pas justement le doigt sur la dimension satirique de sa comédie ?

En effet, plusieurs personnalités de l'époque se profilent derrière l'officier de justice, comme si ce personnage renvoyait, par un effet de prisme, à une réalité diffractée, comme si l'on trouvait, avant la lettre, une sorte de satire centripète où Justice Overdo serait l'élément fixe, le centre où convergeraient des traits satiriques visant, tout à tour, différentes personnes réelles. Pour reformuler cette idée à l'aide d'une métaphore, disons que le juge se présente comme un ambigu (un mélange de choses de nature différente) satirique. Ce qui accentue l'ambiguïté créée par ces interprétations multiples, c'est d'abord la polysémie du terme anglais « magistrat », qui peut désigner tout un spectre de l'échelle sociale, du simple juge de paix au souverain lui-même, en passant par le maire de Londres<sup>(20)</sup>. William Blissett a justement présenté *Bartholomew Fair* comme un palais de glaces déformantes : « a fun-house mirror for magistrates »<sup>(21)</sup>. La première personne à laquelle l'officier de justice fait allusion avec « the wise magistrate », c'est sans doute celle du maire de Londres.

Nous l'avons vu précédemment, Justice Overdo, lors de son premier soliloque, se réclame d'une figure d'autorité capable de prendre différentes apparences pour s'introduire *incognito* dans les bas-fonds de Londres et y mener son enquête. Or, la description que le juge de paix fait de cette autorité anonyme a été comparée avec des lettres de l'époque signées par le maire en fonction, Sir Thomas Middleton<sup>(22)</sup>, grand adepte des pratiques d'espionnage, faisant preuve de *métis* dans les bas-quar-

tiers londoniens. De façon significative, c'est à lui qu'en 1613 Richard Johnson dédie son pamphlet au titre éloquent : *Looke on me London : I am an Honest English-man, ripping up the Bowels of Mischiefe, lurking in thy Sub-urbs and Precincts, Take heed, « The Hangmans Halter, and the Beadles Whip, / Will make Foole dance, and the Knave to skip »* <sup>(24)</sup>.

L'effet de miroir satirique que produit Justice Overdo pourrait tout aussi bien remonter le temps et atteindre sa cible un siècle auparavant, à l'époque où Thomas More exerçait les fonctions de « under-sheriff of London » <sup>(25)</sup>. D'après Douglas Duncan : « When Nightingale's song alludes to the story of More and the cutpurse, we are reminded that popular tradition placed him [Thomas More] at the head of the line of eccentric magistrates to which Overdo belongs » <sup>(26)</sup>. Les paroles du chanteur de ballades <sup>(27)</sup> pouvaient en effet rappeler cet épisode, riche de *métis*, où Thomas More demande au coupe-goussets en train d'être jugé de voler la bourse de son propre juge, afin de donner une leçon à cet homme de loi trop sentencieux envers les pickpockets, mais aussi envers leurs dupes <sup>(28)</sup>.

En outre, l'anecdote de Thomas More et du vide-goussets a d'autres échos dans la pièce : on pourrait dire que Justice Overdo suggère davantage une satire du juge ridiculisé qu'une satire de Thomas More. A première vue, le personnage qui incarne le motif du juge jugé, du sermonneur sermonné n'est autre que Wasp : si Cokes s'est fait prendre ses deux bourses, il n'a qu'à s'en prendre à lui-même dit le tuteur sévère. Or, ce dernier est bientôt dépouillé de la licence de mariage par le même coupeur de bourses commandité par Quarlous. Juste après avoir donné ses instructions à Edgworth, Quarlous, anticipant le résultat, déclare : « I would fain see the careful fool deluded ! Of all the beasts, I love the serious ass : he that takes pains to be one, and plays the fool with the greatest diligence that can be » ; Grace lui répond : « Then you would not choose, sir, but love my guardian, Justice Overdo, who is answerable to that description in every hair of him » <sup>(29)</sup>. Cette allusion satirique au juge moralisateur s'inscrit dans la lignée de la critique visant le « good magistrate » ; sans compter qu'à une satire des hommes et de leurs actions s'ajoute, ou se substitue, une satire des hommes et de leurs écrits.

S'apprêtant à révéler les escroqueries des forains, Justice Overdo se drape dans son éloquence hyperbolique et emploie deux expressions qui pourraient rappeler deux titres de pamphlets, proches par la thématique : « Now to my enormities ! Look upon me, O London! and see me, O Smithfield ! the example of Justice, and Mirror of Magistrates ; the true top of formality, and scourge of enormity » <sup>(30)</sup>. Le premier pamphlet, c'est celui de Richard Johnson, publié en 1613 sous le nom de *Looke on me London*. Le second, c'est celui de George Whetstone, datant

de 1584 et intitulé *A Mirour for Magestrates of Ctyties* ; l'auteur y incite les autorités à recourir au déguisement, à la dissimulation, à l'espionnage pour découvrir les abus des citoyens<sup>(31)</sup>. Comme le fera Richard Johnson plus tard, George Whetstone dédie son opuscule au maire en fonction. Indirectement, les deux pamphlétaire sont ridiculisés par la mauvaise application que Justice Overdo fait de leurs préceptes.

D'une façon plus générale, Justice Overdo apparaît comme « a caricature of a 'Character' » : « the good Magistrate » in Joseph Hall's *Characters of Vertues and Vices*»,<sup>(32)</sup>. Publié en 1608, l'ouvrage de Joseph Hall se présente comme une classification sentencieuse des vertus chrétiennes, sous-tendue de stoïcisme. D'un officier de justice exemplaire, l'auteur nous dit en effet : « His nights, his meales are short and interrupted ; all which he beares well, because he knowes himselfe made for a publike servant of Peace and Justice ». Ces propos pourraient être tenus par Justice Overdo lorsqu'il se résigne à endurer les stocks pour mener à bien son projet d'espionnage. Le modèle auquel il se réfère pour se redonner du courage pourrait être le personnage de Joseph Hall : « a wise man, and who is ever so great a part o' the Commonwealth in himself, for no particular disaster ought to abandon a public good design »<sup>(33)</sup>. La description de ce que doit être le parangon de la justice, Joseph Hall la termine en ces termes :

*He is the Guard of good laws, the Refuge of innocency, the Comet of the guilty, the Pay-master of good-deserts, the Champion of justice, the Patron of Peace, the Tutor of the Church, the Father of his Country, & as it were, another God upon Earth* <sup>(34)</sup>.

N'est-ce pas ce style hyperbolique que Justice Overdo parodierait dans ses envolées pompeuses ? De plus, des tournures comme « the Father of his Country » et « another God upon Earth » suggèrent que Joseph Hall joue sur la polysémie de « magistrat » et propose un modèle du bon juge, mais aussi du souverain exemplaire — rappelons que Joseph Hall faisait partie des prédicateurs favoris de Jacques I et s'ingéniait à flatter ce dernier en le comparant au roi Salomon<sup>(35)</sup>. Aussi, la satire du « good magistrate » tel que le définit Joseph Hall pourrait viser le roi par personne interposée. Selon Geoffrey Aggeler, « like Quarlous, Jonson was no flatterer, and it seems likely that he is admonishing as well as entertaining King James with this rather complex caricature of a Stoic magistrate »<sup>(36)</sup>. C'est peut-être la politique du monarque qui est indirectement remise en cause à travers la parodie d'un *topos* de la comédie, le motif du duc déguisé.

Quand *Bartholomew Fair* est mis en scène en 1614, le motif du « duke in disguise » est devenu un poncif. Nombreuses sont les comédies qui s'en sont déjà servies, la plus connue étant *Measure for Measure* (1604), où le duc Vincentio a recours à la mêtis et prend l'apparence d'un moine pour passer inaperçu dans Vienne et y observer la débauche, l'application des lois, l'abus de pouvoir. Dans la pièce de Shakespeare, le déguisement va de pair avec la prudence et l'ingéniosité pour permettre de rétablir le bon fonctionnement de la société — « Craft against vice I must apply »<sup>(38)</sup>, confie le duc dans un de ses soliloques. Or, si Justice Overdo peut être perçu comme une figure parodique, c'est que, d'une part, il n'a pas le statut de duc : son plein pouvoir dans la foire et à la Cour des Pieds Poudreux est limité dans le temps et dans l'espace ; la justice qu'il représente devrait s'orthographier avec un « j » minuscule. D'autre part, ses efforts se retournent contre lui, ainsi qu'il le dit si bien lui-même : « Mine own words turned upon me, like swords »<sup>(39)</sup> ; au lieu de rétablir l'ordre tel un *dux ex machina*, il se couvre de ridicule<sup>(40)</sup>. A travers son officier de justice, Ben Jonson se moque du *topos* du duc déguisé, peut-être du duc viennois en particulier, ce qui n'est pas anodin si on se rappelle que Shakespeare a prêté à Vincentio certains traits de Jacques I<sup>(41)</sup>.

C'est le procédé de dissimulation en général qu'attaque Ben Jonson en parodiant le *topos* du duc déguisé, en ridiculisant les pamphlets de George Whetstone et de Richard Johnson, en faisant une satire des maires de Londres qui enquêtaient eux-même sous une fausse identité. La lecture de quelques-uns de ses écrits permet de lever l'ambiguïté sur ses propres positions, notamment en ce qui concernait les pratiques d'espionnage. L'épigramme LIX, « On Spies », est à cet égard très clair : « Spies, you are lights in state, but of base stuffe, / Who, when you've burnt your selves downe to the snuffe, / Stinke, and are throwne away. End faire enough »<sup>(42)</sup>. Dans *Discoveries*, il précise : « the mercifull Prince is safe in love, not in feare. He needs no Emissaries, Spies, Intelligencers, to intrap true Subjects »<sup>(43)</sup>. Or, dans le traité que Jacques I écrivit pour son fils dans les années 1590, les lois sont présentées comme « rules of vertuous and social living, and not to be snares to trap your good subjects »<sup>(44)</sup>. Satires et parodie de la dissimulation n'abonderaient-elles pas en fait dans le sens du souverain ? *Le Basilikon Doron*<sup>(45)</sup> ferait-il partie des hypotextes de *Bartholomew Fair* ?

\* \* \*

### Justice Overdo et Jacques I : ambiguïté des effets de miroir

Parce que le juge de paix est bel et bien vecteur d'ambiguïté, le miroir qu'il tend, plus ou moins indirectement, à Jacques I ne peut être

qu'équivoque. Mais n'est-ce pas aussi parce que ce miroir reflète, en s'en moquant subtilement, une certaine ambivalence royale ? Ce goût à la fois de l'hyperbole et de la modération ?

Justice Overdo, comme son nom l'indique, est une figure de l'excès : il se laisse facilement emporter par la rhétorique et par les sentiments. Pour ce qui est des sentiments, rappelons que l'un des buts constants de l'officier de justice est de sauver le jeune coupe-bourses (qu'il prend pour une victime) des griffes du chanteur de ballade. Ce but, parce qu'il revient comme un *leitmotiv*, ressemble à une idée fixe, comme s'il trahissait un engouement soudain. Dès qu'il a aperçu Edgworth, Justice Overdo révèle son nouvel objectif en aparté : « rescue this youth here out of the hands of the lewd man and the strange woman »<sup>(46)</sup>. Juste avant d'entamer sa diatribe contre le tabac, il apostrophe le pickpocket en ces termes : « Stay, young man, and despise not the wisdom of these few hairs that are grown grey in care of thee »<sup>(47)</sup>. Dès lors, les tournures ambiguës se succèdent : pour le juge de paix, le vide-goussets devient « that civil young man I took fancy this morning — and I have not left it yet », ou encore « the young man I have followed so long in love »<sup>(48)</sup>. William Blissett suggère un nouvel effet de miroir satirique : l'officier de justice reflèterait le goût du roi pour les jeunes homes. Derrière Edgworth se profilerait « the handsome and amiable George Villiers, a young gentleman of small fortune or prospects, [who] had caught the eye of the King at Althorpe that summer. (...) Villiers was likely to receive his first court preferment »<sup>(49)</sup>.

C'est l'intérêt que le juge de paix a porté au pickpocket qui l'a conduit à son exhortation contre le tabac, exhortation dans laquelle on peut voir une parodie du traité de Jacques I, *A Counterblaste to Tobacco*, publié en 1604. En effet, Justice Overdo fait un blason<sup>(50)</sup> du fumeur : « the lungs of the tobacconist are rotted, the liver spotted, the brain smoked like the backside of the pig-woman's booth here, and the whole body within, black as her pan you saw e'en now. [...] the hole in the nose here of some tobacco-takers (...) is caused from the tobacco »<sup>(51)</sup>. En introduisant, dans son anatomie bouffonne, une comparaison burlesque avec la rôtisserie de Ursla et ses ustensiles noirs de suie, le personnage semble parodier le traité du souverain dans lequel la consommation de tabac est qualifiée de : « custome lothsome to the eye, hatefull to the Nose, harmefull to the braine, dangerous to the Lungs, and in the blacke stinking fume thereof, nearest resembling the horrible Stigian smoke of the pit that is bottomlesse »<sup>(52)</sup>. Mais sa parodie tourne court : réduit à un « roaring rascal », il est contraint de quitter les lieux, et s'il se retrouve dans les ceps, c'est parce qu'on l'a pris pour le pickpocket — indirectement, ne serait-ce pas aussi en raison de la liberté de parodie qu'il s'est octroyée ?

D'après William Blissett, « the King, to be sure, had opinions on the subject of tobacco but not such as to overthrow his judgment or sense of fun. *Counterblaste* is a light-hearted book, and the King as auditor is not likely to become testy here »<sup>(53)</sup>.

En fait, la rhétorique hyperbolique dont use Justice Overdo parodie moins le traité de Jacques I que les propos royaux qui trahissent une mise en scène narcissique. L'officier de justice ouvre et clôt son premier soliloque avec la formule « in Justice's name, and the King's, and for the Commonwealth »<sup>(54)</sup> ; le petit juge devient l'incarnation même de la justice avec un grand « J », et il s'investit d'une mission d'envergure nationale, incluant même les colonies ; il ne lui manque plus que la dimension divine. Or, lorsqu'il entre sur scène déguisé en portier, il déclare avec emphase : « Neither is the hour of my severity yet come, to reveal myself, wherein, cloud-like, I will break out in rain and hail, lightning and thunder, upon the head of enormity »<sup>(55)</sup>. Julie Sanders nous dit du personnage : « he cannot help but suggest the King's own tendency towards hyperbolic self-comparison with Jove, this being a central conceit of Jacobean iconography and the masque genre »<sup>(56)</sup>.

Pourtant, les traits parodiques ou satiriques qui ont pour cible Jacques I *via* Justice Overdo ne relèvent-ils pas du détail ? L'évolution du juge de paix nous permet d'aborder l'ensemble de la pièce sous une autre perspective. Au dernier acte, en effet, le personnage reconnaît ses erreurs, fait amende honorable et devient le porte-parole de la juste mesure en concluant : « *my intents are ad correctionem, non ad destructionem ; ad aedificandum, non ad diruendum* »<sup>(57)</sup>. Tout se passe comme si Ben Jonson avait pris pour hypotexte le traité du roi sur l'art de gouverner avec modération.

Assis dans les stocks, Overdo aperçoit, dans le miroir que lui tendent ses propres officiers, un être péremptoire, un juge coléreux qui a toujours la loi de son côté, qu'il soit dans le vrai ou dans l'erreur. Abasourdi, il confie en aparté : « I will be more tender hereafter. I see compassion may become a Justice »<sup>(58)</sup>. A la fin de la pièce, alors qu'il s'apprête avec grandiloquence à prononcer son jugement et à mettre en place des stratégies de châtiments, il découvre sa femme, attifée en prostituée, en train de vomir à côté du proxénète. Il pourrait reprendre à son compte la conclusion de *Wasp*, son *alter ego* : « the date of my authority is out ; I must think no longer to reign, my government is at an end. He that will correct another must want fault in himself »<sup>(59)</sup>. Soulignant l'onomastique, Quartous lui rappelle qu'il n'est pas un juge tout puissant, mais un être humain ambivalent : « remember you are Adam, flesh and blood ! You have your frailty. Forget your other name of Overdo, and invite us all to supper »<sup>(60)</sup>. Cette

politique de juste mesure, c'est précisément celle que développe Jacques I dans son célèbre traité, le *Basilikon Doron* :

*He cannot be worthie to rule and command others, that cannot rule and dantone his own proper affections and unreasonable appetities (...).  
(...) censure your selfe as sharply, as if ye were your owneemie: «For if ye iudge your selfe, ye shall not be iudged», as the Apostle saith ...<sup>(61)</sup>.*

La vertu que le monarque doit cultiver en priorité, c'est la tempérance, « that wise moderation, that first commanding yourself, shall as your Queen, command all the affections and passions of your mind »<sup>(62)</sup>. Or, cette thématique est présente sur le mode domestique, dès le premier acte de *Bartholomew Fair*, dans une réplique que Mistress Overdo fait à l'irritable Wasp : « I am content to be in abeyance, sir, and be governed by you. (...) But 'twill be expected you should also govern your passion »<sup>(63)</sup>. A la fin de la pièce, les trois figures d'autorité qui incarnaient l'excès (Wasp pour l'éducation, Busy pour la religion et Overdo pour la justice) sont réduites au silence : implicitement, la juste mesure a repris le dessus.

En écrivant sa pièce, Ben Jonson savait qu'elle serait jouée devant le monarque. S'il l'inscrit dans la lignée du traité royal, est-ce par fin calcul ou par conviction personnelle ? Ses intentions ne se placent-elles pas, une fois de plus, sous le signe de l'ambiguïté ? Il paraît probable que le dramaturge ait approuvé les écrits politiques du souverain sur la loi et la juste mesure<sup>(64)</sup>.

\* \* \*

Quoi qu'il en soit, Ben Jonson prend soin de s'en remettre exclusivement au jugement de son souverain : « This is your power to judge, great sir, and not / The envy of a few »<sup>(65)</sup>, dit-il à Jacques I dans l'épilogue. En faisant allégeance au roi et en reconnaissant, de manière univoque, le privilège qui lui revient, Ben Jonson semble dissiper toutes les ambiguïtés de la pièce. En outre, la liberté de jugement qu'il laisse au souverain dans l'épilogue fait contrepoint à la limitation du sens critique qu'il impose aux spectateurs du « Hope Theatre » dans l'« induction ».

Le contraste entre les cinq actes et l'épilogue a été perçu en termes d'antimasque et de masque. Dès le troisième acte, alors que la foire bat son plein, Cokes nous fait part de sa nouvelle idée : « I would fain have a fine young masque at my marriage, now I think on't »<sup>(66)</sup>. Mais le masque qu'il a en tête n'est qu'une caricature, n'ayant pour tout banquet que les

bonshommes de pain d'épice avariés de Trash. Quant aux somptueux accessoires de mise en scène, ils se résument aux pacotilles de Leatherhead. La musique et les textes, eux, seront assurés par le chanteur de ballade, la mise en scène, par le marionnettiste. Cette réduction burlesque du masque suggère, en effet, que l'ensemble du décor de Smithfield pourrait être celui d'un antimasque. Ian Donaldson affirme :

*In the Court epilogue Jonson makes a gracious and serious return to the world of everyday law. (...) The final appeal to the king re-affirms, (...) with something of the effect of the entry of the main masque after the anarchy of an anti-masque, the existence of a real and workable social order with James at its head*<sup>(67)</sup>.

Cette comparaison était-elle suffisante pour relativiser les éléments parodiques et satiriques qui auraient pu déplaire à Jacques I ? Quelle fut la réaction de Jacques I à la fin de la pièce ? Douglas Duncan suggère une réponse tout en nuance : « We can guess that James approved of the play, because Jonson dedicated it to him. Significantly, however, in his next comedy, unlike the four which preceded it, he was careful to express his own judgement on the action with unequivocal clarity »<sup>(68)</sup>.

On peut se demander, en effet, pourquoi *Bartholomew Fair* ne fut pas rejoué durant la fin du règne de Jacques I<sup>(69)</sup>. Faut-il interpréter cette absence comme un signe du déplaisir royal ? Cela signifie-t-il, au contraire, que la pièce ne fut écrite que pour le roi, la représentation au « Hope Theatre » n'ayant eu qu'une valeur de répétition ? A la cour, la structure d'encadrement avec prologue et épilogue, l'hypotexte du *Basilikon Doron*, et la comparaison antimasque / masque étaient probablement perceptibles ; et l'on pouvait se dire qu'en fin de compte, sans la personne du souverain et sans ses écrits en filigrane, l'œuvre perdrait toute son articulation. Mais les spectateurs moins érudits du « Hope Theatre » percevaient-ils ces subtilités ? Sans prologue ni épilogue dédiés au monarque, sans identification de l'hypotexte, ne risquaient-ils pas de retenir uniquement les traits satiriques en défaveur de Jacques I et de ses officiers de justice ?

Ces interrogations demeurent. Forte est la tentation de croire que Ben Jonson aurait présenté sa comédie satirique au roi comme les Grecs le cheval de Troie aux Troyens : ce chef-d'œuvre de *mêtis* grecque, une construction visant à masquer le contenu, pourrait servir de métaphore

à *Bartholomew Fair* avec, parmi les personnages qui s'échappent du ventre du cheval de bois, Justice Overdo est en tête, constituant à lui seul une armée de figures satiriques.

**Pascale DROUET**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## NOTES

- (1) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, II, 2, 137-138.
- (2) *Ibid.*, Induction, 138.
- (3) Douglas Duncan, *Ben Jonson and the Lucianic Tradition*, p. 218.
- (4) Marcel Dètienne & Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, p. 10. C'est nous qui soulignons.
- (5) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, II, 5 : l'affrontement entre Ursula et Quarloss est sous-tendu par des images de « bear-baiting » ; la bien-nommée Ursula figurant l'ours, et Quarloss le chien, par des métonymies telles que « dog's-head », « trendle-tail » (II, 5, 112).
- (6) *Ibid.*, Induction, 49-50.
- (7) *Ibid.*, Induction, 151-154.
- (8) Marcel Dètienne & Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, pp. 21-22.
- (9) *Ibid.*, p. 29.
- (10) *Ibid.*, pp. 19-20.
- (11) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, II, 1, 12-26. « Never shall I enough commend a worthy worshipful man, sometime a capital member of this city, for his high wisdom in this point, who would take you, now the habit of a porter, now of a carman, now of the dog-killer in this month of August, and in the winter of a seller of tinder-boxes. And what would he do in all these shapes ? Marry, go you into every alehouse, and down every cellar ; measure the length of puddings, take the gauge of black pots and cans, ay, and custards, with a stick ; and their circumference with a thread ; weigh the loaves of bread on his middle finger. Then would he send for 'em, home ; give the puddings to the poor, the bread to the hungry, the custards to his children ; break the pots, and burn the cans, himself ; he would not trust his corrupt officers ; he would do't himself. Would all men in authority would follow this worthy precedent ! ». A la fin de son soliloque, il s'identifie à un autre personnage ayant également eu recours à la ruse, mais cette fois pour échapper à ses ennemis : « Junius Brutus ». Enfin, ce n'est sans doute pas un hasard s'il cite des passages des *Métamorphoses* d'Ovide.
- (12) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, III, 5, 27.
- (13) James E. Savage, *Ben Jonson's Basic Comic Characters and Other Essays*, p. 53. La catégorie du « Mistaken Man » fait pendant à deux autres catégories de personnages comiques, « the Hypocritical Man » et « the Would-Be Man ».
- (14) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, II, 1, 28-30.
- (15) *Ibid.*, II, 3, 23-27. Expressions que Jean-Pierre Villquin a traduites par : « Chevalier du couteau », « compagnon des doigts cornés », « enfant de la mate ». Sa traduction de *Bartholomew Fair* est à paraître dans La Pléiade.

- (16) *Ibid.*, II, 6, 8-9 ; III, 3, 4-6.
- (17) *Ibid.*, V, 6, 48. Littéralement : « Transformez-vous en Harpocrate (dieu du silence) ». Voir D. Heyward Brock, *A Ben Jonson Companion* : « Harpocrates : The Roman god of secrecy and silence. In Sejanus (V), Lato persuades Sejanus' followers to tell him the news Marco has brought by saying, 'I am Harpocrates' », p. 119.
- (18) Danielle Bonneau, « La marginalité et l'espace-temps dans trois comédies de Jonson : Volpone, The Alchemist et Bartholomew Fair », in *La marginalité dans la littérature et la pensée anglaise*, p. 45.
- (19) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, Induction, 130-140. C'est nous qui soulignons.
- (20) *OED*, art. « magistrate » : « 1. The office and dignity of a magistrate ; magistracy. 2. A civil officer charged with the administration of the law, a member of the executive government. *Chief magistrate*, first magistrate: in a monarchy, the sovereign. 3. In England and Ireland, a more frequent synonym for 'justice of the peace'. The mayor of a town is sometimes referred to as its 'chief' or 'first magistrate' ».
- (21) William Blissett, « Your Majesty is Welcome to a Fair », in George Hibbard (ed.), *The Elizabethan Theatre* IV, p. 87.
- (22) Une des lettres du maire, datée du 8 juillet 1614 et adressée au chambellan, est résumée comme suit : « He had informed himself, by means of spies, of many lewd houses, and had gone himself disguised to divers of them, and... had punished them... he had taken an exact survey of all the victualling houses and ale-houses... The Bakers and Brewers had been drawn within bounds, so that, if the course continued, men might have what they paid for, viz. weight and measure », W. H. & H. C. Overall (eds.), *An Analytical Index to the Series of Records known as the Remembrancia preserved among the Archives of the City of London*, pp. 358-359.
- (23) Se fiant à l'analyse contextuelle de l'éditeur C. S. Alden, la critique a longtemps cru (depuis l'édition de C. S. Alden en 1904 jusqu'à l'article de David McPherson publié en 1976) que ce maire n'était autre que Sir Thomas Hayes. Dans son article, « The Origins of Overdo, A Study in Jonsonian Invention », David McPherson examine avec soin la chronologie pour montrer que le maire dont se moque Ben Jonson ne peut être que Thomas Middleton. Voir David McPherson, « The Origins of Overdo, A Study in Jonsonian Invention », in *Modern Language Quarterly*, Volume 37, 1976, pp. 222-225.
- (24) *Ibid.*, p. 225.
- (25) « Under-sheriff of London — an officer who then acted as a judicial representative of the sheriff in cases now relegated to the sheriff's court », Sidney Lee (ed.), *Dictionary of National Biography*, Vol. XXXVIII, p. 431.
- (26) Douglas Duncan, *Ben Jonson and the Lucianic Tradition*, p. 217.
- (27) « Nay, once from the seat / Of judgement so great, / A judge there did lose a fair pouch of velvet », *Bartholomew Fair*, III, 5, 98-100.

- (28) Douglas Duncan note plusieurs similarités entre Thomas More et Justice Overdo : le goût des plaisanteries au dépend de la famille, l'emploi fréquent de métaphores et de proverbes ; enfin, quand le juge de paix se dit prêt à endurer les souffrances les plus extrêmes (III, 3, 35-37), Douglas Duncan décèle une parodie de *A Dialogue of Comfort*, plus particulièrement, du discours de Anthony qui se voit déjà en route pour la potence. Voir Douglas Duncan, *op. cit.*, pp. 217-218.
- (29) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, III, 5, 255-260.
- (30) *Ibid.*, V, 6, 31-33. C'est nous qui soulignons.
- (31) Il prône le modèle romain, notamment celui de l'empereur Alexander Severus auquel il fait dire : « you must bee as well Informers of offenders, as Judges of offences : for the desire of Justice is to roote out iniquitie, and the office of Iustices to inquire after evill lyvers », David McPherson, « The Origins of Overdo, A Study in Jonsonian Invention », in *Modern Language Quarterly*, Volume 37, 1976, p. 226.
- (32) Geoffrey Aggeler, « Ben Jonson's Justice Overdo and Joseph Hall's Good Magistrate », in *English Studies*, 1995, p. 435.
- (33) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, III, 3, 22-25.
- (34) Joseph Hall, *Characters of Vertues and Vices*, « Of the good Magistrate », p. 161.
- (35) Geoffrey Aggeler, « Ben Jonson's Justice Overdo and Joseph Hall's Good Magistrate », in *English Studies*, 1995, pp. 436-437.
- (36) *Ibid.*, p. 440.
- (37) *A Knack to Know a Knave* (1592), *The Blind Beggar of Bednal Green* (1600), *Parasitaster, or The Fawn* de Marston (ca 1605).
- (38) William Shakespeare, *Measure for Measure*, III, 2, 270.
- (39) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, III, 5, 205.
- (40) Pour Ian Donaldson, Justice Overdo serait une parodie du duc Vincentio : « One almost senses a touch of parody in *Bartholomew Fair*: Overdo, like Shakespeare's Duke, goes about in disguise to spy upon corruption, leaving to his deputies the more difficult task of actually enforcing the laws » — voir *The World Upside-Down*, p. 77. David McPherson, lui, voit davantage une parodie de la pièce de Middleton, *The Phoenix* — voir « The Origins of Overdo, A Study in Jonsonian Invention », in *Modern Language Quarterly*, Volume 37, 1976, pp. 231-232.
- (41) Par exemple, l'aversion de Jacques I pour les grandes manifestations publiques se retrouve chez le duc Vincentio : « My holy sir, none better knows than you / How I have ever lov'd the life remov'd, / And held in idle price to haunt assemblies, / Where youth, and cost, witless bravery keeps », *Measure for Measure*, I, 3, 7-10.
- (42) C. H. Herford, Percy & Evelyn Simpson (eds.), *Ben Jonson, Volume VIII, The Poems, The Prose Works*, p. 45.
- (43) Maurice Castellain, *Ben Jonson, Discoveries, A Critical Edition*, p. 60 [92. *Clementia tutela optima. Nicolas*].

- (44) Cité par Ian Donaldson, *op. cit.*, p. 75.
- (45) « Basilikon Doron » signifie en grec « don qui convient à un roi ».
- (46) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, II, 4, 60-61.
- (47) *Ibid.*, II, 6, 2-4
- (48) *Ibid.*, III, 3, 14-16 ; V, 2, 125-127.
- (49) William Blissett, « Your Majesty is Welcome to a Fair », in George Hibbard (ed.), *The Elizabethan Theatre* IV, p. 93.
- (50) « Blason » est ici pris dans son sens ambivalent, selon la définition qu'en donne Thomas Sébillet dans son *Art poétique françoys* (1548 ; red. 1910) : « Le blason est une perpetuelle louange ou continu vitupère de ce qu'on s'est proposé de blasonner [...]. Car autant bien se blasonne le laid comme le beau, et le mauvais comme le bon ». Cité par Mikhaïl Bakhtine, in *L'œuvre de François François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, p. 424.
- (51) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, II, 6, 38-41 ; 44-47. C'est nous qui soulignons.
- (52) James VI of England, I of England, *A Counterblast to Tobacco*, 1604, Arber's Reprints, p. 112. C'est nous qui soulignons.
- (53) William Blissett, « Your Majesty is Welcome to a Fair », in George Hibbard (ed.), *The Elizabethan Theatre* IV, p. 92.
- (54) Ben Jonson, *Bartholomew Fair* II, 1, 1-2 ; 46-47.
- (55) *Ibid.*, V, 2, 3-6.
- (56) Julie Sanders, *Ben Jonson's Theatrical Republics*, p. 94.
- (57) Traduction de Jean-Pierre Villquin : « Mes intentions sont de corriger et non de détruire, de construire et non de démolir ».
- (58) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, IV, 1, 76-77.
- (59) *Ibid.*, V, 4, 89-91.
- (60) *Ibid.*, V, 6, 93-95.
- (61) James I, *Basilikon Doron*. Cité par Ian Donaldson, *The World Upside-down*, p. 74.
- (62) *Ibid.*, p. 74.
- (63) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, I, 5, 19-21.
- (64) D'après Ian Donaldson, « there was more than mere calculation behind Jonson's endorsement of *Basilikon Doron*. He would have agreed profoundly with James's remarks about the ways in which the law must be administered with moderation », *op. cit.*, p. 75.
- (65) Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, épilogue, 9-10.
- (66) *Ibid.*, III, 4, 83-84.
- (67) Ian Donaldson, *op. cit.*, pp. 71-72. Pour cette comparaison, voir également E. B. Partridge, *The Broken Compass*, p. 235, et William Blissett, « Your Majesty is Welcome to a Fair », pp. 101-101.
- (68) Douglas Duncan, *op. cit.*, p. 213.
- (69) Ni avant 1661. Voir G. R. Hibbard (ed.), *Bartholomew Fair*, Introduction, p. XV.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Sources

- CASTELAIN, Maurice, *Ben Jonson, Discoveries, A Critical Edition*, Paris, Hachette, 1906, 162 p.
- HERFORD, C. H., SIMPSON, Percy & Evelyn (eds.), *Ben Jonson, Volume VIII, The Poems, The Prose Works*.
- JONSON, Ben, *Bartholmew Fair*, London, The New Mermaids, 1977, 180 p.
- KIRK, Rudolf (ed.), *Heaven upon Earth and Characters of Vertues and Vices* by Joseph Hall, New Jersey, Rutgers University Press, 1948, 214 p.
- JAMES I, *A Counterblaste to Tobacco*, 1604, London, Arber's Reprints, 1869, pp. 81-120.

### II. Textes critiques

- AGGELER, Geoffrey, « Ben Jonson's Justice Overdo and Joseph's Hall's Good Magistrate », in *English Studies*, 1995, pp. 434-442.
- BLISSETT, William, « Your Majesty is Welcome to a Fair », in *The Elizabethan Theatre IV*, 1974, pp. 80-105.
- BRYANT, J. A., *The Compassionate Satirist, Ben Jonson and His Imperfect World*, Athens, University of Georgia Press, 1972, 195 p.
- DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence, La mètis des Grecs*, Saint-Amand, Champs Flammarion, 1978, 316 p.
- DONALDSON, Ian, *The World Upside-down, Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, Clarendon Press, 1970, 211 p.
- DUNCAN, Douglas, *Ben Jonson and the Lucianic Tradition*, Cambridge, CUP, 1979, 252 p.
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, *Victimes et rebelles, l'écrivain dans la société élisabéthaine*, Paris, Aubier (collection historique), 1980, 209 p.
- McPHERSON, David, « The Origins of Overdo : A Study in Jonsonian Invention », in *Modern Language Quarterly*, Volume 37, 1976, University of Washington, pp. 221-233.
- MICKEL, Lesley, *Ben Jonson's Antimasques, A History of Growth and Decline*, Sidney, Ashgate, 1999, 207 p.
- PINCISS, G. M., « Bartholomew Fair and Jonsonian Tolerance », in *Studies in English Literature, 1500-1900*, Volume 35, 1995, pp. 345-359.
- SANDERS, Julie, *Ben Jonson's Theatrical Republics*, London, McMillan, 1998, 262 p.
- SLIGHTS, William W. E., *Ben Jonson and the Art of Secrecy*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, 241 p.

**VISÉE APOLOGÉTIQUE :**  
**FLATTERIE ET AMBIGUÏTÉ**  
**DANS LES MASQUES DE BEN JONSON**

Le masque jacobéen, conçu par Ben Jonson et par Inigo Jones – l'un étant responsable du texte poétique et l'autre étant « l'architecte », chargé du décor et de la scénographie, fut une « brève splendeur »<sup>(1)</sup>, un spectacle de beauté formelle destiné à enchanter le milieu de Whitehall à certains moments privilégiés du calendrier des fêtes. Si la finalité majeure fut d'ordre esthétique et si les recherches d'Inigo Jones eurent essentiellement pour objet l'introduction des arts visuels venus d'Italie à la Cour des Stuarts, avec l'utilisation du décor en perspective, à grand renfort d'éléments peints, amovibles et de machines ingénieuses, néanmoins le masque eut incontestablement une visée apologétique, le projet symbolique devant toujours être perçu comme une célébration de la monarchie Stuart, monarchie absolue, fondée sur la doctrine du droit divin et de la « pax britannica » établie par Jacques I, et de l'ordre politique concomitant. Message idéologique, susceptible d'être reçu aussi bien par les proches du roi à qui le spectacle renvoyait l'image – idéalisée, épurée – de leur propre monde, que par les visiteurs étrangers, ambassadeurs, diplomates, qu'il convenait de se concilier. Mais un message dont l'unicité peut peut-être être mise en doute, à la lumière des recherches récentes sur le « milieu » de la cour de Whitehall, où il a été prouvé que des factions s'étaient constituées autour de pôles d'attraction et de flatterie tels que la Reine Anne ou le Prince Henri. Dans un monde caractérisé par une diversité culturelle dont on ne peut plus guère douter et dans un monde d'intrigues, de tensions et d'ambitions personnelles, il semblait difficile de pouvoir unir tous les membres de la famille royale dans un même hommage. En conséquence, et telle est mon hypothèse de travail, il est impossible qu'un masque jacobéen donné, ostensiblement ciblé sur la glorification de Jacques I, n'ait pas été affecté d'un certain coefficient d'ambiguïté et il est impossible que la « voix » de Ben Jonson jointe à la scénographie d'Inigo Jones, ait relevé d'une seule et unique interprétation.

Mon propos sera d'attirer l'attention sur les effets d'ambiguïté dans certains masques révélateurs du double système d'allégeance auquel Ben Jonson et Inigo Jones ont dû se plier. Au cours de cette brève étude, je m'efforcerai de mettre en lumière les éléments de « multivocalité », générant alors une certaine ambiguïté quant au message qu'il nous est donné de percevoir.

En ce qui concerne l'interprétation des masques jacobéens, une avancée considérable a été faite grâce aux travaux du groupe connu sous le nom de « New Historicism », – travaux qui ont mis en lumière la visée idéologique, ce par quoi ces divertissements de cour peuvent se définir comme glorification de l'absolutisme royal. Néanmoins, depuis quelques années, les critiques s'aperçoivent que ces créations artistiques, orientées vers la « révélation » et l'apologie de la « pax britannica » jacobéenne, ne peuvent relever d'une herméneutique qui tend à simplifier leur message et à le rendre univoque. Ce concept de « multivocalité » s'impose de plus en plus, au fur et à mesure que l'on prend conscience de l'existence à la Cour de Jacques I de plusieurs factions rivales et de plusieurs pôles d'influence, avides de pouvoir, dans un contexte de compétition. Des fractures sont mises en évidence, d'une part, entre les familiers et conseillers du roi, et, d'autre part, entre les proches de la Reine Anne – pro-espagnole, pro-catholique, et très influente dans un cercle restreint – et ceux du Prince Henri, concrétisant les espoirs du parti protestant activiste, favorable à une reprise de la guerre contre l'Espagne, et irrité par le pacifisme humaniste, voire l'irénisme, de Jacques I. Les projets symboliques des masques demandent ainsi à être décryptés différemment, et une meilleure connaissance du milieu de Whitehall incite donc à percevoir dans les masques des ambiguïtés au niveau des discours culturels et politiques.

Je propose maintenant de passer à l'étude proprement dite, et cela en focalisant l'attention sur trois masques exemplaires : *Prince Henry's Barriers* (*Le Combat à la Barrière du Prince Henri*, 1610) *Oberon*, *The Fairy Prince* (*Oberon*, 1611), et *The Masque of Queens* (*Le Masque des Reines*, 1609). Ces masques sont exemplaires dans la mesure où, me semble-t-il, ils illustrent l'ambiguïté et le caractère 'polyvocal' du masque.

C'est à la demande du Prince Henri que Ben Jonson et Inigo Jones travaillèrent tous deux aux masques du *Combat à la Barrière du Prince Henri* (*Prince Henry's Barriers*), en 1610 et d'*Oberon* (*Oberon, The Fairy Prince*) l'année suivante. L'occasion, dans les deux cas, exigeait que l'attention soit focalisée sur ce prince, porteur des espoirs de la nation par ses qualités chevaleresques et son protestantisme militant : il s'agissait en un premier temps d'inaugurer sa première apparition officielle à la Cour, et, en un deuxième temps, de célébrer son investiture en tant que Prince de Galles. L'aspect scénique devait donc exalter la personnalité et le programme politique d'Henri par le choix d'un décor signifiant, d'une *fabula* appropriée à la carrière que le valeureux jeune homme se promettait d'accomplir, et également par le choix d'un code symbolique accessible aux admirateurs du prince dans la nation (patriotes activistes regrettant le règne d'Elizabeth, calvinistes dévoués à la cause

protestante européenne, et poètes fidèles au grand Spenser de la *Faerie Queene*). Néanmoins Jonson, tributaire du Roi Jacques par ses fonctions à la Cour, ne pouvait s'exposer au risque de bâtir tout un programme iconographique en prenant comme pôle d'admiration central une figure allégorique incarnant les attitudes belliqueuses que ce même Roi Jacques I récusait obstinément en matière de politique étrangère. D'où les efforts accomplis pour concilier ou réconcilier les démarches identifiées à la Cour comme étant les démarches antagonistes du prince et de son père, et d'où les marques d'ambivalence et d'ambiguïté décelables dans les deux masques, c'est-à-dire aussi bien dans le livret que dans l'architecture et le décor.

*Prince Henry's Barriers* fut joué le soir de l'Épiphanie, le 6 janvier 1610, au Palais de Whitehall. Officiellement reconnu comme l'héritier de la couronne, le prince souhaitait se montrer dans un rôle politique marquant, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'Henri ait fourni le matériau thématique au poète et ait supervisé l'élaboration du masque afin que ses idées soient pleinement respectées à la fois dans le texte et dans les décors. Roy Strong fait d'ailleurs remarquer que le prince avait envisagé l'événement de façon à ce que : « the World might know, what a brave Prince they were likely to enjoy »<sup>(2)</sup>. L'histoire de *The Barriers* s'inscrit dans la tradition arthurienne, l'argument visant à célébrer le retour de la chevalerie à la cour de Jacques I. Le texte de Jonson puise sa source dans une 'romance médiévale', *Les Prophecies du Merlin* – ouvrage qui remonte à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. La Dame du Lac, le Roi Arthur, Merlin et le preux chevalier Meliades en sont les protagonistes. La *fabula*, quelque peu modifiée par rapport au texte source, s'articule autour des mêmes personnages, le valeureux chevalier Meliades figurant alors le jeune Prince Henri. Meliades sera appelé à faire renaître la chevalerie médiévale anglaise sous les auspices de Merlin et du Roi Arthur, qui n'est autre que Jacques I. Si Jonson, en faisant du vaillant Meliades le modèle de la chevalerie chrétienne, rendait directement hommage au jeune Prince Henri, il était néanmoins conscient qu'il allait au devant de reproches royaux, les préoccupations politiques de Jacques s'inscrivant aux antipodes de celles de son fils. Le prince lui-même avait déjà eu quelque difficulté à obtenir de son père, le roi, le consentement de faire représenter ce masque à la Cour : « He found some difficulty in obtaining the King's consent, but his Majesty did not want to cross him », telles sont les paroles que l'on prête à l'ambassadeur vénitien, alors témoin de ces divergences d'opinions. Il va sans dire que l'image de 'héros guerrier' que le prince aimait particulièrement véhiculer lors de ces apparitions en public, était loin d'enchanter le roi qui demeurerait hostile à toute forme de guerre. Stephen Orgel avait lui-même déjà observé que : « The martial side of the prince's nature apparently disturbed King James, who vetoed a similar project for the

next year »<sup>(4)</sup>. Par conséquent, faire jouer à la Cour de Jacques I des masques dans lesquels on exaltait les vertus guerrières était une entreprise périlleuse. On comprend d'autant plus l'embarras du poète qu'il était conscient qu'il ne pouvait y avoir dans le masque d'unité thématique et apologétique. Aussi les 'inventeurs' du masque qui, initialement, souhaitaient flatter le prince et faire le panégyrique des rois patriotes et belliqueux, symbolisant le passé glorieux de l'Angleterre, prirent-ils au préalable quelques dispositions dans l'élaboration de la 'fable'. Le masque s'ouvre ainsi sur un paysage classique de ruines romaines où la Dame du Lac apparaît, prophétisant – non sans admettre paradoxalement que l'esprit chevaleresque est quelque peu démodé – le réveil de la chevalerie médiévale qui coïncidera avec la résurrection de l'Empire de la Grande-Bretagne – louange qui s'adresse directement à James puisqu'il est suggéré que son règne viendra recréer la grandeur « romaine » due à Brut ou Brutus, le fondateur mythique de la nation anglaise. Et, quand bien même la Dame du Lac se lamenterait sur les ruines romaines, l'espoir n'est pas exclu, puisque le ciel s'ouvre soudain pour laisser apparaître le Roi Arthur, qui lui révèle que le temps est maintenant propice, et qu'il est temps que les prophéties de Merlin soient concrétisées grâce au valeureux chevalier Meliades – nom dérivé de Moeliades, et pseudonyme que le prince devait adopter à maintes reprises notamment lors de tournois et joutes puisque l'anagramme *Miles a Deo*, « Soldier from God », était à même d'illustrer ses convictions politiques.

Après le roi, c'est donc le fils qui semble être flatté. L'ambiguïté du message traduit l'embarras de Jonson à essayer de situer un double hommage dans un même projet symbolique, faisant du Roi Arthur une figure ambivalente. En effet, lorsque Jonson prend conscience qu'il est susceptible d'offenser le roi, quant à la conduite du souverain notamment en matière de politique étrangère, il invoque le Roi Arthur, qui le comble alors de louanges :

ARTHVR

*Faire fall his vertue, that doth fill that throne  
In which I ioy to find my selfe so'out-shone* <sup>(5)</sup>.

Mais si Arthur s'efface devant Jacques, il n'en exprime pas moins le désir de voir et de faire revivre la chevalerie à la Cour et s'adresse alors, non plus à Jacques, mais à Henri, en qui la nation place tous ses espoirs :

ARTHVR

*.....bring forth thy knight  
Preserued for his times, that by the might  
And magicke of his arme, he may restore*

*These ruin'd seates of vertue, and build more.  
 Let him be famous, as was TRISTRAM, TOR,  
 LAVNC'LOT, and all our List of knight-hood : or  
 Who were before or haue beene since* <sup>(6)</sup>.

Meliades, que l'on compare à Lancelot, Tor ou Tristram, accompagné de ses paladins, est le seul à pouvoir mener à bien la mission qui lui a été confiée : faire revivre le passé glorieux de l'Angleterre et restaurer l'Âge d'Or à la cour du monarque. Mais si Jonson crut peut-être s'être acquitté de sa mission conciliatrice en confiant à Merlin une conclusion favorable à Jacques :

#### MERLIN

*His arts must be to gouverne, and giue lawes  
 To peace no lesse than arme* <sup>(7)</sup>.

l'ambiguïté ne se trouve guère dissipée et nous pourrions à partir du texte, multiplier les exemples d'hommages contradictoires. Ainsi, Merlin, après s'être élevé de sa tombe et avoir convoqué le valeureux chevalier, pour la première fois nommé Meliades, fait-il preuve de prudence lorsqu'il présente au jeune chevalier les grands Rois d'Angleterre au passé glorieux. Soucieux de ménager la susceptibilité du roi, Merlin passe d'abord en revue les souverains, qui, guidés par une certaine sagesse en cultivant les arts de la paix, ont assuré la prospérité du royaume, tels Edouard I qui a encouragé le commerce et l'agriculture, ou bien encore Henri VII, qui amassa une fortune, « To be the strength and sinewes of a warre / When MARS should thunder or his peace but iarre »<sup>(8)</sup>. Les rois énumérés ici par Merlin apparaissent alors comme étant des précurseurs et semblent ainsi justifier la politique d'inertie pratiquée par Jacques I :

*That ciuill arts the martiall must precede,  
 That lawes and trade bring honors in and gayne,  
 And armes defensiue a safe peace maintayne* <sup>(9)</sup>.

Mais le texte poétique semble s'emballer lorsque Merlin se lance dans l'apologie de rois guerriers, empreints de chauvinisme, et dont les comportements lors des batailles ou des croisades furent exemplaires et, après cette faible parade, c'est plutôt une forme de patriotisme agressif et fanatique qu'il nous est donnée d'observer. Aussi ce panégyrique s'ouvre-t-il sur Richard Cœur de Lion « ...arm'd with wroth and fire, / Ploughing whole armies vp with zealous ire... »<sup>(10)</sup>, ou bien encore Edouard I « who lets out no lesse riuers of blood »<sup>(11)</sup>. Cet engouement transparait dans le texte surtout quand Jonson évoque Edouard d'Angleterre dit le Prince Noir, comparé à Mars, dieu romain de la Guerre :

Yet, for the next .....  
 .....doth fight that MARS of men,  
 The black Prince EDWARD, 'gainst the French, who then  
 At Cressey field had no more yeeres than you.  
 Here his glad father has him in the view  
 As he is entring in the schoole of warre,  
 And powres all blessings on him from a farre,  
 That wishes can ; whilst he (that close of day)  
 Like a yong lyon, newly taught to prey,  
 Inuades the herds, so fled the french, and teares  
 From the Bohemian crowne the plume he weares,  
 Which after for his crest he did preserue  
 To his fathers vse, with this fit word, I SERVE <sup>(12)</sup>.

Il serait difficile ici d'ignorer la comparaison établie entre le Prince Noir – soldat exemplaire dans la guerre de Cent Ans – et le Prince Henri, dont le bellicisme définit toute la personnalité. Si Ben Jonson offrait conjointement à la Cour et au monarque deux modèles de conduite pour le prince Henri, dont l'un s'inscrivait dans la sagesse des grands rois – ce qui n'était pas sans flatter le Souverain, qui y voyait là le reflet de sa propre politique – tandis que l'autre prônait les vertus guerrières, il n'en demeure pas moins que le poète chantait les louanges du prince, exaltant les valeurs militaires, et l'inscrivant directement dans une ligne de conduite traditionnelle et conformiste. Malgré les efforts du poète pour concilier en apparence deux hommages dans un même projet symbolique, on est à même de constater que l'ambiguïté est loin d'être dissipée. Et quand bien même Jonson subordonnerait le militantisme du prince à l'autorité – pacifique – de son père par un jeu de symboles, qui privilégie parmi les attributs du chevalier, le bouclier défensif plutôt que l'épée de l'agression, arme offensive :

ARTHVR  
*Defensiuie armes th'offensiuie should fore-goe* <sup>(13)</sup>.

le dénouement du masque glorifie le Réveil de la Chevalerie, dont le message militariste affirme clairement et définitivement les positions politiques du prince. Qu'on en juge par ces paroles :

CHEVALRY  
*Were it from death that name would wake mee. Say  
 Which is the knight ? O I could gaze a day  
 Vpon his armour that hath so reuiu'd  
 My spirits, and tels me that I am long liu'd  
 In his appearance. Breake, you rustie dores,*

*That haue so long beene shut, and from the shores  
Of all the world, come knight-hood like a flood  
Vpon these lists, to make the field, here, good,  
And your owne honours, that are now call'd forth  
Against the wish of men to proue your worth* <sup>(14)</sup>.

Après cette déclaration, il ne paraît plus nécessaire d'informer le lecteur comme le spectateur, qu'Henri n'interprétait pas ici un rôle de composition, mais bien son propre rôle : « Meliades is not an impersonation, but a version of the true prince ». On imagine alors bien volontiers qu'un sentiment de malaise ait pu être ressenti à la Cour de Whitehall, et que, selon les dires de Roy Strong : « James I, the British Solomon, must have viewed his son's début as a man-at-arms with very mixed feelings »<sup>(15)</sup>. Alors que le masque jacobéen est supposé atteindre son apogée en exaltant les vertus du souverain, il semblerait que Jonson ait ici échoué dans sa mission à réunir en apparence deux figures symboliques dans un même hommage, ce qui met bien en lumière l'existence de factions rivales à la Cour Stuart. Alors que la fable atteint son point culminant dans l'énumération de rois belliqueux, on ne voit pas comment Jonson aurait pu décemment faire intervenir Jacques dans un rôle plus convaincant. Conscient d'être tributaire du roi, Jonson se lance dans un ultime éloge visant à célébrer l'unité du pays dont Jacques est l'auteur :

.....*Here are kingdomes mixt  
And nations ioy'n'd, a strength of empire fixt  
Conterminate with heauen ; The golden veine  
Of SATVRNES age is here broke out againe* <sup>(16)</sup>.

donnant ainsi l'illusion de concilier ou de réconcilier les divergences politiques des deux figures symboliques. Ces hommages contradictoires créent un certain flou, reflétant alors l'embarras de Jonson, conscient qu'il ne peut simultanément flatter deux personnages dont les options politiques s'inscrivent aux antipodes l'une de l'autre.

Tout comme *Prince Henry's Barriers*, *Oberon, the Faery Prince*, témoigne de la même difficulté à poursuivre simultanément deux entreprises apologétiques mal conciliables. Le dysfonctionnement qui compromet à plusieurs reprises l'unité structurelle du masque, notamment au moment où la *fabula* est censée atteindre son point culminant, révèle cette difficulté. Ainsi, ces fractures ou défauts techniques qui apparaissent dans le masque brouillent le message qu'il nous est donné de percevoir. Joué à Whitehall le 1<sup>er</sup> janvier 1611, *Oberon* visait à célébrer l'investiture d'Henri en tant que Prince de Galles. Aussi, le masque devait-il rendre directement hommage au prince. Comme nous l'avons déjà pré-

cisé plus haut, c'est le prince qui fournit le matériau thématique au poète. *The Fairy Prince* se déroule dans l'Angleterre de Spenser, où fées, dieux des bois, nymphes, Satyres et Sylvains se côtoieront le temps d'une représentation. Ce sont bien « les chevaliers de la table ronde » qui, « le temps d'une brève splendeur », sont amenés à revivre sous la plume du poète. C'est dans une atmosphère féérique, empreinte de folklore et de fantaisie, qu'*Oberon*, accompagné de ses chevaliers, s'apprête à rendre hommage au trône d'Arthur. Le masque s'ouvre sur un décor obscur, où les satyres, dans la clarté blafarde de la lune, se livrent à de rudes ébats sous le regard vigilant de Silène, maître des lieux mais aussi maître des plaisirs et des festivités. Mais Silène met brutalement fin à leurs danses frénétiques, leur rappelant que cette nuit, ils doivent rendre hommage au Prince des Fées, et Silène leur impose un plus noble langage :

*SILENUS*

*Chaster language. These are nights  
Solemne, to the shining rites  
Of the Fayrie Prince, and Knights :  
While the Moone their Orgies lights* <sup>(17)</sup>.

Alors que les satyres se mettent à formuler des vœux quant à la montée sur le trône de leur futur roi, Silène ne tarit pas d'éloges sur le Prince des Fées, le présentant comme étant la personnification même des vertus morales et sociales, de l'ordre et de l'harmonie. Oberon incarne la grâce, la beauté et la perfection :

*SILENUS*

*Satyres, he doth fill with grace,  
Every season, eu'ry place ;  
Beautie dwels, but in his face :  
H<e>' is the height of all our race.*

.....  
*He is louelier, then in May  
Is the Spring, and there can stay,  
As little, as he can decay* <sup>(18)</sup>.

Silène va jusqu'à promettre aux satyres un avenir meilleur sous le règne d'Oberon :

*Peace, my wantons : he will doe  
More, then you can ayme vnto* <sup>(19)</sup>.

Le prince semble même surpasser les Dieux de l'Antiquité et son règne semble être des plus prometteurs, et c'est tout naturellement que les

satyres s'empresment de renoncer à leur ancien mode de vie :

### SATYRE 3.

*Grandsire, we shall leaue to play  
With LYAEVS now ; and serue  
Only OB'RON ? <sup>(20)</sup>*

C'est alors que le rocher s'ouvre pour laisser apparaître le frontispice d'un palais éblouissant aux murs transparents, un palais dont l'architecture palladienne n'est pas sans symboliser les valeurs d'ordre du classicisme – et donc, de la monarchie Stuart. D'essence divine, le prince nous est révélé dans une profusion de lumière :

### SILENUS

*Looke ! Do's not his Palace show  
Like another Skie of lights ?  
Yonder, with him, liue the knights,  
Once, the noblest of the earth,  
Quick'ned by a second birth ;  
Who for prowess, and for truth,  
There are crownd with lasting youth :  
And do hold, by Fates command,  
Seats of blisse in Fairie land <sup>(21)</sup>.*

Silène fait l'éloge de ces preux chevaliers qui, jadis, furent la fierté de la couronne. C'est un non-dit politique très lourd qui se donne à lire dans ces vers, et le message de Silène vise à exalter les vertus guerrières du Prince Oberon. Par le biais d'une mythologie arthurienne et spensérienne, il s'agissait une fois encore d'honorer le militantisme – élisabéthain pourrait-on dire – du Prince de Galles sans blesser la susceptibilité de son père, grand partisan de la paix. Toute une chevalerie se construit autour du jeune Henri, que les ambassadeurs présents à la représentation identifièrent sans doute au 'parti de la guerre', impatient et fougueux, mal réprimé par Jacques I après la signature du traité de paix avec l'Espagne en 1604. Une fois encore, le poète et l'architecte en construisant délibérément un programme iconographique visant à exalter des vertus qui n'étaient pas celles de Jacques I, devaient-ils être prudents s'il ne voulaient pas heurter la sensibilité du roi, et ils prirent quelques dispositions au préalable. Jones, l'architecte de génie, fit ainsi apparaître sur le rideau, avant le commencement du masque, une carte symbolique matérialisant l'union des couronnes d'Ecosse et d'Angleterre, que le roi et la reine pouvaient contempler, l'éloge s'adressant directement au souverain qui voulait former la nouvelle Angleterre. Le thème impérial est donc véhiculé au moyen du texte et de l'image. Mais l'hommage au

roi est aussi à lire dans le détail architectural où Jones avait pris soin de faire figurer sur le frontispice du palais d'Oberon un cerf et des chiens de chasse. Si on peut imaginer que Diane, la déesse de la chasse, est la protectrice de ce palais, aussi féérique que resplendissant, il convient aussi d'y voir un hommage à Jacques I, passionné par l'art de la chasse, qu'il avait, entre autres, recommandé au jeune Prince Henri dans son *Basilikon Doron* comme étant le sport le plus noble et le plus honorable.

Néanmoins, le masque présente un dysfonctionnement qui génère de nouveau une certaine ambiguïté quant à la personne que le poète vise à exalter. Nous aurons dès lors pu remarquer qu'à la différence des autres antimasques, où les personnages grotesques et difformes se voient chassés par les personnifications de la vertu et de l'ordre, les satyres et Silène, habitants du monde obscur, assistent à l'épiphanie, c'est-à-dire à la découverte du prince dans son Palais, et les satyres, sous le regard attentif et réprobateur de leur maître Silène, sont même invités par le Sylvain le plus honorable à rester pour l'hommage nocturne qui doit avoir lieu. Autrement dit, et pour la première fois, antimasque et masque fusionnent dans *Oberon*, et comme Stephen Orgel nous le fait remarquer dans son livre pionnier concernant l'étude des masques jonsoniens, *The Jonsonian Masque* <sup>(22)</sup>, c'est au tour des Satyres, qui composaient jusqu'alors l'antimasque, d'être les spectateurs de l'action symbolique du masque et Silène apparaît alors comme étant l'habile médiateur entre les deux mondes. Jonson, soucieux de respecter la loi du decorum, avait d'ailleurs pris soin d'informer son lecteur que « Silenvs was nothing of this petulance, and lightnesse ; but on the contrarie, all grauitie, and profound knowledge » <sup>(23)</sup>. Ces précisions étant apportées dans les didascalies, le poète pouvait alors (en toute tranquillité) faire endosser à Silène, « Master of the Revels », le rôle de médiateur entre le monde des ténèbres et le monde féérique. C'est donc Silène qui, sur un ton moqueur, réveille les deux Sylvains qui gardent le Palais d'Oberon, « Heare you, friends, who keepes the keepers ? / How now, *Syluanes* ! can you wake ? » <sup>(24)</sup>. Puis, sur une musique mélodieuse, le palais s'ouvre découvrant la nation des Fées, enveloppée dans une lumière éblouissante. Au loin, chevaliers et fées portent des lampes et divers instruments. Mais c'est sur une musique tonitruante que le Prince des Fées apparaît dans son chariot, escorté de chaque côté par trois Sylvains. Des chants s'élèvent en son honneur, tandis que les satyres l'acclament dans des cris de joies :

#### SONG

*Melt earth to sea, sea flow to ayre,  
And ayre flie into fire,  
Whilst we, in tunes, to ARTHVRS chayre*

*Beare OBERONS desire ;  
Then which there nothing can be higher,  
Saue IAMES, to whom it flyes :  
But he the wonder is of tongues, of eares, of eyes* <sup>(25)</sup>.

C'est à ce moment précis que la dynamique du masque semble présenter plusieurs anomalies. Alors que l'on chante les louanges du Prince des Fées, figurant Henri, l'attention se porte soudain vers le Roi Jacques I – qui, il faut bien le reconnaître, ne présente aucun lien direct avec l'action proprement dite du masque – et c'est cette focalisation inattendue sur le Souverain qui fragmente le message. Pour Stephen Orgel, il s'agit là d'un défaut technique ou structurel, un défaut dû à l'embarras de Jonson : comment focaliser les regards sur Henri, présent dans l'espace scénique, pour faire intervenir ensuite le Souverain (en lui donnant la suprématie), situé hors scène, au fond de la salle, sur le 'state' ou estrade d'apparat ? Comme pour le masque précédent où le problème s'était déjà présenté, le poète ne pouvait pas construire tout un programme iconographique autour des vertus du prince sans faire intervenir le roi dans un rôle plus prestigieux. Le poète se heurte ainsi à la difficulté d'identifier le Roi Jacques au père du Prince des Fées – l'héritier de la « nation des Fées » est aussi appelé à devenir le nouveau Prince de Galles, et ce sont sous les traits du Roi Arthur que le roi sera représenté. Si une caractérisation arthurienne convenait parfaitement au jeune Prince Henri, héritier de la couronne, elle ne semble guère, en revanche, correspondre à Jacques qui n'avait rien de ce comportement belliqueux et héroïque. Par conséquent, flatter le roi qu'on célèbre comme étant l'astre le plus lumineux dans un contexte de mythologie arthurienne et spensérienne constitue un paradoxe de la part de Jonson. En effet, tout comme il nous avait paru étrange de faire intervenir Jacques au milieu de l'apologie de rois guerriers dans *Le Combat à la Barrière du Prince Henri*, faire apparaître le roi au milieu cette fois de fées, lutins et elfes, « creatures of no substance, formes, so bright and aery » nous paraît tout aussi singulier. Orgel fait d'ailleurs remarquer que : « Thus described, the unfortunate monarch may remind us of Bottom »<sup>(26)</sup> – Bottom égaré dans le monde d'enchantements ovidiens ou spensériens du *Songe d'une Nuit d'été*.

Selon Stephen Orgel, pour que la transition du Roi Jacques au Roi Arthur soit recevable, il aurait fallu que Jacques apparaisse dans le rôle symbolique que la fable lui avait attribué. Si pour Orgel, le vers mentionnant « Arthurs chayre » ne semble pas poser de problème – il rappelle à ce sujet que se réclamer de la descendance du Roi Arthur avait fait partie du programme de propagande des Tudors – en revanche, le vers soulignant « IAMES to whom it flyies », appliqué à Jacques, roi Stuart, semble discordant. Comme l'explique Orgel :

*The sudden presentation of King James as the object of the Prince's aspiration is like the breach of decorum that had disturbed Jonson in his Masque of Queens, where Queen Anne had taken her place among such figures as Penthesilea, Artemisia, Berenice and Zenobia [...] But this transition from Arthur to James is one that has nothing to do with the action of the masque, which would require the king to appear in the symbolic character that has been established for him* <sup>(27)</sup>.

Un autre dysfonctionnement, compromet l'unité structurelle du masque. En effet, quelques vers plus loin, alors que les satyres célèbrent cette fois la venue du prince dans une fanfare tonitruante, le Sylvain le plus noble met brutalement fin à cette célébration, les priant de se taire, tout en portant leur attention, non plus sur le prince, mais sur la personne vers laquelle s'était spontanément dirigé Oberon en descendant de son palais : le roi. Les regards, qui étaient jusqu'alors centrés sur Henri, convergent sur le Souverain : par conséquent, il semblerait que les louanges qui suivent ne soient plus dirigées vers le prince mais bien sur la deuxième figure symbolique du masque, Jacques. Qu'on en juge par les paroles prêtées à Sylvain :

*Giue place, and silence ; you were rude too late :  
 This is a night of greatnesse, and of state ;  
 Not to be mixt with light, and skipping sport :  
 A night of homage to the British court,  
 And ceremony, due to ARTHURS chaire,  
 From our bright master, OBERON the faire :  
 Who, with these knights, attendants, here, preseru'd  
 In Faery land, for good they haue deseru'd  
 Of yond' high throne, are come of right to pay  
 Their annuall vowes ; and all their glories lay  
 At <'s> feet, and tender to this only great,  
 True maiestie, restored in his seate :  
 To whose sole power, and magick they doe giue  
 The honor of their being.....* <sup>(28)</sup>.

Le silence ainsi rétabli, l'hommage au trône d'Arthur semble avoir une dimension universelle. S'agissait-il pour Ben Jonson de respecter les conventions du masque qui exigeaient que dans le dénouement de la fable le Souverain soit la figure la plus hautement symbolique, la plus noble, la plus digne et la plus vertueuse ? Toujours est-il que le poète, s'il veut respecter la loi du decorum, se voit contraint de transgresser la thématique du masque, puisque dans l'apothéose finale, ce n'est plus l'héritier

de la couronne qui semble être célébré mais bien 'le Rex Pacificus', dont le rôle dans la fable reste inexistant. Le discours de clôture de Silène – qui, au début du masque, faisait le panégyrique d'Oberon – en est un exemple surprenant :

*This indeed is hee,  
My boyes, whom you must quake at, when you see.  
He is aboue your reach ; and neither doth,  
Nor can he thinke, within a Satyres tooth :  
Before his presence, you must fall, or flie.  
He is the matter of virtue, and plac'd high.  
His meditations, to his height, are euen :  
And all their issue is a kin to heauen.  
He is a god, o're kings ; yet stoupes he then  
Neerest a man, when he doth gouerne men ;  
To teach them by the sweetnesse of his sway,  
And not by force <sup>(29)</sup>.*

C'est bien un double hommage qui est porté en scène, le roi étant glorifié par le truchement de Silène. Silène, dont la mission est double – il se veut à la fois 'serviteur' du prince et du roi – est un personnage ambigu, et, par conséquent, le message que le spectateur et le lecteur perçoivent reste ambivalent. Silène, en faisant notamment allusion à l'origine et à la nature divines du pouvoir absolu exercé par le Souverain, « He is a god, o're kings », n'est-il pas en train de suggérer que – selon Stephen Orgel – « in order to be relevant to the real world it symbolizes, the masque must recognize that there is a power higher even than Oberon »<sup>(30)</sup>, et en ce sens la scène finale du masque prend une tout autre dimension. En présentant conjointement un double système iconographique, dont l'un exaltait les valeurs de la « néo-chevalerie », dénonçant ainsi le militantisme patriotique, alors que l'autre consistait plutôt en une exaltation de l'harmonie et de la splendeur de la paix jacobéenne, les artistes du masque offraient des pistes d'interprétation peu claires : le lecteur comme le spectateur étaient-ils censés célébrer Henri en tant qu'héritier de Salomon (Jacques I), doué de sagesse, ou en tant qu'héritier de Gloriana (la Reine Elizabeth vue par Spenser), – donc comme un héros empreint d'esprit guerrier ? Comme Martin Butler le fait remarquer à juste titre : « If Oberon is Henry, he is James's son and heir to the British crown, but if Henry is Oberon, so to speak, he is heir to Elizabeth, whose moon illuminates the whole event »<sup>(31)</sup>. En effet, en construisant tout un programme qui recréait l'atmosphère des tournois élisabéthains (Accession Day Tilts) et des épisodes si caractéristiques de Spenser dans sa *Faerie Queene*, les inventeurs du masque liaient-ils plus ou moins indirectement le Fairy Prince à Gloriana, la Grande Reine Elisabeth, qui devait triom-

pher de l'Armada espagnole en 1588, et le critique Martin Butler fait à ce sujet des remarques pertinentes :

*As the Fairy Prince, Henry's iconography connects him with the Fairy Queen, the sainted Elizabeth, triggering resonances which associated him with more ideologically-motivated policies on religion and Europe than his father would countenance, and co-opting for the Prince a mythology of romantic heroism attractive to those that hoped Henry might be induced to become a more militaristic and activist monarch than his father* <sup>(32)</sup>.

Malgré les efforts du poète pour servir deux projets symboliques dans une même 'fable', l'ambiguïté subsiste, comme le démontre le discours de Silène dont la finalité et le ciblage sont peu clairs. *Oberon* se caractérise par des anomalies ou défauts techniques qui sont en fait le reflet des divergences politiques existant au sein de la famille royale. Si les voix discordantes, ou voix subversives, semblent se fondre dans l'harmonie finale, il n'en reste pas moins vrai que ces voix privilégient le Prince Henri qui, à peine âgé de seize ans, en interprétant le rôle d'*Oberon*, comptait bien s'affirmer comme figure de premier plan, capable d'imposer ses propres idées politiques à la cour. C'est donc une lutte pour le pouvoir qu'il nous est donné de lire en filigrane dans le texte comme dans le vocabulaire de l'architecture, et c'est bien la légitimité du souverain qui est en jeu dans *Oberon*. Comme l'explique Martin Butler :

*[...] Henry was already coming to function as a significant competitor in the arena of power with his father. [...] The legitimation of Prince Henry had consequences for the legitimation of King James, and Oberon was centrally involved on this legitimation crisis* <sup>(33)</sup>.

Si dans les masques représentés en l'honneur du Prince Henri l'ambiguïté ne peut manquer d'être perçue, il en est de même en ce qui concerne les masques écrits pour la Reine Anne. Anne, au début du règne, souhaitait-elle prendre la tête d'une faction, à la Cour, et s'imposer en révélant des qualités d'initiative et de responsabilité mal connues chez les femmes et, *a fortiori*, chez les Reines ? Toujours est-il qu'Anne, elle-même, sollicita Ben Jonson pour qu'il la glorifie dans un masque qui s'intitulerait *The Masque of Queens*. Ce masque fut joué à la Cour le 2 février 1609, date significative dans l'évolution du genre, puisque Ben Jonson y introduisit une nouveauté structurelle : l'antimasque, – sorte de prélude ou de repoussoir, 'foil' pour reprendre le terme du poète, des-

tiné à mettre en relief le grand ballet qui devait suivre dans toute son éclatante beauté, – et prélude grotesque que la Souveraine avait suggéré au poète. L'argument (ou 'fable') dut s'imposer à l'esprit de Ben Jonson qui grâce à son immense érudition fut capable de flatter Anne en redonnant une brève existence à des Reines du passé que presque tout le monde avait oubliées. Or, soit à l'instigation de la reine elle-même, soit parce que le poète prit plaisir à arracher leur légende à l'oubli, les Reines brièvement évoquées se trouvèrent être des reines guerrières, femmes fortes ayant en leur temps fait trembler leurs ennemis masculins et ayant donné la preuve qu'elles pouvaient gouverner aussi efficacement que les hommes. Ainsi, courtisans et ambassadeurs purent-ils voir évoluer sur la scène de Whitehall, en casques, cuirasses et robes longues, Penthésilée – Reine des Amazones, qui repoussa avec force l'attaque des Grecs, de sexe masculin, lors de la guerre de Troie –, Camille – Reine des Volsques, mieux faite a dit Virgile, pour l'épée que pour la quenouille –, Thomyris – victorieuse reine des Scythes –, la chaste Artémise, la blonde Bérénice – gloire de l'Egypte –, Hipsicrate – gloire de l'Asie –, Candace – fierté de l'Ethiopie –, Boadicée – l'honneur de la Bretagne qui, à trois reprises, mit les Romains en déroute –, Zénobie de Palmyre, la sage et guerrière Amalasonte – Reine des Ostrogoths –, et l'audacieuse Valasca de Bohême. Ainsi, la Comtesse d'Arundel, la Comtesse de Bedford, la Comtesse d'Essex, Lady Anne Clifford et autres dames choisies par la reine – qui voulait imposer ses goûts et options personnels – furent-elles amenées à recréer avec cette même reine (Bel-Anna pour la circonstance, la plus digne de toutes) dans un impressionnant défilé, la splendeur guerrière d'héroïnes mythiques, qui toutes honorèrent leur sexe.

Il ne nous appartient pas d'imaginer ce qu'aurait été la réaction du roi au spectacle représenté à Whitehall si certaines précautions n'avaient été prises par les « inventeurs » du masque. Une des premières précautions prises par le poète s'inscrit d'emblée dans l'antimasque. En effet, Ben Jonson, qui initialement souhaitait glorifier la reine, fit en sorte que l'introduction de sorcières dans l'antimasque soit ressenti comme un compliment à Jacques qui, féru d'occultisme, avait écrit le traité intitulé *Demonology*. Mais le poète alla tout de même au devant des reproches royaux en rétablissant l'équilibre entre les sexes, en adoptant une stratégie d'ambiguïté décelable dans la conduite de la 'fable'. Ainsi l'ordre menacé par les sorcières de l'antimasque est-il restauré avant l'apothéose finale par une figure masculine, Persée, père de Renommée, qui s'illustra du reste dans la mythologie en tuant la Méduse, symbole de séduction féminine dangereuse et castratrice. Il n'est pas question non plus de faire agir les reines guerrières de façon décisive contre les sorcières qui représentent l'anarchie : la Vertu Héroïque qui triomphe du Mal social et politique est indéniablement codée comme étant une Vertu masculine – à savoir, celle du Roi Jacques I. Comme le remarque Stephen Orgel :

« The masque, for all its Amazonian heroines, celebrates the sovereign and masculine world. Empowering women was not a Jonsonian ideal, and the Queen was not the patron he sought »<sup>(34)</sup>. Si la mythographie de Ben Jonson donne l'impression d'être favorable à la Reine Anne, c'est paradoxalement le roi qui récolte les louanges. L'ambiguïté dans le message nous est également rendue perceptible par les accessoires et emblèmes peut-être suggérés par Inigo Jones dans ses fonctions de costumier, mais approuvés et validés par Ben Jonson dans son texte. Aussi *Fama Bona* tient-elle dans la main droite une trompette, représentant le bruit universel qu'elle répand parmi les hommes, et le rameau d'olivier qui, en plus d'être l'emblème de la paix, « exprime la bonté et la sincérité des oeuvres justement illustres »<sup>(35)</sup> : « In her right hand she bore a trumpet, in her left an oliue-branch »<sup>(36)</sup>. On s'aperçoit que, paradoxalement, la trompette de Renommée est emblème de paix puisque *Vertu Héroïque* s'exprime dans ces termes :

*To you, most royall, and most happy King,  
Of whom Fames house, in euery part, doth ring  
For euery vertue ; But can giue no'increase :  
Not, though her loudest Trumpet blaze yo' peace*<sup>(37)</sup>.

On a l'impression que le symbolisme de la guerre a été transformé en code symbolique visant à célébrer la paix, également exaltée par le dénouement du masque, où chants et danses semblent célébrer l'harmonie et la concorde. Aussi, curieusement, la fin du masque correspond-t-elle à un « déni d'autorité » face aux reine guerrières que la première partie du spectacle avait exaltées. Les Reines retournent avec satisfaction dans le Palais de Renommée, alors que les sorcières, personnages difformes, agressifs et violents, sont condamnées à rester dans l'obscurité des ténèbres. On a donc l'impression que le masque tente de redéfinir la gloire et la vertu en termes non militaristes, à telle enseigne que le 'pouvoir' de Vertu Héroïque se métamorphose en Bonne Renommée.

*Who, Virtue, can thy power forget,  
That sees these liue, and triumph yet ?  
Th'Assyrian pompe, the Persian pride,  
Greekes glory, and the Romanes dy'de :  
And who yet imitate  
They' noyses, tary the same fate.  
Force Greatnesse, all the glorious wayes  
You can, it soone decays ;  
But so good Fame shall, neuer :  
Her triumphs, as they' Causes, are for euer*<sup>(38)</sup>.

On s'aperçoit donc que Ben Jonson, soucieux de ménager la susceptibilité du roi – le pacifisme de Jacques s'opposant farouchement aux opinions pro-espagnoles, pro-catholiques de la reine – utilise de façon très habile et subtile la rhétorique de la guerre pour exalter en fait les mérites de la paix. Si bien que le parti de la guerre, vers lequel semble tendre la Reine Anne, est en définitive selon Peter Holbrook, « atavistic, stupid and benighted », alors que la paix est célébrée comme étant « bold and honourable »<sup>(39)</sup>. Et si, comme Peter Holbrook l'observe encore :

*Fortunately for Jonson, the central issue of peace in foreign affairs offered a topic of mutual accommodation between King and Queen, even if the Queen had a foreign policy programme that was discernibly her own*<sup>(40)</sup>,

il n'en demeure pas moins vrai que l'ambiguïté subsiste, et que la reine, en endossant volontairement le rôle d'une grande héroïne militaire, comptait bien s'affirmer à la Cour comme pôle de pouvoir potentiel et faire respecter ses opinions politiques. Et, outre son affirmation d'autorité personnelle par rapport au roi, la reine, accompagnée de ses dames, entendait bien s'affirmer en tant que femme et Souveraine, en déiant la catégorisation homme-femme – ce qui ne pouvait guère plaire au roi. L'ambiguïté est donc ici créée par l'ambivalence dans la position prise en ce qui concerne les femmes en général et la Souveraine elle-même. *The Masque of Queens* peut-il alors être considéré comme étant la mise en œuvre d'un geste féministe, d'une revendication à partager le pouvoir, et les révélations de Barbara Lewalski se révèlent à ce sujet très pertinentes :

*This action should be read as a demonstration of Anne's self-assertion : the queens are independent rulers, 'subversive' of James's authority because they are seen as 'historical women who fought battles and ruled kingdoms in their own right'. [...] These militant Queens, whose force is directed against Kings and husbands, need, and find, a female referent – Queen Anne, not King James'*<sup>(41)</sup>.

Et Peter Holbrook d'ajouter :

*As such, they may have been an uncomfortable reminder to the King of the independent-minded women – Queen Elizabeth, Mary Stuart, Arabella Stuart – who for years had had such influence on James's destiny*<sup>(42)</sup>.

Ainsi, quand bien même le dénouement du masque semblerait glo-

rifier la paix, et, dans ce cas, rendre hommage au monarque, il n'en reste pas moins que la reine, en s'illustrant dans *Le Masque des Reines*, brigait le pouvoir et la gloire, et nous sommes alors en mesure de nous demander si dans la finalité du masque ne s'inscrirait pas une demande implicite d'une passation de pouvoir, du roi à la reine. Au même titre que les masques précédemment étudiés, on s'aperçoit que *The Masque of Queens* est riche en ambiguïté. Le poète lui-même cultive l'ambiguïté, puisque sa stratégie consiste à neutraliser le potentiel de subversion contenu dans les données premières du masque, la suprématie du genre masculin étant finalement réaffirmée. En effet, ce n'est ni chez Athena ni chez Bellona, déesses de la guerre, que Jonson situe la Vertu Héroïque, mais bien chez un homme, Persée – et les prétentions de la Reine Anne à une certaine liberté d'expression du sexe féminin sont oubliées dans la magnificence des dernières visions.

L'étude de *Prince Henry's Barriers*, *Oberon* et *The Masque of Queens*, aussi brève fut-elle, nous aura permis de mettre l'accent sur la pluralité des voix à la Cour, générant ainsi une certaine ambiguïté quant au message qu'il nous est demandé d'interpréter. Un message dont l'univocité peut être mise en doute lorsque l'on prend conscience de la diversité culturelle à la Cour de Jacques I où les Princes héritiers, tout comme la Reine Anne, constituent des pôles de pouvoir potentiel, remettant ainsi la légitimité du souverain en question. Le masque jacobéen ne semble plus relever d'une seule et unique interprétation, il ne semble plus construire l'image d'un seul pouvoir politique, d'un pouvoir monarchique unique et absolu, mais semble au contraire trahir les voix discordantes du « milieu » de Whitehall, dont la perception du monde et de ses problèmes n'est pas nécessairement la même. C'est ainsi une double visée apologétique et, par conséquent, une double interprétation que le lecteur se doit de lire dans le texte. Dans un monde caractérisé par des ambitions personnelles, la tâche de l'artiste devenait de plus en plus ardue, le masque ne pouvant satisfaire toutes les « voix » de Whitehall. Le poète érudit en était conscient et c'est justement la conscience de cette difficulté qui sous-tend l'antimasque du *Triomphe de Neptune* (*Neptune's Triumph for the Return of Albion*, 1624), masque qui visait à célébrer le retour du Prince Charles en Angleterre après l'échec des pourparlers en vue du mariage avec l'Infante d'Espagne, mais qui ne fut jamais représenté en raison d'une querelle diplomatique. Alors que « Poet » et « Cook » comparent leurs arts respectifs, leur fonction étant à tous les deux de servir la cour, « Poet » évoque la difficulté de plaire à tout le monde :

*That were a heauy and hard taske, to satisfie Expectation,  
who is so seuere an exactresse of duties ; euer a tyrannous  
mistresse : and most times a pressing enemy* <sup>(43)</sup>.

Comment satisfaire une cour politiquement divisée et avide de pouvoir ?

Je citerai pour conclure David Bevington et Peter Holbrook qui écrivaient à ce sujet que :

*The dialogue between Cook and Poet is Jonson's bid to pre-empt such offence by making explicit the hopelessness of his task. In what amounts almost to an appeal for clemency, Jonson makes it clear that his is the impossible job of entertaining an ideologically divided court with a political entertainment* <sup>(44)</sup>.

Tenir compte de la fracture idéologique à la Cour de Whitehall impliquait sans doute le recours à l'ambiguïté.

**Rachel BATOUCHE**

## NOTES

- (1) *Ben Jonson, Œuvres*, eds. C.H. Herford and P.& E.Simpson, 11 vol. (Oxford, 1926-1952), VIII, *The Forrest*, III, l.10, p. 96.
- (2) Roy Strong, *Henry Prince of Wales and England's Lost Renaissance*, Thames and Hudson, London, 1986, p. 140.
- (3) Herford & Simpson, vol. X, *Speeches at Prince Henry's Barriers*, p. 511.
- (4) Stephen Orgel, *The Illusion of Power*, University of California Press, Berkeley, 1975, p. 67.
- (5) Herford & Simpson, *Prince Henry's Barriers*, vol. VII, p.325, l.78-79.
- (6) p. 325, l.82-88. *Ibid.*, p. 325, l. 82-88.
- (7) p. 328, l.175-176. *Ibid.*, p. 328, l. 175-176.
- (8) p. 329, l.201-202. *Ibid.*, p. 329, l. 201-202.
- (9) *Prince Henry's Barriers*, p. 329, l.212-214.
- (10) p. 330, l.227-228. *Ibid.*, p. 330, l. 227-228.
- (11) p. 330, l.239. *Ibid.*, p. 330, l. 239.
- (12) *Prince Henry's Barriers*, vol. VII, p. 330-331, l.254-266.
- (13) p. 326, l. 99. *Ibid.*, p. 326, l. 99.
- (14) p. 335, l. 393-402. *Ibid.*, p. 335, l. 393-402.
- (15) Roy Strong, *Henry Prince of Wales and England's Lost Renaissance*, Thames and Hudson, London, 1986, p. 141.
- (16) *Prince Henry's Barriers*, p. 333, l. 339-342.
- (17) Herford & Simpson, *Oberon, The Faery Prince*, vol. VII, p. 343, l.50-53.
- (18) *Ibid.*, p. 343, i. 62-65 / p. 344, l. 71-73.
- (19) p. 345, l.89-90. *Ibid.*, p. 345, l. 89-90.
- (20) p. 344, l.77-79. *Ibid.*, p. 344, l. 77-79.
- (21) p. 346-347, l.143-151. *Ibid.*, 346-347, l. 143-151.
- (22) Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965, p. 84-85.
- (23) *Oberon, The Faery Prince*, p. 343, note c.
- (24) *Ibid.*, p. 347, l.166 et p. 349, l.220.
- (25) *Ibid.*, p. 351, l. 300-306.
- (26) Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965, p .90.
- (27) p. 88-89. *Ibid.*, p. 88-89.
- (28) *Oberon, The Faery Prince*, vol. VII, p. 352, l.319-332.
- (29) p. 352-353, l.336-347.
- (30) Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965, p. 89.
- (31) Martin Butler, « Courtly negotiations », in David Bevington and Peter Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque* (Cambridge University Press, 1998), p. 31.

- (32) p. 31. Ibid., p. 31.
- (33) p. 30-31.
- (34) Stephen Orgel, « Marginal Jonson », in David Bevington and Peter Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque* (Cambridge University Press, 1998), p. 174.
- (35) M.T.Jones-Davies, *Inigo Jones, Ben Jonson et le Masque*, Didier, Paris, 1967, p .133.
- (36) Herford & Simpson , *The Masque of Queens* vol. VII, p. 305, l.451-452.
- (37) p. 304, l.432-435. Ibid., p. 304, l. 432-435.
- (38) p. 316, l.764-773. Ibid., p. 316, l. 764--773.
- (39) Peter Holbrook, « Jacobean masques and the Jacobean peace », in David Bevington and Peter Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque* (Cambridge University Press, 1998), p. 82.
- (40) p. 79. Ibid., p. 79.
- (41) Ibid., p. 79.
- (42) p. 79.
- (43) Herford and Simpson, *Neptune's Triumph for the Return of Albion*, vol. VII, p. 683, l.54-56.
- (44) Peter Holbrook et David Bevington, (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque* (Cambridge University Press, 1998), p 3.

**PAMELA, SHAMELA, JOSEPH ANDREWS :**

**AMBIGUÏTÉS D'ÉCRITURE, AMBIGUÏTÉS DE LECTURE**

**CHEZ SAMUEL RICHARDSON ET CHEZ HENRY FIELDING**

En Angleterre, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le roman, genre nouveau qui cherche à se définir, emprunte des voies multiples, parmi lesquelles deux se distinguent et s'opposent, donnant naissance à une dualité profonde, en conformité avec l'une des acceptions que propose le dictionnaire *Robert* du terme « ambigu », et dont les autres nuances (de doute, d'incertitude, d'équivoque) serviront elles aussi de ligne directrice à ce travail.

Si Samuel Richardson et Henry Fielding soulignent tous deux l'originalité de leurs écrits, ils ont en effet recours à deux techniques d'écriture que tout semble séparer ou, pour citer à nouveau le *Robert* (article « ambigu »), qui paraissent « participer de natures contraires et appeler des jugements contradictoires ». Dans sa correspondance, le premier romancier énonce sa volonté de rompre avec les genres préexistants grâce à « a new species of writing » (Carroll 41). Fielding, quant à lui, revendique l'originalité au début et à la fin de la préface de *JA*, où il parle de « this kind of Writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our Language » (3) et de « this Species of writing, which I have affirmed to be hitherto unattempted in our Language » (8).

Les divergences entre *Pamela*, *Shamela* et *JA* sont d'abord visibles dans les personnages choisis par les romanciers. Alors que Richardson décrit *Pamela* comme un modèle (bien que pas infallible) que le lecteur doit s'efforcer d'imiter, Fielding crée des protagonistes très faillibles, dont il présente les erreurs et les errements. Dès le début de *Pamela*, Mrs. Jervis dit à la jeune fille, dont elle a la charge, « thou art a miracle for thy age » (27), et les dames du voisinage souhaitent profiter de son exemple parfait, puisque « we will make a visit to Mrs. Jervis, by-and-by, and hope to see this paragon » (38). C'est par la force de l'exemple que l'héroïne parvient à faire abandonner à Mr. B. ses pratiques libertines, et à faire adopter à toute la paroisse, une fois le mariage célébré, une conduite vertueuse. « You are ... an ornament to your sex, an honour to your spouse, and a credit to religion ... for you have by your piety edified the whole church » (442), remarque Mr. B., plein d'une admiration sans borne. Elisabeth Détiis interprète *Pamela* comme « un exemplum », un « miroir de vertu », et, son récit comme « une parabole à la morale forte et claire » (271). D'ailleurs, le prénom « Pamela », inspiré du personnage de

Sidney dans *Arcadia* (1581), suggère tout ensemble l'héroïsme, la vertu, l'innocence, et il s'oppose à des prénoms plus rustiques, comme « Betty », ou « Fanny », présents dans *JA*, et dans *Shamela*, puisque cet ouvrage est dédié à « Miss Fanny » (307) par « Conny Keyber » (308), dont les connotations sexuelles sont évidentes, sans parler du nom même de « Shamela », terni par la honte et par l'imposture (« shame » et « sham »).

En vérité, la conception qu'a Richardson de l'héroïsme est ambiguë (duelle et équivoque), puisque ses personnages sont à la fois parfaits et faillibles. « I have generally taken Human Nature as it is ; for it is to no purpose to suppose it Angelic, or to endeavour to make it so » (Carroll 47), explique-t-il, tout en insistant toutefois souvent sur l'angélisme de la jeune fille, comparée à un agneau (50), puis à une colombe innocente (119).

Fielding, pour sa part, s'insurge dans *Tom Jones* (1749) contre la notion de personnage modèle, qui ne saurait être imité par les lecteurs. Il est fort probable que ce soit à son rival Richardson qu'il pense, lorsqu'il écrit avec ironie : « [I do not] conceive the good purposes served by inserting characters of such angelic perfection ... in any work of invention: since from contemplating [them] ... [the reader] may be both concerned and ashamed to see a pattern of excellence, in his nature, which he may reasonably despair of ever arriving at » (468). *Shamela* est conçue comme un anti-modèle, et le programme de l'ouvrage, annoncé par Tickletext, selon qui « this Book is "the SOUL of Religion, Good-Breeding, Discretion, Good-Nature ... Fine Thoughts, and Morality" » (310), doit être entendu de manière antithétique par le lecteur. À ce propos, pour Wolfgang Iser, « *JA* is not to be read ... as a glorification of the hero [or] ... as a moral vade mecum for wordly success like Richardson's *Pamela* » (33).

De fait, en apprenant que Fanny a été enlevée par l'un des squires rencontrés sur la route, Joseph laisse éclater son désespoir, réaction qui permet à Fielding de mettre en doute sa conduite (voire son statut) héroïque : « his Eyes overflowed with Tears, which would have become any but a Hero » (229). De même, l'auteur définit Lady Booby comme « the Heroine of our Tale » (32), en même temps qu'il la ridiculise au cours d'un dialogue avec sa servante Slipslop, où la maîtresse révèle sans le vouloir ses ardeurs excessives envers son serviteur (30). À maintes reprises, le pasteur Adams se trouve dans des situations qui ne sauraient non plus convenir à un héros comme l'entend Richardson. Le personnage ne se sépare jamais de son livre d'Eschyle, sauf quand il le jette dans le feu par mégarde (134). Par ce geste, Fielding montre qu'il s'agit d'un modèle dépassé qui, loin de permettre à son lecteur d'éviter les

pièges, lui cause des ennuis (129). Le porcher Trulliber, qui prend Adams pour un acheteur potentiel, le pousse parmi ses bêtes, si bien que « Adams ... was obliged to comply ... and laying hold on one of their Tails, the unruly Beast gave such a sudden spring that he threw poor Adams all along in the mire » (142). Plus tard, le personnage est victime des farces du squire et de ses compagnons (3.7), dont les chiens l'attaquent, comme s'il était un lièvre géant (« the largest Jack Hare he ever saw » [207]). La naïveté excessive du personnage, « as entirely ignorant of the Ways of this World, as an Infant just entered into it could possibly be » (19), fait de lui, selon Raymond Stephanson, « a model to be avoided » (« Silenc'd by Authority » 5).

En fait, les conceptions duelles (et ambiguës) qu'ont les romanciers de leurs personnages se développent paradoxalement à partir d'une intention commune de se dissocier du genre de la « romance », où personnages et situations dépendent de conventions strictes et immuables, ne laissant que peu de place aux hésitations et à l'incertitude, caractéristiques de l'ambiguïté romanesque, où les lecteurs peuvent retrouver les doutes dont ils font l'expérience dans leur vie quotidienne. Comme le note Richardson dans *Pamela II*, « [Romances] deal ... in the marvellous and improbable ... And what is the instruction that can be gathered from such pieces, for the conduct of common life ? » (454).

En réalité, la voix du romancier est double ici, puisque, tout en se défilant des conventions de la « romance », il les intègre dans son ouvrage. « You have a pretty romantic turn for virtue » (*Pamela* 56), dit Mr. B. à Pamela en plaisantant, pour ensuite mêler les deux genres, lorsqu'il remarque : « there is such a pretty air of romance in your plots, and my plots, that I shall be better directed in what manner to wind up the catastrophe of the pretty novel » (*Pamela* 205).

Fielding, de même, critique la « romance », mêlée à la « pastorale », qu'il utilise pourtant pour décrire l'une des scènes-clés du roman, où Joseph et Fanny se retrouvent (2.12), comme le signale Serge Soupel (« *Lady Booby* » 110)<sup>(1)</sup>. Le poème que le jeune homme chante contient tous les lieux communs du genre : la tentation du suicide pour l'amant éconduit, la passion douloureuse et tyrannique, l'amour-brûlure, et la menace de la folie : « [I] to ... distant Lethe must run / ... / Tho' mortal will prove the fell Smart, / I then shall find rest in my Grave / ... / My Soul ... is on fire, / ... / Transported with Madness I flew » (133-34).

Ce rapprochement ambigu pour deux auteurs aux notions esthétiques a priori éloignées va de pair avec une conception divergente du narrateur dans les trois textes. Dans *Pamela* et dans *Shamela*, ce sont les

personnages qui relatent leur histoire sous forme de lettres. Comme le résume Margaret Anne Doody, « [Richardson] does not intrude his control over his characters ; he is withdrawn, letting them speak for themselves and express more than they know ... [That] epistolary form is an image of freedom ; the characters are on their own » (11)<sup>(2)</sup>. L'authenticité est alors l'une des caractéristiques du genre, fondé à la fois sur la négation de l'ambiguïté (puisque le lecteur connaît l'origine de la voix) et sur son assertion, car l'éditeur se trouve dans un espace double, dans l'« entre-deux » (dictionnaire *Robert*), entre le monde de la fiction et le monde réel. À ce sujet, comme le relève Janet Gurkin Altman, « the editor-publisher figure, by having one foot planted in the world of the correspondants and one in the world of the readers, seemingly guarantees the authenticity as well as the original privacy of the transmitted text » (202).

Dans *Pamela*, la lettre devient journal intime à partir du moment où l'héroïne, retenue prisonnière dans le Lincolnshire, ne peut plus faire parvenir ses messages à ses parents (76). C'est à cette occasion, d'ailleurs, que la voix de l'éditeur se fait entendre, parlant directement au lecteur, comme dans *JA*, pour l'avertir du chemin inattendu que suit Pamela : « here it is necessary the reader should know that the fair Pamela's trials were not yet over ; but the worst were to come, at a time she thought them at an end, and that she was returning to her father » (76). La voix du texte se dédouble, alors que seuls les personnages, et surtout Pamela, ne parlaient jusqu'ici. Elle devient même triple, puisque dans sa correspondance, Richardson explique que l'instance éditoriale lui sert d'écran, doté d'une fonction ambiguë, puisqu'elle lui permet de se cacher tout en se révélant : « having the umbrage of the editor's character to screen myself behind . . . [yet] I could not pass as the Editor, as I once hoped to do » (Carroll 42, 52). De plus, et de manière paradoxale, par ces dédoublements, Richardson prétend mettre fin à toute ambiguïté de lecture, car il explique les agissements malveillants de Mr. B., tout en soulignant l'ambiguïté du libertin, qui trompe Pamela en lui faisant croire qu'il la délivre alors qu'il la fait prisonnière.

Dans *JA*, au contraire, le narrateur n'est pas le personnage, le récit étant relaté à la troisième personne du singulier. Il surplombe le texte et il s'adresse régulièrement au lecteur dans le paratexte (dans la préface), ainsi que dans les chapitres liminaires des trois premiers livres, en utilisant la première personne<sup>(3)</sup>. Or, sa voix surgit aussi, selon Alain Bony, « à tout moment par le moyen de commentaires d'auteur ponctuant le récit ainsi mis à distance ironique, interrompu par des apartés » (Bony, Ogée, *Henry Fielding* 104), et même dans les passages au style indirect libre, « forme mixte qui permet au narrateur de maintenir sa manière énonciative tout en préservant le lexique, le niveau de langue et le ton d'ora-

lité des personnages, sans rupture syntaxique [ainsi que de fusionner] ... deux voix dans une seule énonciation » (Bony, Ogée, *Henry Fielding* 130). Ici, l'ambiguïté (la dualité) semble se résoudre dans l'union et dans l'unité.

En fait, chez Fielding, les risques d'ambiguïté auxquels le lecteur est confronté sont aussi grands que chez Richardson. Le procédé « *writing to the moment* », employé par ce dernier, favorise l'équivoque de l'écriture et de la lecture. Le personnage est censé vivre les événements en même temps qu'il les relate, si bien que la distance critique est quasi inexistante. De plus, l'immersion du personnage dans le présent (et dans le présent de l'écriture) crée une incertitude quant aux aventures qui l'attendent et à leurs conséquences. Pamela se dit ainsi « *the gambol of Fortune* » (93), « *a mere tennis-ball of Fortune* » (217). Le désir de spontanéité et de transparence qui l'anime dans la rédaction de ses lettres et de son journal (selon le principe de l'authenticité confessionnelle, le récit étant écrit sous le regard de Dieu), se mêle paradoxalement à l'ambiguïté, car l'héroïne, en rendant compte de ses divers sentiments, montre combien ils sont doubles, voire multiples, au point de devenir contradictoires. L'ambiguïté correspond ici au quatrième type défini par William Empson (qui en dénombre sept), « [which] occurs when two or more meanings of a statement do not agree among themselves, but combine to make clear a more complicated state of mind in the author » (133). Les écrits de la jeune fille, souvent, sont fondés sur l'antithèse, et font écho au « *heroic couplet* », distique courant dans la poésie de la période<sup>(4)</sup>. Le boudoir de sa maîtresse morte est « *a room I once loved, but then as much hated* » (21), où elle doit rencontrer son jeune maître, « *I dreaded [the interview], and yet I wished it to come* » (22). Plus tard, elle se demande « *is it not strange that love borders so much upon hate ? ... [for] I have withstood his anger; but may I not relent at his kindness ?* » (40, 70). Le domaine de Mr. B., d'abord désigné comme une prison devient ensuite un palais (313). Les appréciations de Pamela sont si incertaines que Mr. B. l'appelle « *[a] strange medley of inconsistency* » (61).

L'équivoque reconnue et mise en relief par l'héroïne peut surprendre et renforcer l'ambiguïté de ce personnage-modèle, car Pamela sait combien la fluctuation du sens des mots (dénoncée par de nombreux auteurs du siècle, tels Hobbes, Locke, Pope et Swift) est fallacieuse. « *The honour of the wicked is disgrace and shame to the virtuous* » (106), explique-t-elle à Mrs. Jewkes, pour répéter à son maître que « *your notions of honour and mine are very different from one another* » (120). Chacun se livre à des interprétations selon sa volonté et son intérêt. La lecture, alors, est ambiguë, point sur lequel se rejoignent les deux auteurs.

A ce propos, l'ambiguïté se constate à l'intérieur des textes. Pamela décrit un monde manichéen, qui repose sur l'opposition entre le blanc et le noir. Elle parle de « [Mr. B.'s] so black, and so frightful [colours] » (10), de « black hearts » (22) et de « my black apprehensions » (189). Elle se dit agneau, on l'a vu, se compare à Lucrèce (20), symbole parfait de l'innocence mise à mal, et à maintes reprises, elle établit un parallèle entre son maître et Lucifer, comme dans la scène où Mr. B. déguisé en Nan et aidé par Mrs. Jewkes tente en vain d'abuser d'elle : « what meanness will not Lucifer make his votaries stoop to, to gain their abominable ends ! » (177). Lorsqu'elle s'habille en paysanne pour tromper Mr. B., c'est paradoxalement toujours lui qui est comparé au diable : « he knew me as soon as he saw my face ; but was as cunning as Lucifer [and pretended not to recognize me] » (43).

En ce sens, la narration que Pamela fait à la première personne pose le problème de la manipulation du texte, rendu volontairement ou involontairement ambigu. L'expression du « je » va rarement sans son évaluation, qui conduit le lecteur (qu'il soit intradiégétique ou extradiégétique) à mettre en doute le discours qu'on lui soumet, si bien que, comme le remarque William Walker, « skepticism is a central issue in this novel » (69). Le critique ajoute que « Pamela progresses towards radical forms of doubt, mistrust, and suspicion » (72)<sup>65</sup>. Les deux premières lettres du roman montrent bien qu'une lecture ambiguë est possible, et même souhaitable. Alors que Pamela se réjouit de la sollicitude de son maître sans en chercher la raison, son père, dans sa réponse, révèle l'implicite des propos de sa fille, dans une interprétation qui met en doute la sincérité de celle-ci : « you seem so full of joy at his goodness, so taken with his kind expressions ... that we fear ... you should be too grateful, and reward him with that jewel, your virtue, which no riches, nor favour, nor anything in this life, can make up to you » (3). Ici, Richardson révèle que l'interprétation faite par Pamela des agissements de son maître est douteuse. Qui plus est, le lecteur est en droit de s'étonner de la validité des protestations d'amour filial de la jeune fille qui, pourtant, ne souhaite pas retourner vivre chez ses parents (2), ainsi que de sa demande de pardon qu'elle adresse à ses derniers, formulée sans raison à l'en croire : « "forgive me !" » Yet I know not for what » (2). Plus tard, ce ne sont plus les parents de l'héroïne qui dénoncent l'ambiguïté de ses propos, mais Mr. B. et Mrs. Jewkes. Le romancier suggère de manière voilée que chaque mot avancé par son personnage est équivoque. Pedro Javier Pardo Garcia analyse le processus de distorsion que l'épistolière fait subir aux êtres et aux événements. La description qu'elle fait de Mrs. Jewkes (97) et de Colbrand (145) est on ne peut plus subjective, car « [it places them] half-way between the ogress or the witch of fairy-tales and the giants of medieval romance » (Garcia 309). Par la suite, elle prend deux vaches

inoffensives qui paissent tranquillement dans un champ pour deux taureaux prêts à fondre sur elle (132). De même, dans le roman, au contraire de ce qu'elle dit, Mr. B. se trouve en position de faiblesse et elle est plus forte que lui, de sorte que, toujours selon Pedro Javier Pardo Garcia, « the role of the virtue-in-distress plot Pamela uses to frame her situation [is] somewhat inverted » (315). Il apparaît à cet égard que Richardson crée volontairement une protagoniste ambiguë, dont il dénonce les manipulations grâce aux autres personnages. Mr. B., dès le début de l'ouvrage, parle de « the perverseness and folly of this girl [who] ... representing herself as an angel of light ... makes her kind master and benefactor a devil incarnate » (24), et il dit que les fautes dont Pamela l'accuse sont imaginaires (52). A plusieurs reprises, il la traite d'hypocrite (44, 143, 159), et il lui reproche de jouer avec l'ambiguïté des mots : « I know you won't tell a downright fib for the world ; but for equivocation ! no Jesuit ever went beyond you » (207).

Le romancier confie à ses lecteurs la charge de déceler et, sans doute, pour autant que ceci soit possible, de démêler l'ambiguïté, comme il le précise dans sa correspondance, au sujet de *Sir Charles Grandison* (1754), son dernier roman : « the undecided Events are sufficiently pointed out to the Reader, to whom in this sort of Writing, something ... should be left to make out a debate upon. It is not an ungrateful Management to interest the readers so much in the Story, as to make them differ in Opinion as to the Capital Articles, and by leading one, to espouse one, another, another Opinion » (Carroll 296). Selon les convictions des lecteurs, Pamela leur apparaît toute innocence ou toute rouerie, ou les deux, tour à tour ou simultanément, puisque, selon A. R. Humphreys, « each word opens a door which swings both ways » (37).

En ce sens, l'écrivain présente des personnages complexes et, tout en soulignant les risques d'erreur, il suggère au lecteur de lire entre les lignes, pour découvrir ce que l'ouvrage ne dit pas de façon explicite. Il fusionne ainsi les deux sortes d'épistoliers définies par Janet Gurkin Altman : « two essential categories of letter-writers ... who speak two fundamental kinds of language : on the one hand, that of candor and confidence, on the other that of ... mystification, and dissimulation » (81).

La duplicité du langage, dans *Pamela*, est liée à la dialectique de la révélation et du silence. Lorsque la jeune fille confie à ses parents : « he is to be made a lord. I wish they could make him an honest man, as he was always thought ; but I have not found it so, alas for me ! » (54), ses regrets explicites concernent les épreuves que son bourreau lui a fait subir, et elles se combinent implicitement à sa déception qu'il ne lui ait pas (encore) demandé de l'épouser. De même, troublée par la proposi-

tion que lui fait son maître de l'unir à Williams, Pamela adresse à son cœur les recommandations suivantes : « lie still, my throbbing heart, divided as thou art, between thy hopes and fears ! » (127). A première vue, ses espoirs correspondent au mariage avec Williams et ses craintes à son impossibilité, mais le texte est suffisamment ambigu pour que le lecteur comprenne que le souhait (voilé) de Pamela est de pouvoir s'unir à Mr. B. et que sa peur est suscitée par l'échec de cette espérance.

Ainsi, le texte de Richardson renferme une ambiguïté maîtrisée par l'auteur qui suggère au sujet de ses personnages plus qu'ils ne disent eux-mêmes. Il les fait manipuler leur texte, stratégie par laquelle ils gagnent en épaisseur et en complexité.

La manipulation concerne aussi les ouvrages de Fielding, car le narrateur de *JA* est ambigu dans les rapports qu'il entretient avec son lecteur.

D'un côté, il le guide et empêche toute lecture équivoque. Il lui annonce ce qui figure dans le chapitre suivant, « for we scorn to betray him into any such Reading, without first giving him Warning » (203). Il lui dévoile et lui explique les « ficelles » du métier, « the Science of Authoring » (77), et lui dit comment interpréter les pauses entre les chapitres et entre les livres : « they are to be regarded as those Stages, where, in long Journeys, the Traveller stays some time to repose himself, and consider of what he hath seen in the Parts he hath already past through » (76). L'immédiateté de l'écriture et l'absence de distance dues chez Richardson à la technique de « writing to the moment » s'opposent à un arrêt ménagé par Fielding, qui permet au lecteur de réfléchir, grâce aux indications données par le narrateur, magnanime et compréhensif au point de proposer au lecteur de sauter un chapitre au cas où il n'aurait pas envie de le lire (77). Au lieu de soumettre un texte ambigu, de plus, où l'implicite viendrait nuancer l'explicite, le narrateur de *JA* définit les termes qu'il suppose inconnus de certains lecteurs, tels « Bird-baiting » (122), « to blink » (65), ou la métaphore « Love hath Wings » (43).

De l'autre côté, cependant, le narrateur, tout en établissant une complicité indéniable avec son lecteur, manipule ce dernier en jouant sur l'ambiguïté. D'après Raymond Stephanson, « the reader is obviously dependent on narrative whim ... [since] our sense of privilege is completely dependent on a superior and omniscient authorial-narrative plan that deliberately withholds and discloses information not for our comfort as readers but for narrative purposes » (« The Education of the Reader » 246). A ce propos, comme le note J. Paul Hunter, « our journey to experience is full of wrong turns, surprises, and dead-ends, for our mentor alter-

nates between postures of sincerity and facetiousness, guiding and goading » (164). Le narrateur en dit juste assez pour donner à son lecteur l'envie de continuer à lire et pour créer le suspense dans son roman, « this History, where the Scene opens itself by small degrees, and he is a sagacious Reader who can see two Chapters before him » (41).

En outre, le narrateur n'indique pas toujours comment le lecteur doit interpréter les événements et les agissements des personnages. Il le place et le laisse dans une position ambiguë, et se garde de juger, comme il le fait par exemple avec *Leonora*, à la fois victime et coupable de son sort : « the unfortunate *Leonora*, if one can justly call a Woman unfortunate, whom we must own at the same time guilty, and the Author of her own Calamity » (87). L'ambiguïté non résolue est évidente dans le triple discours au sujet du gentleman dont il est d'abord dit : « he was the greatest Tyrant ... and in his own Family so cruel a Master, that he never kept a Servant a Twelve-month » (83). D'après le deuxième locuteur, « he was the best of Masters to his Servants, [and behaved] ... with the greatest Equity, and the highest Wisdom » (83). L'aubergiste contredit les deux premières interprétations, et dit à Adams : « I know all his Servants, and never heard from any of them that he was either [the best or the worst Master in the World] » (84). L'ambiguïté est préservée car Adams ne rencontre jamais le gentleman en personne. Le narrateur se garde de dire quelle est la bonne version.

Si le narrateur reste parfois muet, il arrive aussi qu'il induise le lecteur en erreur. Le meilleur exemple de sa fonction ambiguë est fourni par le titre même du roman. Au contraire de Richardson, qui, dans le sous-titre de *Pamela*, annonce que la vertu sera récompensée, Fielding ne révèle qu'à la fin de son texte que le nom de son héros éponyme est un leurre, puisque Joseph Andrews est en réalité Joseph Wilson<sup>(6)</sup>. En ce sens, pour citer Wolfgang Iser, « [whereas] with *Pamela* the meaning is clearly formulated ; in *JA* the meaning is clearly waiting to be formulated » (46).

En fait, contrairement à Richardson, Fielding ne donne jamais l'impression de perdre la maîtrise de son texte. Par le fait même qu'il intègre volontairement l'ambiguïté dans son roman, Richardson rend possible une lecture équivoque et subversive, celle que Fielding effectue dans *Shamela*. De manière paradoxale, il se livre sur le roman de Richardson au travail de critique qu'il dénonce dans *Tom Jones*, où il écrit : « [the critic is a] common slanderer ... a person who prys into the characters of others, with no other design but to discover their faults, and to publish them to the world » (505). Son but, en composant *Shamela*, est de mettre à jour les défauts et les ruses de l'héroïne de Richardson. Le court roman,

d'après Albert J. Rivero, doit être lu comme « a moral corrective of *Pamela* » (215).

En ce sens, Fielding utilise l'ouvrage de Richardson comme un palimpseste de *Shamela* et du début de *JA*. Il récrit les scènes capitales de *Pamela* en mettant en relief la vénalité, l'incorrection morale, le manque de retenue, l'orgueil et l'hypocrisie du personnage. Il porte à son degré extrême la lecture subversive proposée par Mr. Andrews, par Mr. B. et par Mrs. Jewkes, si bien que le personnage de *Shamela* est sans ambiguïté aucune. Alors que *Pamela* dit que la fortune de Mr. B. n'est pas ce qui l'attire le plus en lui, car « money ... is not my chief good » (Richardson, *Pamela* [165]), *Shamela* se révolte quand Mr. B. lui reproche d'être trop dépensière : « it would be hard indeed that a Woman who marries a Man only for his Money should be debarred from spending it » (336). La vertu si chère à *Pamela* devient « *Vartue* » (325, 327, 328) sous la plume de la rouée, qui a un enfant avec Williams (315) et se dit désolée que son maître ne se montre pas plus entreprenant avec elle au cours de l'assaut nocturne, où ses fous rires remplacent les pleurs et les évanouissements de *Pamela* (328-29). L'hypocrisie du personnage est traduite par la répétition à l'envi des expressions : « I pretended to be shy » (315), « I pretended to be Angry » (315), « shamming a Sleep » (318), « I counterfeit a Swoon » (318)<sup>7</sup>. En étant aussi explicite dans *Shamela*, Fielding tout à la fois dénonce et supprime l'ambiguïté (et partant la richesse) de son modèle richardsonien.

Dans *JA*, la parodie du roman de Richardson et la révélation des travers du personnage figurent au début et à la fin du texte. Joseph est présenté comme le frère de *Pamela*, à laquelle il envoie deux lettres (26-27, 40). Il y dit qu'il entend suivre son exemple et résister aux ardeurs de *Lady Booby*, à l'instar du Joseph de la Bible, qui refuse de se donner à la femme de *Potiphar* (Genèse 39 : 7-23). La vertu qui guide les actions de *Pamela* chez Richardson devient « pudeur exagérée » chez Joseph, qui adopte une attitude ridicule, comme le remarque Serge Soupel (« *Lady Booby* » 109). *Pamela* entre en scène à la fin du roman de Fielding sous les traits d'un personnage pétri de contradictions, qui déconseille à son frère d'épouser *Fanny*, c'est-à-dire d'agir comme Mr. B. l'a fait avec elle. Elle se ridiculise en méprisant *Fanny*, sans savoir encore qu'elle est sa soeur : « she was my Equal ... but I am no longer *Pamela Andrews*, I am now this Gentleman's Lady, and as such am above her » (264).

Blessé et irrité par la mauvaise lecture que son rival fait de son roman, et par les très nombreuses parodies composées par les anti-pamélistes, parmi lesquelles *Pamela's Conduct in High Life* (1741) de John Kelly, à cause desquelles, dit-il, « I saw all my characters ... debased, and my

whole Purpose perverted » (Carroll 44), Richardson, pour tenter de mettre fin à une lecture ambiguë, dans le second volume de *Pamela*, insiste à outrance sur les qualités de son héroïne. Lady Davers devient le garant de la vertu de sa belle-soeur, à qui elle ne cesse d'adresser ses compliments : « what I admire in you, are truth and nature, not studied or elaborate epistles ... artless ease » (*Pamela II* 32). La critique que Richardson fait à Fielding et à ses autres détracteurs par l'intermédiaire de ce personnage est claire, car « it must be a very unvirtuous mind that can form any other ideas from what you relate than those of terror and pity for you » (*Pamela II* 27). L'héroïne se justifie sur les accusations de vénalité dont elle est l'objet, et elle se dit consciente de la place qui lui revient dans la société<sup>(9)</sup>. Le second volume est ainsi une auto-justification du romancier, qui tente de supprimer la lecture parallèle (et déformante) que les ambiguïtés du premier volume ont suggérée.

\*

Ainsi, chez les deux romanciers, l'ambiguïté prend la forme de la dualité, du doute, de l'incertitude, de l'équivoque, et elle va même jusqu'à la contradiction, comme en témoignent l'écriture et les lectures possibles de *Pamela*, de *Shamela* et de *JA*. Le paradoxe le plus profond entre les deux auteurs tient au fait qu'ils sont tous deux animés par le même but réformateur, par la même volonté de corriger les travers de la société. Ils insistent sur la notion de Providence, par laquelle leurs personnages se laissent guider (*JA* 121, 122 ; *Pamela* 276). Il semble donc que les deux voies ambiguës empruntées par ces auteurs se rejoignent et se réconcilient dans les intentions édifiantes qu'ils expriment de manière antithétique.

Pourtant, la dualité perdure. Richardson, après que Fielding l'a ridiculisé dans *Shamela* et, dans une moindre mesure, dans *JA*, choisit de méconnaître les bonnes intentions de son rival dans *Tom Jones*, qui, selon lui, fait mauvais usage d'un talent qu'il pourrait mettre au service de la vertu, comme il le fait lui-même, puisque « the Vein of Humour, and Ridicule, which he is Master of might, if properly turned, do great Service to ye Cause of Virtue » (Carroll 127). Fielding, pour sa part, ignore (feint ? choisit d'ignorer ?) que Pamela, par sa charité active (*Pamela* 427, 442, 455), illustre la doctrine qui sous-tend *JA*.

**Hélène DACHEZ**  
**Université Toulouse 2-Le Mirail**

## BIBLIOGRAPHIE

- Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity : Approaches to a Form*. Columbus : Ohio State UP, 1982.
- Barbé-Petit, Françoise. « Incertitude, fragmentation, discontinuité chez Hume et chez Richardson » *XVII-XVII* 43 (1996) : 81-92.
- Bony, Alain et Frédéric Ogée. *Henry Fielding* : Joseph Andrews. Paris : Didier Erudition, 2000.
- Carroll, John, ed. *Selected Letters of Samuel Richardson*. Oxford : Clarendon, 1964.
- Cuddon, J. A. « Heroic couplet ». *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth : Penguin, 1991. 406-408.
- Détis, Elisabeth. « Conflits et désir dans *Pamela* de Richardson : de l'allégorie au symbole ». *Etudes Anglaises* 49 (1996) : 270-82.
- Dictionnaire Robert*. Article « ambigu ». Ed. de 1960. Vol. 1. 125.
- Doody, Margaret Anne. *A Natural Passion : A Study of the Novels of Samuel Richardson*. Oxford : Clarendon, 1974.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity : A Study of Its Effects in English Verse*. 1930. London : Chatto, 1973.
- Fielding, Henry. *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*. 1741. *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams and An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*. Ed. Douglas Brooks-Davies. Oxford : OUP, 1999. 305-44. *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams*. 1742. *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams and An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*. Ed. Douglas Brooks-Davies. Oxford : OUP, 1999. 1-303. *The History of Tom Jones, a Foundling*. 1749. Ed. R. P. C. Mutter. Harmondsworth : Penguin, 1985.
- García, Pedro Javier Pardo. « Novel, Romance and Quixotism in Richardson's *Pamela* » *Atlantis* 18 (1996) : 306-36.
- Humphreys, A. R. « Richardson's Novels : Words and the "Movements within" ». *Essays and Studies* 23 (1970) : 34-50.
- Hunter, J. Paul. *Occasional Form : Henry Fielding and the Chain of Circumstances*. Baltimore : Johns Hopkins P, 1975.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore : Johns Hopkins P, 1974.
- Kelly, John. *Pamela's Conduct in High Life*. London, 1741.
- Richardson, Samuel. *Pamela ; Or, Virtue Rewarded*. 1740. Intr. Mark Kinkead-Weekes. London : Dent, 1991. *Pamela*. Vol. 2. 1741. Intr. Mark Kinkead-Weekes. London : Dent, 1976. *The History of Sir Charles Grandison*. 1754. Ed. Jocelyn Harris. Oxford : OUP, 1986.
- Rivero, Albert J. « *Pamela, Shamela, Joseph Andrews* : Henry Fielding and the Duplicities of Representation ». *Augustan Subjects : Essays in*

*Honour of Martin C. Battestin*. Ed. Albert J. Rivero. Newark : U of Delaware P, 1997. 207-228.

Rousset, Jean. *Forme et signification : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : Corti, 1962.

Sidney, Sir Philip. *Arcadia*. London, 1581.

Stephanson, Raymond. « The Education of the Reader in Fielding's *Joseph Andrews* ». *Philological Quarterly* 61 (1982) : 243-58. « Silenc'd by Authority » in *Joseph Andrews : Power, Submission and Mutuality in « The History of Two Friends »*. *Studies in the Novel* 24 (1992) : 1-12.

Soupel, Serge. *Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771 : l'écriture ambiguë*. Paris : Didier Erudition, 1983. « Lady Booby au pouvoir de l'amour dans *Joseph Andrews* » *XVII-XVIII* 41 (1995) : 103-112.

William Walker. « *Pamela and Skepticism* ». *Eighteenth-Century Life*. 16 (1992) : 68-85.

## NOTES

- (1) Pour Serge Soupel, la jeune fille est une « jeune bergère du mode pastoral, qui se pâme quand chante son berger » (« Lady Booby » 110).
- (2) Le roman épistolaire prétend être authentique et, selon Jean Rousset, il « se présente en document, émanant non pas d'un romancier, mais de personnages ayant vécu et écrit » (75).
- (3) « I will detain my Reader no longer than to give him one Caution more » (165), dit-il par exemple.
- (4) J.A. Cuddon en donne une définition : « it comprises rhymed decasyllables, nearly always in iambic pentameters rhymed in pairs ... Throughout the 18th c. the heroic couplet was the most favoured verse form, and some of the best verse was written in it, especially by Johnson, Goldsmith, Crabbe and Cowper » (406-08).
- (5) Voir sur ce point l'article de Françoise Barbé-Petit, « Incertitude, fragmentation, discontinuité chez Hume et chez Richardson ». La critique insiste sur l'ambiguïté caractéristique de l'écriture de Richardson, lorsqu'elle dit que, dans les écrits de Hume et dans les siens, « les supports classiques de la permanence des valeurs et de l'identité des personnes n'existent plus... [Les] romans [de Richardson] exhibent, au contraire, la seule réalité possible, celle de l'instant, de l'immédiateté, du passage, de la modification, de l'incertitude et du flux » (81).
- (6) Le romancier réitère le procédé dans *Tom Jones*, car Tom n'est pas le fils de la servante Jenny Jones, mais celui que Bridget Allworthy a avec Supple (836).
- (7) Comme le note Serge Soupel, « Mrs Jervis, sournoise et badine, guidant Shamela dans l'art de falsifier les gestes et fustigeant la naïveté, remplit bien à propos les fonctions d'amusement et d'instruction de la comédie » (*Apparence et essence* 129).
- (8) « I resolve », écrit-elle, « not to endeavour to move out of the sphere of my own capacity » (*Pamela* II 79).

## CULTURE DE L'AMBIGUÏTÉ

### DANS *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* D'OSCAR WILDE

Paru en 1891, *The Picture of Dorian Gray* est traversé par l'esthétique fin de siècle, où l'ambiguïté s'avère centrale. Il reste à y débrouiller ce qui relève de la vision (de type réaliste) d'un réel tenu pour essentiellement ambigu, et ce qui participe, intentionnellement ou non, d'une vision ambiguë (de type romantique). Cette double optique trouve son origine dans une culture de l'ambiguïté dans la mesure où une sensibilité littéraire s'est attachée à livrer l'image fidèle d'une réalité à l'ambivalence problématique. Rivale et complémentaire de cette vision, se trouve la focalisation équivoque, mécanisme de fonctionnement psychique singulier projeté sur un monde lui-même placé en attente du texte qui l'exposerait dans l'ordre du discours.

C'est d'abord la notion de sujet qui sera interrogée. Reprenant un geste inauguré par Robert Louis Stevenson dans *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde*, paru en 1886, Oscar Wilde dépeint des personnages complexes qui ne semblent pas se couler dans la super-structure de la société victorienne, univers marqué par une volonté de séparation, de classification et d'identification qui, au détriment de la réalité, doit se révéler opératoire dans la construction d'une idéologie, d'une topologie politique, sociale et morale : l'oncle de Lord Henry Wotton, Lord Fermor, en est le chroniqueur, qui archive les faits et rapporte leur interprétation officielle, en particulier dans cette scène du chapitre 3, où il relate les minutes de l'« affaire Lady Margaret Devereux-Kelso », la mère de Dorian Gray. S'expriment en filigrane les termes d'un texte conventionnel prélevé dans la fiction de l'ordre social, ce discours qui rejette tout recours à l'ambiguïté dans sa formalisation ou dans la conceptualisation de l'objet visé : il importe de construire une image monolithique des choses et des êtres, afin d'informer la conscience nationale autant que le réel, arraisonné dans une narration hégémonique, le *empire speak*.

Ainsi, une séparation violente des lieux est organisée par la société, et reprise par Wilde ; ce qui lui permet d'élaborer un univers fictionnel manichéen, où bien et mal, pour ainsi dire, se minéralisent en dressant à l'intérieur de la même ville et dans la narration deux métropoles, deux méga-pôles qui structurent le récit en lui donnant des limites topographiques et topologiques strictes, le *West End* et l'*East End*. Ces constructions monovalentes érigent une hiérarchie colossale, formant le temple de l'idéologie victorienne, mais c'est en fait un labyrinthe où l'humain ne retrouve pas l'image de sa complétude.

Cette complexité des personnages peut se penser en termes d'ambivalence, comme capacité de l'individu wildien à répondre aux normes exclusives de plusieurs états, tels qu'ils se trouvent inscrits dans le grand texte de la société, ou dans la société en tant que fable. Parce que cette dualité est inacceptable, dans le monde wildien, l'individu ne doit occuper qu'une case du tableau de classification des êtres, et doit en outre la remplir. Néanmoins, Basil Hallward néglige ses devoirs mondains. Le caractère ambigu de son comportement s'éclaire par la posture elle-même ambiguë de celui qui se doit à ses frères de caste, mais trouve toute servitude sociale incompatible avec la partie purement artiste en lui, qui lui interdit toute compromission avec l'époque philistine ; position où il lui faut à la fois se gagner les faveurs de cette classe prétendument éduquée, et marquer ses distances. La construction ambiguë informe également la composition de Henry. Ce dandy, rebelle de bon ton, fustige un système qu'il ne quitterait pour rien au monde. Esthète déclaré, il n'hésite pas à ramener le chef-d'œuvre de son ami Basil à une simple marchandise qu'il se dit prêt à payer au prix fort, au chapitre 2. L'exemple de Dorian est plus clair encore, puisque longtemps son entourage se révèle incapable de rassembler mentalement sa personne et les agissements qu'on lui prête : son influence sur ses camarades est à ce point dévastatrice que même les plus réticents finiront par accepter cette part d'ombre grise (Gray) qui borde une figure hellénique (Dorian) apparemment solaire ; mais sa personnalité demeure pendant une grande partie du roman une énigme pour autrui, marquée par l'influence des deux forces incompatibles de la noblesse innocente et de l'ignominie corrompue, chacune mise au jour avec une évidence qui fait douter de la réalité de l'autre. De surcroît, et de manière plus structurelle, Dorian doit une grande part de son caractère ambigu à la présence du portrait, et il est difficile de déterminer l'influence de cet élément fantastique sur la personnalité du jeune homme, dont l'intégrité était déjà compromise par l'action de Henry, son mentor. D'autre part, Dorian peut être considéré littéralement comme un personnage ambigu. Dans le cadre théorique d'un sujet clivé, maintenant ensemble corps et âme, se repère chez le héros une dislocation qui rend les deux parties visibles grâce à l'artefact du tableau, reflet de l'âme, dont la définition est elle-même trouble, car il porte à la fois les taches morales qui souillent le modèle et les marques du temps qui inscrivent des rides profondes. Le langage pictural retranscrit la part corruptible de l'âme, mais également les stigmates de l'âge, laissant à Dorian la liberté apparente de mener sans retenue les activités qu'il souhaite, la possibilité du changement infini sans transcription sur son corps des conséquences ; c'est-à-dire l'expérience de l'irresponsabilité. Son incarnation dans le monde des sensations s'effectue sous le double régime de l'enracinement dans le présent et de la résidence dans l'éternité de l'immutabilité, et Dorian, promu à un statut de réconciliateur, se place au

carrefour de deux temporalités mutuellement exclusives. Or, en réalité, il n'est qu'un exilé temporel et glisse sur le monde, qui ne l'atteint pas. Il accumule les activités sans les lier, comme le suggère le chapitre 11, où la parataxe de la narration ne fait que juxtaposer les différentes pièces de ses collections, introduites par des expressions aussi significatives que « now » (179), « At another time » (180), « On one occasion » (181), « Then » (183), « also » (184).

Plus encore, sa jeunesse apparente empêche le monde de le percevoir tel qu'il est, et l'interaction se trouve parasitée, puisque personne ne s'adresse vraiment à lui : sa possibilité d'habiter l'instant à la perfection finit par l'isoler et le masque juvénile se mue en geôle. Il se trouve prisonnier de l'instant, qui ne se résout pas dans la notion de présent, puisque lui manque l'appareillage conceptuel qui entoure et délimite cette notion (passé, avenir, continuité, causalité, changement, persistance...). La vanité de son humanité se déplace pour s'enraciner dans la vacuité de son projet, car son éternité lui fait habiter un monde marqué par l'indistinction, où le choix perd sa pertinence, la notion de priorité s'appuyant sur une conception fermée de la vie. Parce que tout semble possible, tout tend à devenir égal ; l'existence prend cet aspect informe, privée de la limite structurante temporelle nécessaire à « l'homme pour la mort ». Créature du caprice et du moment, il n'est de surcroît jamais contemporain de sa situation, vit la vie d'un homme d'expérience dans le corps d'un jeune homme et habite en roué l'univers construit par son entourage pour un autre. En fait, son apparente jeunesse n'offre pas cette disposition innocente d'accueil de l'événement, mais lui fait cyniquement instrumentaliser autrui. Il finit par ne plus se reconnaître dans l'image figée que lui tend le miroir et l'ambiguïté de son statut existentiel n'ouvre pas un nouvel espace d'être, mais rend problématique l'identité, qui doit se penser en tant qu'identité à soi, mais aussi comme identification à une image forgée par l'autre, toutes deux soumises à l'action de la temporalité. Fourvoyé dans le dédale de l'expérience pour l'expérience, il rejoint Henry, perdu, lui, dans la sphère d'un langage placé en surplomb de l'existence. Les deux hommes forment une triade avec Basil, qui cherche à s'épanouir dans la sphère artistique ; tous trois prisonniers d'idiomes qui les enferment au lieu de leur permettre une communication authentique.

Parce que Wilde fait de l'écriture un acte de résistance à une menace de dépersonnalisation, il sait qu'il lui faut créer des figures qui, pour rester lisibles à l'intérieur du cadre référentiel de l'époque où il compose, doivent se concevoir en tant que personnages ambigus, pour ainsi dire habités par un démon bifide, voire polyfide. A l'encontre du projet scientifique d'unification de la création, Wilde dresse la fable d'êtres irréductibles dont le destin se trouve dans l'éclatement du noyau identitaire

et dans l'ouverture ontique au changement.

Réputé créature de langage, l'homme, de surcroît, ne semble pas trouver son lieu dans son discours. Basil parvient mal à nommer la nature de son attachement pour Dorian, comme si les mots ne pouvaient atteindre un réel indicible ou trop complexe ; le sermon qu'il prononce pour ramener son ami dans le droit chemin reste vain et démontre l'inefficacité du discours institutionnel éthico-religieux. A l'instant même où le lecteur retrouve un (hypo)texte connu, Wilde prend donc soin de le disqualifier en montrant son inadéquation. L'exemple de Henry confirme que le langage jouit d'un statut ambigu dans le roman. Outil épistémologique, il fonctionne un temps à merveille pour percer les structures du monde, voire pour lui donner forme. Tel est le cas lorsque les sentences hédonistes de Henry dessillent les yeux de Dorian et infléchissent sa destinée. Pourtant, ce même langage, plutôt qu'une illumination, se révèle un aveuglement qui ne livre que des aphorismes, généraux, voire cyniques, sans portée réelle, incapables d'orienter l'expérience ; constat qui s'impose puisque Henry lui-même erre en société. Ailleurs, Dorian utilise cette ambiguïté de tout code sémiotique et ce caractère indécidable du signe, tirant parti du jeu entre signifiant et signifié, entre son apparence juvénile et son âge réel, afin d'échapper à la vengeance de James Vane. Sans états d'âme, il se fait sophiste et s'adonne au chantage, lorsqu'il ne précipite pas son entourage dans l'abîme, comme le rappelle Basil, dans une formulation paradoxale où l'amitié semble malveillante : « Why is your friendship so fatal to young men? » (12 : 193). Le logos, instrument du mal, perd son ancrage dans la sphère scientifico-rationaliste héritée des Lumières.

La caractérisation montre des lignes de fracture, chez des personnages pourtant institutionnellement surdéterminés, mais l'ambiguïté informe aussi la figure du narrateur, construite autour du projet dual de mettre au jour, dans l'acte narratif, mais aussi de celer le détail des éléments auxquels l'omniscience donne accès. Capable d'investir les pensées des personnages principaux, il ne cède que peu d'indications concernant les « plaisirs vils » du jeune héros, ces prétendus péchés : « what the world calls sin » (16 : 137), alors même que la nature de ces agissements damne leur auteur, scandalise une époque, pousse à la déchéance et au suicide. La curiosité du lecteur est éveillée, mais aucune certitude n'est offerte ; la frustration est grande et l'ambiguïté demeure.

Ce penchant pour le non-dit de structures creuses si riches de potentiel pourrait faire écho à la volonté de ne pas déflorer le réel et de rendre hommage au mystère de la création en ne l'abordant que dans la pénombre d'une prose délicate qui évoque plus qu'elle ne décrit, qui débouche sur

du sens plutôt que sur de la connaissance, ce qu'atteste l'exploration massive des paradigmes du mystère et du secret. Il semble cependant qu'il faille davantage chercher dans la personnalité marquée du narrateur l'origine de l'atmosphère incertaine ; en particulier dans l'incipit, ce véritable manifeste en faveur de l'ambiguïté. L'instance focalisatrice y construit un trait marqué par la peinture impressionniste (voir *The Decay of Lying*), qui devient flou, apparemment dissous par la fumée des innombrables cigarettes que fume Henry, et illustre la définition de l'art en tant que voile posé sur le réel : « [Art] is a veil, rather than a mirror » (*The Decay of Lying* 73). L'ambiguïté du projet artistique de la scène se renforce par l'évocation de ces peintres japonais dont le teint de jade pâle renvoie à ces opalescences qui livrent le réel autant qu'elles le tiennent celé, dans l'intégrité de son mystère ontique. Wilde se met à l'école de cette tradition orientaliste et un régime ambigu d'accès au sens et au réel allie dans le texte réalité fugace insaisissable et point de vue excluant les définitions nettes, monovalentes, qui exposent en pleine lumière le cadavre du monde. Les oiseaux ne sont perceptibles que dans la trace évanescence de leurs ombres (d'ailleurs, le roman entier baigne dans une lumière incertaine), et l'impression d'obscurcissement du réel est redoublée dans le registre phonique, par l'évocation du murmure du monde (1 : 71). Le trait devient volontiers oblique, et les branches ployantes des laburnums renvoient à la position allongée de Henry, puis à celle de Dorian. Dans le cadre d'une mise en crise de la représentation, la composition du tableau marque une contestation des verticales et des horizontales, ces repères classiques du discours pictural renvoyant à une axiologie claire. En conséquence, mais c'est peut-être l'origine de l'acte d'écriture, le narrateur perçoit et sélectionne des caractères qui s'opposent à un modèle phallogocentrique traditionnel. Les identités sexuelles se brouillent et semblent chavirer, dans la peinture d'une galerie de mâles peu virils. Henry accumule les signes de la féminité, au travers de la synecdoque de mains gracieuses ornées de bagues, rythmant dans l'espace le son d'une voix langoureuse et musicale. Ce dernier adjectif l'apparente à la communauté homosexuelle de l'époque, et forme un réseau avec l'adjectif « artistic », que Staveley, au chapitre 12, attribue aux goûts de Dorian (12 : 193). L'on voit que le système de collocation introduit des tensions entre dénotation et connotation, et que Dorian est assimilé à un séducteur sans scrupule envers les femmes, alors que des termes le font glisser dans la catégorie des homophiles. A cet égard, on se souvient que dès le deuxième chapitre, l'éphèbe est placé dans la position paradoxale de victime consentante d'un viol psychologique qui, perpétré par Henry, le laisse sans voix, le visage dépeint en extase (85). Bref, le style se fait allusif, tandis que les personnages se révèlent polymorphes, sinon pervers. Certains signes, surdéterminés, se saturent donc des sens libérés par les paradigmes qu'ils suggèrent.

En outre, le tempérament esthète marqué par une sensibilité accrue au spectacle du monde individualise le narrateur chaque fois qu'il donne une description détaillée où l'opération de monstration exprime et trahit son intérêt pour les objets emblématiques sur lesquels il s'arrête. Dès lors, semble problématique la posture singulière de celui qui relate un crime, mais se garde de condamner le délinquant. La neutralité apparente de la narration semble alors sulfureusement proche de l'indulgence, voire de la complicité.

L'ambiguïté ne travaille pas seulement les personnages, l'intrigue et le narrateur. Elle marque aussi la préface, seuil placé en extériorité par rapport à la diégèse, mais pan entier du dyptique de l'œuvre définitive. Loin de poser un cadre théorique où la fiction serait destinée à venir s'enchâsser, ce hors-texte liminaire marque des points de rupture et introduit un doute dans l'esprit du lecteur mal préparé à réunifier un discours schizophrène. Le point de litige n'est pas anecdotique, puisqu'il s'agit de la dimension éthique de l'œuvre littéraire. Wilde chante l'esthétique de l'art-pour-l'art, alors que la fiction se laisse synthétiser en tant que schéma chrétien de l'itinéraire du pécheur, le conduisant de l'innocence vers la connaissance et la corruption, jusqu'au châtement. Heureusement, la préface vient encore remettre en perspective ce schéma si traditionnel, mais si dérangeant aussi, chez un esthète, puisque la morale n'est en définitive que le matériau de l'activité artistique : « Vice and virtue are to the artist materials for an art ». La précision faite, perdue le sentiment désagréable que le roman se compromet avec les milieux bien-pensants de l'époque. L'ambiguïté n'est cependant peut-être pas involontaire, à considérer un certain nombre de positions prises par l'artiste, qui n'est pas avare de commentaires métatextuels, dans une œuvre littéraire qu'il veut souvent prosélyte. Se retrouve l'engagement de l'auteur de *The Soul of Man under Socialism*, qui milite volontiers pour un art poétique fin-de-siècle, combattant la production réaliste, souvent parcourue par une insupportable sensibilité utilitaire. Deux aphorismes éclairent ce moment de l'étude. D'abord, cette proposition déconcertante pour l'époque : « A truth in art is that whose contradictory is also true » (*The Truth of Masks* 893), assertion qui remet en question la valeur discriminante de la vérité littéraire, incapable de former des groupes exclusifs transposables dans le réel extra-fictionnel. La mimésis se voit mise à mal. La stratégie consiste à laisser aux philistins leur sphère propre et à établir dans l'univers de l'art la résidence du créateur démiurge. Le discours change pourtant, lorsque Mr. Erskine, au chapitre 3, évoque une vérité qui ne serait disponible qu'en empruntant la voix du paradoxe : « the way of paradoxes is the way of truth » (3 : 102-103). Cette fois, Wilde proclame que la vérité n'est pas accessible à la pensée courante, mais

qu'il faut mettre en crise les propositions convenues, afin de dégager le sens.

Une synthèse de ces deux remarques permet de poser que la lecture précipite dans un monde alternatif où le principe de contradiction n'est plus opérant, qu'il s'y déploie un univers réconcilié, marqué par l'influence polysémique de l'inversion, considérée comme principe non-exclusif. La moindre proposition semble pourtant y révéler une volonté de heurter le sens commun, de rompre avec la tradition afin de procéder à un renversement des valeurs. C'est alors une machine subversive que le roman met en place, et la lecture se transforme en expérience d'inversion parfois perverse et presque toujours transgressive à l'égard du monde.

L'œuvre, profondément polyphonique, invite à l'activité interprétative ; de surcroît, Wilde choisit son idiome en esthète, presque en collectionneur. Ses mots, riches de sens, ouvrent sur des univers entiers. Ainsi, bien sûr, la description des étoffes rares que *Dorian accumule*, convoque le passé, évoque son exotisme. Elle provoque surtout l'idéologie régnante, en attribuant à un homme un sensualisme suspect, qu'exaltent des costumes, des parures, ces centres d'intérêt traditionnellement réservés aux femmes. Pièces de tissu, elles se lisent en outre comme métaphores des plis du texte lui-même. Ainsi, les longues pauses descriptives sur les possessions de Dorian remplissent au moins une double fonction. D'abord expression du souci raffiné du jeune homme de réunir des pièces rares, elles offrent une clé d'interprétation du roman, en tant que succession de scènes à faire, de tableaux, et le rapprochement du texte et du musée devient une métaphore qui vient informer l'ensemble de l'œuvre. Le roman n'est donc pas seulement l'histoire des péripéties d'un jeune hédoniste, sorte de *Rake's Progress*, ou variation sur le thème du pacte faustien, guère plus qu'il ne se réduit à un *Bildungsroman* perverti. Peinture mondaine des oisifs et de leur mode de vie, le texte est traversé par l'élément fantastique, qui n'est pas présent à tous les niveaux de la narration et semble à la fois placé au cœur du dispositif littéraire mais aussi rejeté dans les marges, en quelque sorte refoulé dans les greniers et les caves de la construction romanesque. Ambiguë, cette composante surnaturelle pourrait servir de métaphore à l'exploration de la sphère sacrée de l'art, ou n'être qu'instrumentale dans le récit de la vie dissipée d'un jeune homme fortuné, rendu libre de faire l'expérience du monde. Le texte présente aussi la confession partielle de celui qui dira dans *The Ballad of Reading Gaol* que l'on détruit toujours ceux que l'on aime : « And all men kill the thing they love » (VI : 420), comme c'est le cas des principaux personnages, sans oublier Dorian et son portrait, dont il avait reconnu être amoureux au début du roman.

Les hypothèses de lecture se multiplient ; la diégèse est dirigée par un principe d'indécision, qui dissout les limites, rend les choses perméables les unes aux autres, refusant ainsi les éléments de réponse nécessaires à la clôture du sens : le lecteur doit donc repenser sa relation au texte et à la signification.

Pourtant, la complexité de la réalité victorienne décrite semble avérée, et la fragmentation du réel se lirait moins comme posture iconoclaste ou comme approche innovante dérivée du credo esthétisant et décadent, que comme un retour à la mimesis. Pire encore, il est possible de soupçonner le roman de n'être qu'une magistrale succession de concessions faites à l'époque, venue s'encailler par procuration dans les pages d'un auteur expert dans l'élaboration de personnages scandaleux, qui confiait à son ami d'Oxford, Hunter Blair : « *l'll be famous, and if not famous, l'll be notorious* » (V. Holland 27).

Néanmoins, dans cette ambiguïté consubstantielle à l'œuvre, certains éléments indiquent la spécificité de l'auteur et empêchent de la classer comme simple construction d'un artefact à la mode. L'on compte la difficulté de déterminer l'objet de désir, et les nombreuses allusions à peine voilées à des tendances homophiles entre les trois amis mâles, mais aussi parmi les mignons dont Dorian s'entoure à l'heure de la maturité. Une analyse psychanalytique, même sommairement ébauchée, montrera que cette tendance pourrait trouver son origine dans une difficile négociation avec la figure du Père, ce qui expliquerait que pères, patriarches, pères de substitution et figures de l'autorité et de la Loi subissent l'ire implacable du démiurge romancier.

Enfin, l'on pourrait ajouter que Wilde n'aura pas eu pitié de personnages à qui il avait pourtant beaucoup donné. Pareil aux dieux que Henry évoque dans sa grande profession de foi (« *what the gods give they quickly take away* », 2 : 88), le créateur reprend tout, et finit par condamner ses héros au destin le plus sombre. Cette relation ambiguë tissée avec des êtres fictifs, semble marquer une tentative pour se positionner, de la part de celui qui évoquera les reflets de lui-même, certes déformés, perceptibles dans les trois personnages principaux : « *Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian is what I would like to be in other ages, perhaps* » (voir R. Ellmann 301). Sans doute Henry devait-il trouver sa limite, puisque l'itinéraire existentiel de Wilde déborde celui de ce dandy au parcours cynique déshumanisant, bien qu'intellectuellement brillant. Quant à la figure de l'artiste (dont le modèle originnaire était semble-t-il Whistler), elle ne pouvait représenter un modèle que partiel pour un Wilde qui déclarait avoir mis tout son génie dans sa vie, ne réservant à son œuvre que la portion congrue de

son talent. Certes, la lettre adressée à Lord Alfred Douglas et rédigée en prison, *De Profundis* (1897), montre que les deux sphères étaient destinées à se rejoindre, apportant rétrospectivement un éclairage ambigu sur les catégories tenues séparées par l'auteur. Enfin, Dorian incarne l'extrême soif de vivre qui habitait Wilde, mais la fin tragique du jeune héros atteste la conscience que la voie empruntée par cet esthète fin-de-siècle serait condamnée par les institutions morales de l'époque, et que sa situation deviendrait intenable. Constat d'échec qui, l'idée n'est pas neuve, préfigure l'issue pourtant aisément évitable des procès de Wilde ; mais demeure le problème de déterminer si Wilde tentait ici d'exorciser une vision tragique de la condition humaine, ou bien s'il élaborait un projet de soi, se renforçant dans l'acte d'écriture. Décidément, certaines ambiguïtés ne se résorbent pas dans une signification ultime, ce que William Empson disait déjà dans les années trente.

**Gilbert PHAM-THANH**  
**Université de Paris XIII-Villetaneuse**

## BIBLIOGRAPHIE

Textes de Wilde :

\**Complete Works of Oscar Wilde*. (Introduction 1966 : V. Holland, 1994 : M. Holland ; Introduction to the Stories : O. D. Edwards) Glasgow : Harper Collins Publishers, 1994

Textes sur Wilde :

\*Ellman, Richard. *Oscar Wilde*. Harmondsworth : Penguin, 1988

\*Holland, Vyvyan. *Oscar Wilde and His World*. London : Thames and Hudson, 1960, 2<sup>ème</sup> édition, 1966

## L'AMBIGUÏTÉ DANS

### *THE ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES* (1892)

#### DE SIR ARTHUR CONAN DOYLE (1859-1930)

*The Adventures of Sherlock Holmes* (1892), le premier recueil de nouvelles de détection mettant en scène le célèbre Sherlock Holmes, après deux premiers récits intitulés *A Study in Scarlet* (1887) et *The Sign of Four* (1890), décline l'ambiguïté sous toutes ses formes, tant sur les plans générique que thématique, idéologique et moral. On connaît le précédent créé dans la fiction anglo-saxonne par les « tales of ratiocination » de Poe, publiés dans les années 1840<sup>(1)</sup>, et par *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins, considéré par de nombreux critiques du XXe siècle comme le premier roman policier de langue anglaise. Malgré ces illustres prédécesseurs, les nouvelles de Doyle, qui n'ont plus le caractère ponctuel de celles de Poe mais représentent une entreprise littéraire de grande échelle et systématisée, constituent véritablement les débuts de la littérature policière de détection.

Mais la fiction de Doyle, quoique sur certains plans pionnière et créatrice de ce qui allait devenir la littérature de détection britannique<sup>(2)</sup>, est aussi l'héritière de courants de pensée victoriens et se situe donc, dans les domaines idéologique, historique et littéraire à la charnière entre deux ères : le XIXe siècle et la période moderne.

Par ailleurs, et il s'agit sans doute du premier facteur d'ambiguïté, la biographie et la personnalité de Doyle, né l'année de la publication de *The Origin of Species* de Darwin, jouent un rôle considérable qui permet de mieux comprendre le caractère hybride de ses récits qui sont, certes, des histoires de détection mais surtout un éloge des facultés intellectuelles de type analytique et inductif (à la manière de celui déjà effectué par Dupin dans « The Murders in the Rue Morgue »), et d'une façon plus large aussi, une célébration de la science et de la raison. Chez Doyle, contrairement à ce qui se passera plus tard, notamment avec Agatha Christie, la détection n'est pas à proprement parler une fin littéraire en soi, mais plutôt la résultante et le signe des progrès spectaculaires de la science et de la connaissance au XIXe siècle. L'enjeu commun de la science et de la littérature de détection était donc la reconstitution et la reconstruction du passé par voie inductive, le rétablissement d'une chronologie selon les lois de la causalité. Le *Dictionnaire des littératures française et étrangère* qualifie d'ailleurs Holmes de « machine à remonter le meurtre qui, à partir d'indices mineurs, redonne, en quelques ins-

tants, sa transparence à un mystère opaque »<sup>(3)</sup>. Il est utile de rappeler que Doyle avait étudié la médecine à Edimbourg et qu'il avait ensuite exercé, à Plymouth, puis à Southsea, un faubourg de Portsmouth, de 1882 à 1890, où un nombre assez faible de patients lui avait laissé du temps pour écrire. Il faut aussi évoquer l'influence déterminante de Joseph Bell, l'un des professeurs de l'Université d'Edimbourg, qui pratiquait des diagnostics selon un schéma inductif de type « détective » qui avait fortement impressionné Doyle. En effet, les étudiants de Bell, lorsqu'ils étudiaient les caractéristiques d'un cadavre, avaient par exemple pour tâche de découvrir quelle profession le mort avait exercée, et cela, en repérant les indices adéquats et en opérant une sélection entre l'insignifiant et le signifiant. Cette démarche constitue à l'évidence l'archétype de celle adoptée par Holmes. Celui-ci invoque d'ailleurs Cuvier et la paléontologie dont il fait des modèles méthodologiques dans « The Five Orange Pips » quand il explique à Watson :

*« The ideal reasoner (...) would, when he has once been shown a single fact in all its bearings, deduce from it not only all the chain of events which led up to it, but also all the results which would follow from it. As Cuvier could correctly describe a whole animal by the contemplation of a single bone, so the observer who has thoroughly understood one link in a series of incidents, should be able accurately to state all the other ones, both before and after »*<sup>(4)</sup>.

Doyle, en outre, quoiqu'il soit surtout connu pour ses récits de détection et pour sa création du génial Holmes, n'appréciait guère d'avoir été enfermé dans ce rôle et avait même décidé de « tuer » Holmes qui trouve la mort dans l'histoire de décembre 1893 intitulée « The Adventure of the Final Problem » publiée dans le *Strand*, puis dans le recueil *The Memoirs of Sherlock Holmes* (1894). Doyle, cédant à la pression du public et de son éditeur, « ressuscita » son personnage dans le recueil de 1905, *The Return of Sherlock Holmes* (et dans le roman de 1902, *The Hound of the Baskervilles*). Mais Doyle avait de nombreux centres d'intérêt (médicaux et scientifiques, sociaux et politiques, littéraires) et plus d'une corde à son arc. On peut citer à son actif différents types de fiction : des récits historiques (*The White Company* (1891) étant l'un des sept composés entre 1889 et 1906), d'aventure (comme *The Tragedy of the 'Korosko'*, publié en 1898), des nouvelles fantastiques (prolongement littéraire de son intérêt pour le spiritualisme et le domaine psychique ; Doyle était d'ailleurs membre de la SPR, Society for Psychical Research, et publia en 1926 *History of Spiritualism*), de la science-fiction, entre autres *The Lost World* (1912), mais aussi des pièces de théâtre.

L'éclectisme de Doyle, allié au substrat scientifique de ses productions policières, explique donc cette ambiguïté générique et thématique de ses nouvelles que le présent article va s'attacher à montrer.

Cet éclectisme est aussi la marque de Holmes, érudit, violoniste émérite, chimiste, et auteur de traités en tout genre : sur les tatouages dans « The Red-Headed League » (32), sur les cendres de 140 variétés de cigares, cigarettes et tabacs de pipe dans « The Boscombe Valley Mystery » (97), et projetant une monographie sur le lien entre les machines à écrire et la criminalité dans « A Case of Identity » (71). De plus, Holmes, tout comme son compagnon Watson, a conscience des résistances opposées par le réel, plus inquiétant, plus opaque et plus terrible que ne le laisse supposer son apparente banalité. C'est ce qui explique, dans ces récits qui célèbrent pourtant la rationalité et ses pouvoirs, la présence d'éléments fantastiques et gothiques qui soulignent le caractère flou et fluctuant de la ligne de démarcation entre la familiarité du quotidien et son potentiel d'étrangeté, d'irrationalité et de terreur qui rend finalement la fiction terne et fade en comparaison. C'est ce qu'affirme Holmes au début de « A Case of Identity » quand il s'interroge sur les scènes bizarres qu'il lui serait donné de voir s'il pouvait, tel Asmodée<sup>(5)</sup>, soulever le toit des maisons :

*« (...) life is infinitely stranger than anything which the mind of man could invent. We would not dare to conceive the things which are mere commonplaces of existence. If we could fly out of that window hand in hand, hover over this great city, gently remove the roofs, and peep in at the queer things which are going on (...) it would make all fiction with its conventionalities and foreseen conclusions most stale and unprofitable » (55).*

*« (...) Depend upon it, there is nothing so unnatural as the commonplace » (56).*

La deuxième partie de la citation constitue un paradoxe amusant, qui, malgré ses affinités avec certains aphorismes à la manière de Wilde, est le principe fondateur de la philosophie du soupçon qui guide le détective. Ce que déclare Holmes dans tout l'extrait contient en outre une forte dose d'ironie puisque, tout en étant lui-même un personnage de papier, il s'en prend pourtant à l'artifice de la fiction, ce qui semble impliquer par contrecoup qu'il est une personne réelle et non fictive et fictionnelle et que *The Adventures of Sherlock Holmes* n'est pas de la littérature. Ce type de renversement ironique est l'une des constantes du recueil qui affirme fréquemment sa propre cohérence et s'auto-cautionne au moyen de très nombreuses références intratextuelles court-circuitant les techniques d'authentification plus traditionnelles auxquelles on pourrait s'at-

tendre. Paradoxalement, et d'une façon des plus ironiques, l'effet de réel provient de la fiction elle-même qui réussit à créer un microcosme diégétique quasi autarcique et auto-référentiel. Dans « A Case of Identity », Holmes montre à Watson un coffret précieux qui lui a été offert par le roi de Bohême suite à l'affaire Irene Adler (57); il s'agit autrement dit d'une allusion (transparente pour le lecteur) à la première nouvelle du recueil « A Scandal in Bohemia », même si ce titre n'est pas cité explicitement. Dans « The Boscombe Valley Mystery », le narrateur (Watson) présente au lecteur l'Inspecteur Lestrade en lui rappelant que ce policier a déjà joué un rôle dans *A Study in Scarlet*, soit dans un récit publié cinq ans plus tôt environ (79). Les moyens mis en œuvre dans « The Five Orange Pips » aboutissent à un résultat comparable : le jeune John Openshaw vient solliciter l'aide de Holmes sur les conseils du « Major Prendergast » sauvé du « Scandale du Tankerville Club » grâce à l'aide du détective (105). Enfin, au début de « The Blue Carbuncle » (151), Watson et Holmes récapitulent le genre d'affaires qu'ils ont eu à résoudre, insistant sur le fait que pour trois d'entre elles (sur 6), il n'y avait eu ni crime au sens strict, ni meurtre.

Ainsi, on peut voir ici une forme d'ambiguïté, de type générique (l'adjectif n'étant pas pris comme désignant les genres littéraires, mais dans son sens « biologique »), puisque le recueil de Doyle gomme avec beaucoup d'habileté et d'humour les frontières entre « réel » et fiction et les redessine d'une façon personnelle, tout comme Holmes quand il s'agit de savoir ce qui est évident et ce qui est complexe, et de comprendre que les deux vont généralement de pair. Dans « The Boscombe Valley Mystery », où il renforce l'effet de réel en faisant référence à la presse, il déclare, à la grande surprise de Watson :

*« I have just been looking through all the recent papers in order to master the particulars. It seems, from what I gather, to be one of those simple cases which are so extremely difficult ».*

*« That sounds a little paradoxical »*

*« But it is profoundly true. Singularity is almost invariably a clue. The more featureless and commonplace a crime is, the more difficult it is to bring it home » (76).*

*« There is nothing more deceptive than an obvious fact » (79)<sup>(6)</sup>.*

Holmes, à l'instar des Romantiques (auxquels il emprunte d'ailleurs certains traits, en particulier en raison de son recours aux « paradis artificiels », la cocaïne en l'occurrence) possède la faculté de voir avec un regard neuf, « innocent » et libre de tout présumé, et de découvrir de

l'insolite dans ce qui paraît banal et familier, des qualités sinistres dans ce qui semble comique ou inoffensif. Il est ainsi sensible à l'alliance surprenante de la beauté et de l'horreur, association cristallisée par les fascinantes pierres précieuses<sup>(8)</sup>, au puissant magnétisme, qui jalonnent le recueil, notamment dans « The Beryl Coronet » ou « The Blue Carbuncle » où l'escarboucle est décrite en ces termes :

*(...) Holmes took up the stone and held it against the light. « It's a bonny thing », said he. « Just see how it glints and sparkles. Of course it is a nucleus and focus of crime. Every good stone is. They are the devil's pet baits. In the larger and older jewels every facet may stand for a bloody deed. This stone is not yet twenty years old. (...) In spite of its youth, it has already a sinister history. There have been two murders, a vitriol-throwing, a suicide, and several robberies (...) Who would think that so pretty a toy would be a purveyor to the gallows and the prison ? » (159).*

Cette nouvelle repose d'ailleurs sur la même association que celle mise en relief par le narrateur de Poe au début de la nouvelle « The Black Cat » (1843), définie comme « the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen », puisque, chez Doyle, le destin du joyau volé dépend de celui d'une oie destinée au repas de Noël : « Remember, Watson, that though we have so homely a thing as a goose at one end of this chain, we have at the other a man who will certainly get seven years' penal servitude, unless we can establish his innocence » (163). Il n'est donc pas exagéré de parler d'ambiguïté générique (l'adjectif faisant cette fois-ci référence aux genres littéraires) puisque *The Adventures of Sherlock Holmes* appartient certes à la catégorie « littérature de détection » mais s'apparente aussi, à bien des égards, à la veine gothique et fantastique comme je voudrais le montrer à présent. Ainsi, cette écriture majoritairement réaliste penche par moments vers une peinture colorée par le surnaturel qui stylise, intensifie, « surréalise » et déréalise le réel. Certains passages des nouvelles de Doyle ont quelque chose de comparable au « réalisme romantique » de Dickens, parfois appelé aussi « réalisme fantastique », tel qu'il se manifeste dans *The Old Curiosity Shop*<sup>(9)</sup>. De même, Wilkie Collins cherchait à mettre en lumière « the romantic side of familiar things » dans ses œuvres dites « à sensation », entre autres, *Basil* (1852), *The Woman in White* (1860) ou *Armada* (1866).

Certaines demeures, qui sont le théâtre d'actions criminelles, sont par exemple soumises à un traitement de type gothique. C'est le cas de la maison du docteur Grimesby Roylott (au prénom très suggestif) dans

« The Speckled Band » : « The building was of grey, lichen-blotched stone, with a high central portion, and two curving wings, like the claws of a crab, thrown out on each side » (188). Cette maison gothique délabrée possède des connotations inquiétantes reposant sur l'idée d'animation de l'inanimé et d'agressivité prédatrice ; sa corruption est tant matérielle que morale et fait d'elle l'expression de son occupant. On observe le même phénomène pour la demeure du prétendu « Colonel Stark » dans « The Engineer's Thumb » : « It was a labyrinth of an old house, with corridors, passages, narrow winding staircases, and little low doors (...) the plaster was peeling off the walls, and the damp was breaking through in green, unhealthy blotches » (214-215). Les conditions climatiques font aussi l'objet d'un traitement spécifique ; le déchaînement des éléments, prélude à la tragédie de « The Five Orange Pips », donne conscience à Watson du fragile rempart que constitue la civilisation face à la sauvagerie sous toutes ses formes, évocation de la bestialité qui semble faire écho aux thèses évolutionnistes de Darwin :

*All day the wind had screamed and the rain had beaten against the windows, so that even here in the heart of great, hand-made London we were forced to (...) recognize the presence of those great elemental forces which shriek at mankind through the bars of his civilization, like untamed beasts in a cage. As evening drew in the storm grew louder and louder, and the wind cried and sobbed like a child in the chimney. (103-104)*

Cette vision donne une matérialité à l'insubstantiel (le vent animé de la violence et de la férocité d'un fauve) ou le dote de caractéristiques humaines (l'image de l'enfant qui sanglote fait d'ailleurs penser à la visite nocturne du spectre de Cathy dans *Wuthering Heights*) ; elle efface nos repères habituels, redistribue les composantes du réel par sa propre combinatoire, et elle ressortit donc à une esthétique fantastique de l'anamorphose. Les limites entre l'humain et l'animal semblent tout aussi instables comme le montre un passage de « The Speckled Band » où un singe est pris pour un enfant d'apparence grotesque, moment d'incertitude et de profond malaise pour Watson : « (...) out from a clump of laurel bushes there darted what seemed to be a hideous and distorted child, who threw itself on the grass with writhing limbs, and then ran swiftly across the lawn into the darkness » (196). On voit que le statut hybride et indéterminé de la créature est exprimé par la coexistence de « who » et de « itself ». Les frontières sont donc abolies et redéfinies d'une manière insolite et déstabilisante, mais aussi provisoire et changeante, à l'image de la fantasmagorie dont Watson est le témoin dans une fumerie

d'opium<sup>(10)</sup>, où il ne reconnaît pas le vieil homme maigre et voûté au regard fixe qui n'est autre que Holmes venu enquêter sur le terrain.

Il n'y a finalement pas incompatibilité entre cette approche de type fantastique et l'entreprise de détection. Par ailleurs les renversements de type anthropomorphique ou inversement la déshumanisation de l'humain, techniques d'essence fantastique, sont aussi une façon de montrer la cruauté et l'inhumanité du crime, ainsi que les pulsions irrationnelles qui animent les hommes malgré les contraintes imposées par la civilisation et la vie en société. En fait, et il ne s'agit que d'une contradiction apparente, cette écriture de type fantastique qui semble, initialement, déréaliser et déformer le réel, a pour but final de l'intensifier pour mieux le décrypter, l'éclairer et lui donner un surcroît de vérité.

Ainsi, les nombreuses métamorphoses que subit l'apparence de Holmes, maître incontesté de l'art du déguisement et du camouflage, résultent de cette vision fantastique qui souligne l'instabilité du visible et son opacité, mais sont aussi une nécessité d'ordre dramatique, puisque, ainsi dissimulé, il peut progresser incognito dans ses enquêtes. A l'instar de Vidocq, Holmes est capable de se rendre méconnaissable et, comme un acteur talentueux, d'abolir sa propre personnalité en adoptant des rôles de composition, comme on endosse une nouvelle « peau ». Il s'agit d'ailleurs d'une ruse à laquelle ont recours ses adversaires : Irene Adler dans « A Scandal in Bohemia », ou Hosmer Angel (pseudonyme chargé d'ironie), alias Mr Windibank, dans « A Case of Identity ». Holmes pour sa part, se déguise en palefrenier dans « A Scandal in Bohemia » (14), ce qui amène Watson à dire : « It was not merely that Holmes changed his costume. His expression, his manner, his very soul seemed to vary with every fresh part he assumed. The stage lost a fine actor, even as science lost an acute reasoner, when he became a specialist in crime » (20). Et quand, dans « The Beryl Coronet » il se débarrasse de sa panoplie de vagabond, il déclare, non sans ironie : « (...) (I) must get these disreputable clothes off and return to my highly respectable self » (267). Mais la métamorphose va plus loin dans « The Boscombe Valley Mystery » où Holmes, tellement raffiné, parfois, qu'il en devient une figure de la décadence, perd ses attributs humains, non parce qu'il se déguise, mais parce que son instinct de « limier » - terme qui n'était pas encore passé dans l'usage pour décrire le flair du détective - (re)prend le dessus. Si, d'une manière adéquate, Lestrade est présenté au lecteur comme « un homme maigre aux allures furtives et sournoises de furet » (84), Holmes, inspectant les abords du lieu du crime (l'étang de Boscombe), se comporte en chien de chasse à l'affût (93) :

*Sherlock Holmes was transformed when he was hot upon*

*such a scent as this. Men who have only known the quiet thinker and logician of Baker Street would have failed to recognize him. His face flushed and darkened. His brows were drawn out into two hard, black lines, while his eyes shone out from beneath them with a steely glitter. (...) His nostrils seemed to dilate with a purely animal lust for the chase, and his mind was so absolutely concentrated upon the matter before him, that a question or remark fell unheeded (...) or, at the most only provoked a quick, impatient snarl in reply (92).*

Ces comparaisons avec le règne animal ne sont pas nouvelles (les mains de Cuff dans *The Moonstone* évoquaient des serres ou des griffes, image de la prédation communément associée au XIXe siècle aux personnages de policiers et de détectives, comme le Javert de Hugo) et le regard métallique et implacable du « limier », signe de ses aptitudes visuelles et de ses facultés analytiques presque surhumaines, ne l'est pas non plus, comme en témoignent les portraits de l'Inspecteur Bucket de Dickens, dans *Bleak House*, ou celui de Cuff. Mais ce qui l'est sans doute plus, c'est que l'apparence protéiforme de Holmes va de pair avec les relations ambiguës qu'il entretient avec la justice et la morale, faisant des « cas » qui lui sont confiés une affaire de droit, d'équité et de légitimité, mais aussi une question de fierté et un point d'honneur. Outre ces considérations, leur résolution apparaît aussi comme un plaisir intellectuel : « Chance has put in our way a most singular and whimsical problem, and its solution is its own reward » (« *The Blue Carbuncle* », 172).

Mais le réel présentant une telle étrangeté, le « crime » lui-même est parfois d'une nature ambiguë, et donc difficilement définissable selon les catégories prévues par la législation. Quel est en fait le statut exact de certains des délits commis dans les nouvelles ? C'est ce que démontre clairement Holmes à Watson au début de « *The Red-Headed League* » :

*« You have heard me remark that the strangest and most unique things are very often connected not with the larger but with the smaller crimes, and occasionally, indeed, where there is room for doubt whether any positive crime has been committed. As far as I have heard, it is impossible for me to say whether the present case is an instance of crime or not (...) » (30).*

De même le « crime » commis par Mr « Hosmer Angel » (alias James Windibank) dans « *A Case of Identity* » est qualifié de « not actionable » (71), bénéficiant de l'impunité en raison de son statut hors-normes sur

le plan de la législation, ce qui ne l'empêche pas d'être répréhensible et cruel : «'But between ourselves, Windibank, it was as cruel, and selfish, and heartless a trick in a petty way as ever came before me' » (71).

Pour réussir, Holmes considère de toute évidence que la fin justifie les moyens et n'hésite pas, comble de l'ironie, à recourir à des méthodes et à des stratagèmes immoraux pour faire triompher la morale et la justice, comme dans « A Scandal in Bohemia », lorsqu'il demande à Watson, qui adhère sans partage à son point de vue : « You don't mind breaking the law ? », en précisant bien qu'il s'agit d'une bonne cause (18-19). De même, dans « The Speckled Band », c'est grâce à ou à cause de Holmes que les machinations meurtrières du Dr G. Roylott qui cherchait à tuer sa belle-fille se retournent contre lui : « In this way I am no doubt indirectly responsible for Dr. Grimesby Roylott's death, and I cannot say that it is likely to weigh very heavily upon my conscience » (201).

Cette ambiguïté morale, ce relativisme et cette interprétation personnelle du droit et de la loi ne s'expliquent autrement que par rapport à la vision de la justice assez désenchantée que présente *The Adventures of Sherlock Holmes*. Holmes ne déclare-t-il pas à John Openshaw dans « The Five Orange Pips » : « Do not think of revenge, or anything of the sort, at present. I think that we may gain that by means of the law (...) »(114). Mais il faut en fait distinguer entre trois formes de justice à l'œuvre dans le recueil : Holmes, comme certains des personnages qui s'adressent à lui plutôt qu'à la police, ne semble pas attendre grand chose de sa forme institutionnelle et étatisée, remise en cause notamment dans « The Engineer's Thumb ». Le nombre de contrevenants réussissant à s'échapper donne la mesure de ses limites.

L'autre forme plus fréquemment invoquée est la justice individuelle, régie par des principes éthiques en soi incontestables, mais de nature variable et relative, donc contestables à ce titre ; ils sont fondés sur une analyse non manichéenne de la responsabilité et de la culpabilité ; il s'agit ici encore d'une question de frontières instables, redessinées régulièrement par la prise en compte des conditions particulières de chaque affaire et des circonstances atténuantes éventuelles. D'une certaine façon, Holmes pêche par orgueil en s'arrogeant les droits d'un justicier, et en se substituant à l'état. Cependant, il sait faire preuve de discernement et de compassion quand il applique la politique du moindre mal dans « The Blue Carbuncle » en laissant à James Ryder la liberté, d'une part parce qu'il est adouci par « l'esprit de Noël » (hommage clair à Dickens et à son *Christmas Carol* de 1843) et d'autre part parce que la prison ferait de ce délinquant en herbe un criminel endurci au lieu de l'amender moralement, comme il l'explique à Watson : « I suppose that I am committing

a felony, but it is just possible that I am saving a soul. This fellow will not go wrong again. He is too terribly frightened. Send him to gaol now, and you make him a gaolbird for life. Besides, it is a season of forgiveness »(172).

Dans « The Boscombe Valley Mystery », Holmes décide de la même façon de court-circuiter la justice en évitant que Mr John Turner soit jugé et emprisonné, bien que coupable de meurtre. Il faut dire que Turner avait été poussé à cet acte désespéré après des années de tourment pendant lesquelles sa victime avait été son bourreau ; d'autre part, il est atteint d'une maladie à l'issue fatale et il ne lui reste que très peu de temps à vivre ; enfin, en dernier ressort, Dieu lui-même légifèrera au Tribunal Suprême :

*« Well, it is not for me to judge you (...) I pray that we may never be exposed to such a temptation. »*

*« I pray not, sir. And what do you intend to do ? »*

*« In view of your health, nothing. You are yourself aware that you will soon have to answer for your deed at a higher court than the Assizes » (102).*

Le recueil présente plusieurs cas de justice divine/ ou poétique, ainsi, à la fin de « The Five Orange Pips » le naufrage du *Lone Star* dans lequel périssent les trois criminels en fuite, dont les meurtres étaient jusque là restés impunis (123), ou la mort du sinistre Dr. Roylott dans « The Speckled Band » : « Violence does, in truth, recoil upon the violent, and the schemer falls into the pit which he digs for another » (198). Dans ce dernier cas, Holmes aide cependant le destin et joue le rôle du bras droit de cette justice poétique représentée en des termes qui évoquent le serpent se mordant la queue, le châtement étant justement exercé par une vipère venimeuse ! Il arrive aussi que cette justice non immanente ne soit pas actualisée dans le cadre du récit mais Holmes croit de toute évidence en Dieu et en un ordre divin juste et infallible qui ne peut s'accommoder du mal et résoud les ambiguïtés ; le détective exprime donc sa confiance quant à une rétribution inévitable à plus ou moins long terme, par exemple à la fin de « The Beryl Coronet » : « It is equally certain, too, that whatever her sins are, they will soon receive a more than sufficient punishment » (275).

Le ressentiment de Doyle, blessé de se voir étiqueté comme écrivain de fiction de détection est sans doute compréhensible, mais avait-il pleinement conscience que cette littérature lui permettait pourtant de donner toute la mesure de son talent et de déborder du cadre de la détection pure en créant un univers fictionnel profondément original et en pei-

gnant un Londres fascinant, énigmatique, inquiétant et parfois terrifiant qui est quasiment devenu un stéréotype dans l'imaginaire de millions de lecteurs et a contribué à façonner, en parallèle avec *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, et avec les crimes en série de Jack l'éventreur, les représentations de la fin de l'ère victorienne avec ses brumes, ses bas-fonds et son ambiance crépusculaire ?

**Françoise DUPEYRON-LAFAY**  
**Université de Paris 12 - Créteil**

## NOTES

(1) « The Murders in the Rue Morgue » (1841), « The Mystery of Marie Roget » (1842-43), et « The Purloined Letter » (1845), sans compter son célèbre récit « The Gold Bug » (1843), qui, tout en n'étant pas une nouvelle policière à proprement parler repose sur un schéma de détection et de lecture indicielle, en l'occurrence la découverte et le déchiffrement d'un cryptogramme par Legrand, personnage aussi excentrique et génial que le Chevalier Dupin, présent dans les trois autres nouvelles citées. Sir Arthur Conan Doyle utilisera lui aussi le motif du cryptogramme dans sa nouvelle « The Dancing Men », figurant dans le recueil de 1903-1904 intitulé *The Return of Sherlock Holmes*, tout comme, en France, Maurice Leblanc dans son roman *L'Aiguille creuse* dans lequel Beautrelet découvre la cachette d'Arsène Lupin grâce à un cryptogramme. Le cryptogramme est, en modèle réduit, à l'image du réel, un monde dédaléen de signes abscons dont le détective doit pénétrer les secrets et qu'il doit élucider par un subtil travail herméneutique.

(2) Le Chevalier Dupin, détective excentrique et génial, allait avoir une longue postérité et devenir un type littéraire dont les premiers représentants sont l'inspecteur Bucket de Dickens dans *Bleak House*, le sergent Cuff de Collins, dans *The Moonstone* ; Sherlock Holmes, pour sa part, quoique partageant l'originalité et l'individualisme de Dupin, constituait une création d'une richesse sans précédent, elle-même source d'inspiration pour les écrivains du début du Xxè siècle.

(3) Paris : Larousse, 1992 (1985), 468.

(4) *The Adventures of Sherlock Holmes*, London : Penguin Books/ *Penguin Popular Classics*, 1994, 115-116. Les références des citations du recueil renverront toutes à cette édition et seront insérées dans le corps du texte.

(5) Asmodée est le démon des plaisirs impurs dans le Livre de Tobie, mais il est également présent dans la littérature (picaresque) et le folklore espagnols. *El Diablo Cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara inspira *Le Diable boiteux* (1707) de René Lesage ; dans les deux cas, le protagoniste est ce même Asmodée, diable laid et boiteux qui a la faculté de voir tout ce qui se passe dans les demeures de Madrid et dans l'esprit de ses habitants. Asmodée, au XIXe siècle est devenu une espèce d'alter ego du romancier avec son désir d'omniscience, puis du détective brûlant de percer les secrets les mieux dissimulés et de les mettre au jour. Il faut d'ailleurs noter que « détection » signifie étymologiquement « enlever le toit de », ce qui conforte d'autant mieux la mise en parallèle entre Asmodée et le détective.

(6) On ne peut manquer de penser au Sergent Cuff de *The Moonstone*, en particulier quand il déclare : « 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 » (Harmondsworth : Penguin Classics, 1986, Première Période, cha-

pitre 12, 136). Puis il ajoute, toujours à l'intention du commissaire Seegrave, membre de la police locale aussi obtus qu'il est grand et corpulent : « There is also such a thing as making nothing out of a molehill, in consequence of your head being too high to see it » (chapitre 12, 142). L'influence de Poe est également perceptible puisque « The Purloined Letter » repose sur l'idée que c'est précisément l'évidence, trompeuse par sa simplicité et sa clarté, qui recèle la solution.

(7) Il avoue ses penchants dans « The Man with the Twisted Lip » quand, à la sortie d'une fumerie d'opium dans le quartier de London Bridge, lieu sordide à l'époque, il déclare à Watson : « I suppose (...) that you imagine that I have added opium-smoking to cocaine injections and all the other little weaknesses on which you have favoured me with your medical views » (129). Mais sa présence découle de tout autres raisons.

(8) Cette association est également présente chez Collins dans *The Moonstone*, où la Pierre de Lune a suscité bien des convoitises et provoqué plusieurs morts violentes.

(9) Master Humphrey, le narrateur des trois premiers chapitres de ce roman de Dickens est un flâneur et un explorateur avide de découvrir des territoires inconnus et des pans de réalité insolites au cœur de la vaste métropole londonienne : « The place through which he made his way at leisure was one of those receptacles for old and curious things which seem to crouch in odd corners of this town and to hide their musty treasures from the public eye in jealousy and distrust » (Chapitre 1). Holmes, pour sa part, possède la même soif de spectacles inattendus et curieux.

(10) La description repose sur la notion de descente, mouvement vers le bas analysé par Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* ; la fumerie ressemble aux profondeurs d'une grotte mais l'image évoque aussi une descente aux enfers, dans les profondeurs de l'inconscient et de l'imaginaire. La technique utilisée est également celle de la fragmentation de type grotesque qui opère des gros-plans sur des parties du corps, vues comme des éléments autonomes dotés d'une existence propre : « Between a slop shop and a gin shop, approached by a steep flight of steps leading down to a black gap like the mouth of a cave, I found the den of which I was in search. (...)

Through the gloom one could dimly catch a glimpse of bodies lying in strange fantastic poses, bowed shoulders, bent knees, heads thrown back and chins pointing upwards, with here and there a dark, lack-lustre eye turned upon the new-comer. Out of the black shadows there glimmered little red circles of light, now bright, now faint, as the burning poison waxed or waned in the bowls of the metal pipes » (126). On retrouve également, avec le même potentiel fantastique, des fumeries d'opium dans *The Mystery of Edwin Drood* (1870) de Dickens et *The Picture of Dorian Gray* (1891) de Wilde.

« THE HORROR ! THE HORROR ! »

## ESSAI D'INTERPRÉTATION DE L'AMBIGUÏTÉ

### DANS *HEART OF DARKNESS* DE JOSEPH CONRAD

Si l'ambiguïté se définit comme une pluralité de sens qui ne permet pas une interprétation univoque, il est certain que le roman de Joseph Conrad intitulé *Heart of Darkness* apparaît dès le départ comme fondamentalement ambigu. Bien avant que Marlow ne prenne la parole sur la Tamise à bord de la *Nellie*, les passagers sont conscients du fait qu'ils vont écouter : « one of Marlow's inconclusive experiences »<sup>(1)</sup>. En effet, Marlow n'est pas un de ces marins qui se complaisent dans les récits de leurs aventures en mer. Comparé à une idole<sup>(2)</sup> et à un bouddha<sup>(3)</sup> par le premier narrateur qui ouvre le récit, il apparaît comme un personnage énigmatique dont les paroles sont auréolées d'un halo de mystère : « The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical... and to him the meaning of an episode was not inside a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine »<sup>(4)</sup>. Ces images de brume, ces halos, ces reflets indirects masquent des significations qui doivent être déchiffrées par un lecteur attentif. Tout au long du roman, Marlow maintient ses auditeurs dans l'expectative : la rencontre avec Kurtz est longuement préparée et différée, le mystère autour de sa personnalité est soigneusement entretenu et la fin reste ouverte à de multiples interprétations. Le lecteur est dûment averti qu'il ne doit pas s'attendre à des vérités toutes faites. L'ambiguïté est constamment maintenue grâce au choix du point de vue, à la personnalité du narrateur, au mode indirect de présentation des personnages, à la technique impressionniste et surtout à l'utilisation du langage qui suggère plutôt qu'il ne dit.

A la différence des autres romans de Joseph Conrad comme *Almayer's Folly*, *Lord Jim* et *The Nigger of the « Narcissus »* dont les titres sont transparents, l'ambiguïté est déjà présente dans le simple intitulé de *Heart of Darkness*. Cette longue nouvelle paraît d'abord chez Blackwood en 1899, publiée en feuilleton sous le titre de *The Heart of Darkness*. Déjà polysémique et métaphorique, ce premier titre fait allusion au plus profond d'une région qui peut être vue comme sombre, sinistre, maléfique, corrompue, malveillante ou tout simplement obscure. La suppression du « the » vient considérablement élargir l'éventail des interprétations. Le mot cœur peut alors reprendre également son sens littéral et les ténèbres

devenir la métaphore du mal à l'état pur. Le lecteur va donc être confronté à un voyage qui constitue à la fois une exploration de l'Afrique, ce continent noir, encore mal connu, mais aussi une pénétration à l'intérieur des profondeurs du subconscient et de ses désirs inavouables.

L'ambiguïté du livre est due en grande partie au choix du narrateur ou plutôt des narrateurs. Un premier narrateur anonyme crée une atmosphère propice au mystère en situant la scène sur les bords de la Tamise à une heure crépusculaire. Il laisse la parole à Marlow qui continue le récit à la première personne et qui nous offre une vision par la force des choses partielle et subjective. Kurtz, dont le nom suggère la brièveté, possède un patronyme en rapport avec le peu que nous savons sur lui. Son personnage se dessine peu à peu à travers les divers témoignages de ceux qui l'ont connu, cependant nous ne pénétrons jamais directement dans sa conscience puisque Joseph Conrad n'a jamais recours au monologue intérieur. Cette approche indirecte rend le personnage extrêmement difficile à cerner, mais elle a aussi l'avantage de permettre une multitude d'interprétations possibles. En choisissant ce mode de présentation, Joseph Conrad se place dans une optique qui rappelle le perspectivisme défendu par Nietzsche dans *Le Gai Savoir* dans un chapitre intitulé Notre nouvel « Infini » : « Nous ne pouvons regarder au-delà de notre angle. Mais je pense que nous sommes aujourd'hui éloignés tout au moins de cette ridicule immodestie de décréter à partir de notre angle que seules seraient valables les perspectives à partir de cet angle. Le monde au contraire nous est redevenu « infini » une fois de plus : pour autant que nous ne saurions ignorer la possibilité qu'il renferme une infinité d'interprétations<sup>(6)</sup> ». .. Ce choix de différentes mises en perspective ne fait qu'ajouter au mystère qui entoure la personnalité de Kurtz et l'obscurité s'épaissit encore davantage quand la rencontre avec Marlow a enfin lieu. Ce dernier s'extasie sur l'éloquence de l'agent sans jamais nous la faire partager car ce ne sont pas les quelques bribes de discours rapportées par Marlow qui nous éclairent sur le caractère soi-disant remarquable de Kurtz. Le personnage demeure une énigme, ce que Joseph Conrad avoue volontiers dans une lettre à Elsie Ford datée du 3 décembre 1902 : « What I distinctly admit is the fault of having made Kurtz too symbolic or rather symbolic at all »<sup>(6)</sup>.

L'interprétation du symbolisme et en particulier la signification qui doit être donnée aux dernières paroles de Kurtz : « The horror ! the horror ! »<sup>(7)</sup> n'est pas aussi évidente que Marlow, qui nous livre uniquement ses propres impressions, et encore de manière assez vague, voudrait nous le faire croire. Selon Marlow, Kurtz est un homme remarquable dont le jugement final représente : « an affirmation, a moral victory, paid for by abominable defeats, by abominable terrors, by abominable satis-

factions »<sup>(8)</sup>. Pourtant, il existe un tel hiatus entre le personnage de Kurtz et le jugement moral que lui attribue Marlow que les dernières paroles du mourant paraissent incongrues dans la bouche de cet homme précédemment décrit comme « hollow at the core »<sup>(9)</sup>. Kurtz est un homme sans repères moraux, débarrassé du poids des contraintes imposées par la société, un homme qui a laissé libre cours à ses instincts et à sa cupidité, ceci sans aucune retenue. Il semble difficile d'interpréter ses derniers mots comme une condamnation de sa vie passée, même si l'approche de la mort peut favoriser un éclair de lucidité tardif. Le lecteur peut donc légitimement se demander si l'interprétation de Marlow est la bonne. Quand Macduff, à l'acte II de *Macbeth*, découvrant le cadavre ensanglanté de Duncan, s'exclame par trois fois : « O horror, horror, horror »<sup>(10)</sup>, aucune ambiguïté n'est possible. L'article zéro libère toute les connotations d'un mot qui se veut à la fois un jugement et un cri à propos d'une situation bien identifiée. En fait, chez Joseph Conrad, tout dépend de la valeur attribuée au déterminant anaphorique « the ». Or le contexte qui précède reste vague : « Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge ? He cried in a whisper at some image, at some vision - he cried out twice, a cry that was no more than a breath »<sup>(11)</sup>. Le narrateur ne possède qu'une vision extérieure et le lecteur, en l'absence de monologue intérieur, ignore tout de la pensée de Kurtz. Or l'interprétation des dernières paroles d'un mourant est laissée aux vivants qui les traduisent selon leurs désirs profonds et ceci se révèle souvent sujet à caution. Ainsi dans *The Spire*, écrit par William Golding, le personnage principal est un prêtre appelé Jocelyn qui, rejeté par les autorités de l'Église, fait preuve d'un orgueil démesuré. En bâtissant une flèche à sa cathédrale qui dépasse en hauteur toutes les autres, il cherche à assouvir sa volonté de puissance et il sacrifie ceux qui l'entourent sans pitié pour satisfaire sa passion. Quand il meurt, le bon Père Adam qui le veille croit entendre le mot « God »<sup>(12)</sup> prononcé trois fois. Il voit dans ce simple mot l'expression d'une contrition qui marquerait le retour de la brebis égarée au bercail. Une âme moins innocente que celle du bon Père pourrait tout aussi bien y déceler un juron et voir dans les ultimes paroles du mourant le rejet d'une église à l'esprit étroit et hypocrite.

Dans cette perspective, Marlow serait, à l'image du Père Adam de Golding, l'interprète « bien pensant » de paroles dont le sens pourrait être compris tout autrement. Il faut se souvenir que Kurtz est ramené de force vers la soi-disant civilisation. Contraint d'abandonner un poste où il exerçait sans retenue son pouvoir sur une population qui l'idolâtrait, Kurtz est le type même de l'Européen dégénéré. Coupé de ses racines et des contraintes morales imposées par la société, il a laissé libre cours à ses instincts. La dégénérescence morale qu'il manifeste le rend bien

pire que les sauvages qui l'entourent qui, à l'inverse, montrent une certaine forme de retenue. La plupart des paroles prononcées par Kurtz sur le bateau reflètent surtout une régression infantile manifestée par une identification aux possessions matérielles : « My Intended, my station, my career, my ideas »<sup>(13)</sup>. En fait, rien dans le contexte ou la situation ne peut laisser présager l'éclair de lucidité et le jugement moral de l'agent sur sa conduite au moment où il rend le dernier soupir. Marlow lui-même a été confronté au cœur des ténèbres et, fasciné par la personnalité de Kurtz, il a connu la tentation du retour à la barbarie. La lucidité qu'il attribue à Kurtz est sans doute un moyen d'exorciser ses propres désirs et de rétablir, en quelque sorte, l'ordre moral qui avait été transgressé. Dans cette optique, le mensonge final qu'il fait à la fiancée de Kurtz apparaît comme une protection supplémentaire: ne pas nommer la chose, c'est refuser de lui reconnaître une existence. Si l'on en croit John W. Griffith : « Many Victorians worried that such close contacts with primitive people would have degenerative effects on the European in such close contact with the natives. The fear of 'going native' arose from these cultural anxieties »<sup>(14)</sup>.

L'interprétation de Marlow est en rapport avec son équilibre inné et la perception morale du gentleman anglais qu'il est censé incarner. Pourtant « the horror ! the horror ! », si l'on se place dans la logique de Kurtz lui-même, peut signifier bien d'autres choses. Selon John Batchelor, Kurtz pourrait fort bien « inverser la signification morale du vocabulaire et utiliser le mot « horreur » pour décrire ce qu'il admire, dont il jouit, et qu'il espère trouver dans l'autre monde »<sup>(15)</sup>. Tout comme le Satan de Milton qui proclame dans *Paradise Lost* : « Evil, be thou my good »<sup>(16)</sup>, Kurtz serait alors une sorte d'ange déchu dont la perversion des valeurs se traduirait par une subversion du langage. Il est certain que dans *Heart of Darkness*, Marlow insiste sur le caractère fuyant et relatif du langage : par exemple, les Africains qui sont les victimes de la colonisation sont décrits comme des rebelles, des criminels et même des ennemis. Cependant, même s'il existe souvent un décalage ironique entre le mot et la réalité, rien ne vient vraiment confirmer dans le contexte une telle inversion de sens. Cette interprétation, pourtant séduisante, ne peut entièrement lever l'ambiguïté des dernières paroles de Kurtz pour qui le mot « horror » semble conserver un sens entièrement négatif.

En fait, tout dépend de la valeur attribuée au « the » : s'agit-il d'un « the » anaphorique ou situationnel ? Dans ce dernier cas, le jugement de Kurtz ferait référence à sa condition présente. L'agent, qui a pratiqué le mal sur une grande échelle, rejetterait la petitesse de ce monde corrompu et sordide vers lequel il est ramené de force. « The horror » désignerait alors ce que Marlow appelle non sans ironie : « The merry dance

of trade and death »<sup>(17)</sup>. Kurtz rejoindrait alors, uniquement pour des raisons d'efficacité qui n'ont dans son cas aucun rapport avec la morale, l'opinion de Marlow qui condamne en bloc l'hypocrisie, l'immobilisme, la cruauté et le manque d'envergure de ses compagnons de voyage. En effet pour ce dernier, le directeur et ses affidés ne sont qu'une parodie des Pères Pèlerins, possédés par : « a flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly »<sup>(18)</sup>. En tout état de cause les dernières paroles de Kurtz restent terriblement ambiguës puisqu'elles peuvent se référer, soit à la cruauté de ses exactions passées, soit à l'absurdité des méthodes employées pour coloniser l'Afrique ou encore enfin au malaise existentiel d'un homme qui, ayant été tour à tour employé modèle, idéaliste, tortionnaire et tyran sanguinaire, n'a pas trouvé sa raison d'être et voit son existence se terminer dans la mort, laissant derrière lui une œuvre inachevée et des possessions inutiles, les trois hypothèses n'étant nullement exclusives les unes des autres.

Étant donné l'ambiguïté des dernières paroles de Kurtz, d'autres interprétations, qui sortent du cadre strict du roman, sont par ailleurs plausibles. Pour John Batchelor, « *Heart of Darkness* est caractéristique d'un homme souffrant de dépression et cherchant à s'évader de la réalité »<sup>(19)</sup>. Il est certain que Joseph Conrad ne peut être identifié à Marlow et encore moins à Kurtz, mais il pourrait être tentant de voir dans ce cri de désespoir total l'expression personnelle d'un problème existentiel qui dépasserait le cadre du roman : le personnage de Kurtz, décrit comme vide, ne servirait plus alors que de porte-parole à Joseph Conrad. « The horror ! the horror ! » reprendrait dans ces conditions une sorte d'autonomie, il deviendrait un collage, un peu à la manière de T. S. Eliot qui voulait au départ placer cette citation en en-tête de *The Waste Land*. Ce serait une sorte de cri destiné à exorciser le malaise d'un écrivain face à l'absurdité de la colonisation et de l'existence en général. Joseph Conrad avoue d'ailleurs dans une lettre à Elsie Ford, datée de décembre 1903, que : « The story is mainly a vehicle for conveying personal impressions »<sup>(20)</sup>. Dans cette hypothèse, « The horror ! the horror ! » révélerait l'opinion de Conrad sur la conquête de l'Afrique et pourrait être considéré comme le bilan d'une expérience initiatique douloureuse et d'une plongée personnelle au cœur des ténèbres.

Cette opinion est d'ailleurs partagée par Edward Crankshaw qui écrit dans son étude sur Joseph Conrad que « Marlow was invented so that Conrad could moralize »<sup>(21)</sup>. Il est certain que *Heart of Darkness* constitue une condamnation extrêmement sévère de la colonisation telle qu'elle était pratiquée par les Belges. Il faut se souvenir que le Congo, qui n'est, d'ailleurs, jamais nommé dans *Heart of Darkness* était la propriété personnelle du Roi des Belges, Léopold II qui, sous couvert d'activités philanthropiques, se livrait à un pillage massif des ressources du pays

et à l'exploitation des noirs, pratiquement réduits à l'état d'esclaves. Grâce à un système connu sous le nom de régime domanial, toutes les terres libres étaient déclarées propriété du Roi et seuls ses agents pouvait collecter le caoutchouc et l'ivoire, souvent par la force. Conrad décrit cette exploitation du Congo dans *Geography and some Explorers* comme : « The vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience and geographical exploration »<sup>(22)</sup>. Cette condamnation de la colonisation fait l'objet dans le roman d'une virulente satire, tant des Français qui se livrent à de vaines activités en tirant le canon sur une jungle complètement vide, que des Belges qui pillent le pays sans vergogne.

En fait, l'aventure personnelle de Joseph Conrad au Congo pourrait se résumer par ces simples mots : « The horror ! the horror ! » car l'entreprise se révèle être une série de désillusions dès le départ. Au début du voyage, l'écrivain, qui souffre de dépression grave, écrit à Marguerite Poradowska, sa tante et confidente, une lettre postée de Teneriffe et datée du 15 mai 1890, où il exprime ses doutes à propos de l'avenir et son pessimisme sur l'absurdité de l'existence en général : « On doute de l'avenir. Car enfin je me demande pourquoi y croirait-on ? Et aussi pourquoi s'attrister ? - Un peu d'illusion, beaucoup de rêves, un rare éclair de bonheur puis le désillusionnement, un peu de colère et beaucoup de souffrance et puis la fin - la paix ! - Voilà le programme, et nous aurons à voir cette tragi-comédie jusqu'à la fin »<sup>(23)</sup>. L'arrivée à Kinchassa est un véritable désastre pour Joseph Conrad qui découvre non seulement les horreurs de la colonisation, mais qui voit aussi s'écrouler tous ses rêves d'avancement lorsqu'il comprend que le directeur avec qui il entretient des relations conflictuelles ne lui confiera jamais le commandement d'un bateau. En outre, la maladie aggrave sa neurasthénie et accroît encore son sentiment de désillusion. Il confie à Marguerite Podarowska son malaise existentiel dans une lettre datée de la fin septembre 1890 : « Tout m'est antipathique ici. Les hommes et les choses ; mais surtout les hommes. Et moi je leur suis antipathique aussi. A commencer par le directeur en Afrique qui a pris la peine de dire à bien du monde que je lui déplaisais souverainement jusqu'à finir par le plus vulgaire mécanicien. Ils ont tous le don de m'agacer les nerfs - de sorte que je ne suis pas aussi agréable pour eux que je pourrais l'être »<sup>(24)</sup>.

Il semble que le voyage au Congo agisse donc comme une sorte de révélateur ou de catalyseur qui serait à l'origine d'une prise de conscience accrue de l'existence du mal et de l'absurdité de l'existence. Joseph Conrad aurait d'ailleurs au cours d'une de ses conversations avec Edward Garnett, un ami intime, prononcé cette petite phrase très révélatrice par son exagération même : « Before the Congo I was just a mere animal »<sup>(25)</sup>.

Si *Youth* peut être considéré comme un livre initiatique, celui de la jeunesse triomphante qui découvre le monde et ses possibilités, *Heart of Darkness* est un roman qui évoque la crise de la maturité. Il est certain que Joseph Conrad a vécu bien d'autres expériences traumatisantes avant son voyage au Congo, mais pour Frédérick Karl cette expédition constitue la cristallisation de toutes ses épreuves passées : « Tout ce qu'il avait connu enfant en Pologne, en exil avec ses parents, ce qu'il avait découvert depuis qu'il naviguait, tout cela contribua à créer en lui, la conscience de la dépravation, de la vilénie, de la dégradation et de la cruauté humaine. Ce n'est pas le Congo seul qui lui suggéra ces images de l'enfer, mais ce pays étaya ce que Conrad avait déjà accumulé en lui sur ce sujet »<sup>(26)</sup>.

Ainsi, *Heart of Darkness* donne à Joseph Conrad le moyen d'exprimer indirectement son pessimisme foncier tout en enveloppant cette signification de différentes strates de sens possibles. Des critiques plus que malveillants ont même reproché à Joseph Conrad de privilégier l'ambiguïté parce que lui-même n'était pas très sûr de la signification qu'il voulait donner à son livre. Selon R. F. Lewis : « Conrad is intent on making a virtue of not knowing what he means »<sup>(27)</sup>. Ce reproche est bien sûr infondé, mais Joseph Conrad lui-même était sensible au fait que la signification de son roman n'était pas immédiatement accessible à tous. C'est ce qu'il avoue dans une lettre à Cunninghame Graham datée de février 1899 : « I am simply in the seventh heaven to find you like *The Heart of Darkness* so far. You bless me indeed. Mind you don't curse me bye and bye for the very same thing. There are two more instalments in which the idea is so wrapped up in secondary notions that you - even you - may miss it »<sup>(28)</sup>. Il est certain que Marlow en tant que narrateur fait tout pour préserver l'opacité du récit. Il insiste toujours sur l'incapacité du langage à rendre ses propres impressions et sa propre vision : « Do you see the story ? Do you see anything ? It seems to me I am trying to tell you a dream... No, it is impossible, it is impossible to convey the life sensation of any given epoch of one's existence - that which makes its truth, its meaning - its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live as we dream - alone »<sup>(29)</sup>. Le nombre de mots et en particulier d'adjectifs précédés de préfixes négatifs est si impressionnant qu'on ne peut en citer que quelques-uns qui reviennent pour certains plusieurs fois : « inconceivable », « incomprehensible », « implacable », « inscrutable », « inexplicable », « irresistible », « impenetrable », « impalpable », « unfathomable », « indefinable ». Il s'agit, non pas d'une volonté délibérée de masquer la signification, mais plutôt de souligner la richesse d'une expérience qui ne peut se réduire à une interprétation univoque. Joseph Conrad, si l'on excepte la dernière partie de sa vie, n'a jamais été un écrivain populaire à la manière de Kipling. Même si, pour de simples raisons finan-

cières, il aurait aimé augmenter le chiffre de ses ventes, l'écrivain n'a jamais recherché la facilité. *Heart of Darkness* illustre assez bien la théorie exprimée par Nietzsche dans le *Gai Savoir* sur la question de la compréhension par la multitude : « On ne tient pas seulement à être compris quand on écrit, mais tout aussi certainement à ne pas l'être. Ce n'est nullement une objection suffisante contre un livre, si une quelconque personne le juge incompréhensible : peut-être cela même rentrait-il dans les intentions de l'auteur, - il ne voulait pas être compris par 'n'importe qui' »<sup>(30)</sup>.

Comme le souligne Marlow dans le roman : « Life is a greater riddle than some of us think it to be »<sup>(31)</sup>. L'ambiguïté même de *Heart of Darkness* en fait la richesse. Elle crée des prolongements et des résonances différentes dans la conscience de chacun. Le roman va bien au-delà de la simple condamnation du colonialisme et de la décadence de la civilisation, il fait ressortir la relativité de la morale, la difficulté de communiquer et l'absurdité de l'existence grâce à des réseaux symboliques et métaphoriques et à une technique impressionniste moderniste. Joseph Conrad a eu une influence déterminante sur des écrivains comme Virginia Woolf pour qui la vie, comme pour l'auteur de *Heart of Darkness*, n'était pas un univers bien ordonné, mais : « A luminous halo, surrounding us from the beginning of consciousness to the end »<sup>(32)</sup>. Même si T. S. Eliot a finalement renoncé à mettre en épigraphe : « The horror! The horror ! » à son livre *The Waste Land*, il a utilisé : « Mister Kurtz - he dead »<sup>(33)</sup> dans *the Hollow Men*, donnant ainsi une profondeur supplémentaire à un texte déjà fort complexe. *Heart of Darkness* est sans doute le roman le plus ambigu de Joseph Conrad, mais c'est aussi le plus lu et le plus étudié de nos jours. Ce succès qui ne se dément pas montre bien que, paradoxalement, l'obscurité apparente du livre, ce que certains critiques mal intentionnés appellent : « its fogginess »<sup>(34)</sup> n'est pas un frein à la lecture, mais au contraire un stimulant pour l'imagination.

**Françoise DUFOUR**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## NOTES

- (1) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, ( Penguin Books, 1989), 32.
- (2) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit., 28.
- (3) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit., 31.
- (4) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit., 30.
- (5) Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, (Gallimard, 1967), 271.
- (6) Jocelyn Baynes, *Joseph Conrad : A Critical Biography*, (Pelican Biographies, 1960), 273.
- (7) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit., 111.
- (8) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit., 113.
- (9) Joseph Conrad, idem, 97.
- (10) William Shakespeare, *Macbeth*, acte II, scène 3, (Cambridge University Press), 152.
- (11) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op cit, 111.
- (12) William Golding, *The Spire*, (Faber Paperbacks, London, 1965) 223.
- (13) Joseph Conrad, idem, 110.
- (14) John W. Griffith, *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma*, (Clarendon Press, Oxford 1995), 70.
- (15) John Batchelor, *Conrad : Une biographie critique*, (Éditions Autrement, Littératures, Paris 1997), 154.
- (16) John Milton, *Paradise Lost*, livre IV, vers 110 (The Viking Press, New York, 1962), 314.
- (17) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit. 41
- (18) Joseph Conrad, idem, 43
- (19) John Batchelor, op. cit. ,148.
- (20) Jocelyn Baynes, op. cit. , 277.
- (21) Edward Crankshaw, *Joseph Conrad*, (The Macmillan Press, London, 1976), 73.
- (22) Joseph Conrad, *Geography and some Explorers, Last Essays*, (Tales of Hearsay and Last Essays, London, 1955), 17.
- (23) René Rapin, *Lettres de Joseph Conrad à Marguerite Podarowska*, (Librairie Droz, Genève, 1966), 66.
- (24) René Rapin, idem, 7.
- (25) Douglas Hewitt, *A Reassessment*, (Bowes and Bowes, London, 1975), 18.
- (26) Frederick R. Karl, *Joseph Conrad*, (Biographie Mazarine, éd. française, 1987), 199.
- (27) R. F.Leavis, *The Great Tradition : George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, (Harmondsworth, Penguin, 1962), 199.
- (28) Jocelyn Baynes, op. cit. , 273.
- (29) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, 57.
- (30) Nietzsche, op. cit. 277.

- (31) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit, 112.
- (32) Virginia Woolf, *Collected Essays, volume two*, (The Hogarth Press, London, 1966), 106.
- (33) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, 112.
- (34) John W. Griffith, *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma*, 44.

## AMBIGUITÉS COLONIALES :

### CONRAD ET CÉLINE EN AFRIQUE

Après sa découverte de l'*Horreur* au cours de la première guerre mondiale, c'est en Afrique, étrange continent où l'angoisse « étincèle » dans l'air que Bardamu, narrateur-protagoniste du *Voyage au bout de la nuit*<sup>(1)</sup>, va trouver confirmation de l'abjection humaine. Cette traversée de la cruauté peut bien sûr évoquer le crochet de Candide par le Surinam et le Paraguay, mais c'est infailliblement la célèbre nouvelle de Conrad, *Heart of Darkness*<sup>(2)</sup>, qui revient en mémoire avec son cortège de petits blancs cupides, affaiblis par le climat délétère, et la remontée du fleuve à travers la jungle fantasmagorique ; sans oublier la rencontre tant désirée avec Kurtz, le personnage - oh combien ambigu - qui rend l'âme dans ce cri déchirant : « The Horror, the horror » dont le signifié ne finit pas d'être interprété. Comme Marlow, le narrateur de *Heart of Darkness*, Bardamu remonte le fleuve pour aller remplacer un homme dont il ignore tout, mais qui est à la fois plus présent et plus évanescent que Kurtz, puisque qu'il s'agit de Robinson, celui qui fut son compagnon au plus fort de la guerre. Ce dernier disparaît aussitôt aperçu, mais reparaît dans la deuxième partie du livre, pour mourir de deux balles dans le ventre, auprès de son vieil ami Bardamu.

De quoi Céline et Conrad veulent-ils nous parler dans ces épisodes africains ? Pourquoi ce détour par une contrée dont les habitants restent en retrait, objets de mépris ou de compassion ? Pourquoi ces narrateurs déboussolés qui ne ramènent de leur plongée dans les ténèbres que le sentiment d'une présence absente qui, sans nul doute, exerce la fascination littéraire de l'oxymore mais qui en garde toute l'ambiguïté, une fois le livre refermé ?

Nos réponses à ces questions prendront leur point de départ avec la réflexion que propose Christopher L. Miller dans son ouvrage intitulé *Blank Darkness. Africanist discourse in French*<sup>(3)</sup>. Nous résumons ici les éléments théoriques qui alimentent notre propos.

#### **Le roman africaniste : la théorie de Christopher L. Miller**

Né de la culture européenne et d'un profond malaise, le roman africaniste projette son discours sur une Afrique fantasmée, en décalage complet avec la réalité africaine contemporaine aussi bien qu'avec la tradition du roman d'aventures dont il est issu : « The question I will ask is not what is different about Africa to make it appear in a certain fashion

but what is different about a certain European discourse when it produces an object aberrant to the system that created it<sup>(4)</sup> ». Christopher Miller amorce sa réflexion en remontant aux origines de ce double décalage, ce qui lui permet d'analyser le rapport des Européens au mot Afrique, le seul signifiant qui réfère à l'ensemble de ce continent. Rappelons toutefois que le mot Afrique a été précédé par le mot *Ethiopia* d'origine grecque, *visage brûlé*, qui désigne exclusivement les Africains à la peau noire, ouvrant ainsi la voie aux toutes premières manipulations des blancs. Quant au mot *Nigeir* qui signifie *rivière*, il sera rapidement détourné et assimilé en raison de sa ressemblance phonologique avec le mot latin *niger* qui désigne ce qui est noir. Le premier pas dans les ténèbres de la subjectivité européenne est déjà franchi. Ce décalage initial s'agrandit avec l'apparition du mot *Afrique*, dont l'incertitude étymologique ne sera jamais éclaircie, et qui, par conséquent, se prêtera à toutes les ambiguïtés de la perception européenne. Il existe en effet plusieurs hypothèses quant à la signification de ce nom. Retenons-en quelques unes : d'après Diderot, il faudrait remonter au mot *Aphar*, poussière en hébreu ou évoquer le latin *aprica*, ensoleillé ; de son côté, Léo l'Africain envisage deux possibilités : *Ifricos* serait le nom du premier roi venu du Yémen et *Afrique* désignerait une colonie ; ce mot pourrait aussi venir de l'arabe *faraca* qui signifie *qui s'est séparé*. Cette dernière étymologie est celle qui a les implications les plus durables et les plus profondes dans la psyché européenne. Ce qui amène Christopher Miller à conclure : « meanings such as 'sunny' or 'dust' impose a difference itself. 'Colony' as an etymology is a political allegory of the word's imposition on a passive territory... 'faraca'... imposes a meaning that consists of pure otherness... Africa has no native source and so did not exist before its definition as an other in relation to Europe and Asia »<sup>(5)</sup>.

Notre rôle ici n'est pas de trancher parmi ces diverses solutions mais de souligner le fait que, vraies ou fausses, elles réfèrent à un espace sans nom, *a blank*, puisqu'aucun nom de source indigène n'a été retenu, avant que les Chrétiens et les Arabes s'intéressent au continent africain. Toujours selon C.L. Miller, c'est dans cet espace conçu comme pure altérité, et disponible, que le roman africaniste - dont l'action se déroule en Afrique, mais dont les auteurs sont européens - va inscrire l'obsession occidentale de transformer en récit l'évolution d'un ou de plusieurs personnages dans le temps<sup>(6)</sup>. Le fait même que l'Afrique africaniste soit précisément perçue comme un espace, indifférencié, hors temporalité, relevant du rêve ou de l'hallucination, permet au romancier d'y déployer toutes les pathologies dont souffrent les héros occidentaux de la conscience malheureuse. En d'autres termes, le continent noir de la littérature africaniste s'offre comme le site géographique de tout ce qui ne peut être ni situé, ni nommé, selon les codes essentiellement binaires de la pensée euro-

péenne. Dans la perspective qui vient d'être indiquée, notre propos sera de compléter la réflexion de Christopher L. Miller par une analyse de la configuration existentielle temporelle dans laquelle évoluent les protagonistes-narrateurs de ces deux récits. Ainsi nous serons à même d'évaluer leur position en pensée au moment où ils abordent leurs récits respectifs. Cette configuration sera évaluée selon la distribution des catégories aristotéliennes du faire, du subir, et de l'être en posture qui correspondent aux trois catégories aspectuelles de l'activité, de la passivité, et de la voix-moyenne<sup>(7)</sup>.

## I. Conditions biographiques et narratives des deux récits.

Un bref rappel de l'aventure biographique vécue par Conrad et Céline nous permettra de mieux saisir la fonction que les deux écrivains accordent au narrateur à l'intérieur de chaque récit.

En mai 1892, Conrad embarque à Bordeaux pour se rendre dans l'Etat Libre du Congo dont le Roi des Belges, Léopold II, s'est institué non seulement le souverain, mais aussi le seul et unique possesseur. On ne compte déjà plus les atrocités commises par les Européens pour extorquer le caoutchouc et d'autres denrées à la population locale. Conrad doit remplacer le commandant d'un vapeur qui vient d'être tué par des indigènes ; le commandement lui échappe et c'est une longue marche de trois cents kilomètres qui l'amènera à Kinshassa (Leopoldville)<sup>(8)</sup>. A bord d'un petit steamer dont l'équipage est en majorité noir, Conrad remonte le fleuve Congo jusqu'à Stanley Falls, territoire de Kurtz dans *Heart of Darkness*. Au retour, il prend le commandement du bateau et ramène un français dénommé Klein (Kurtz ?) qui meurt à bord. Il rentre en Angleterre en Janvier 1891.

*Heart of Darkness*, la nouvelle qui est tirée de cette expérience, sera l'histoire d'une désillusion vécue sur le mode initiatique de la révélation. La dénonciation des méthodes coloniales y est plus que jamais présente mais dans une Afrique réduite à un lieu de ténèbres, *a place of darkness*, où l'on se perd<sup>(9)</sup>. Sur cet arrière-plan fantasmagorique, métaphore paysagée du non-être, Marlow, dans un premier temps, tente de maîtriser la situation tant bien que mal, puis cède rapidement à la fascination que lui inspire Kurtz, trafiquant d'ivoire qui règne en despote absolu sur le territoire qu'il s'est attribué. Cette ambivalence fondamentale va constituer la force motrice qui propulse le narrateur au coeur de la jungle où l'attend Kurtz. Mais avant d'entamer son récit, Marlow doit assurer son statut de narrateur ainsi que la crédibilité de son récit en créant une ambiance hors du commun. Il va donc se tenir devant les trois représentants de la société britannique - un Président Directeur

Général, un comptable et un juriste - qui vont l'écouter, dans la pose exotique de l'errant (*wanderer*) et du bouddha : « He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and, with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol »<sup>(10)</sup>. Cet orientalisme évoque une autre culture, c'est-à-dire une forme d'altérité à laquelle l'Occident peut s'opposer ou se mesurer, alors que la culture africaine est donnée comme une non-culture. La posture orientale qui se veut celle du sage permet à Marlow de s'adresser d'égal à égal aux représentants de l'ordre et de la loi. Autre précaution oratoire, Marlow évoque la conquête des Gaules et de l'Angleterre durant laquelle s'est déployée la même sauvagerie que celle qu'il va décrire et dont la fascination reste entière<sup>(11)</sup>. Enfin, il compare à des Parques les tricoteuses aperçues au bureau bruxellois de la Compagnie qui l'envoie en Afrique : « Often, far away there I thought of these two, guarding the door of Darkness, knitting black wool as for a warm pall, one introducing, introducing continuously to the unknown, the other scrutinizing the cheery and foolish faces with unconcerned old eyes. Ave ! Old knitter of black wool. Morituri te salutant »<sup>(12)</sup>. L'ironie qui sous-tend le commentaire est là pour rappeler que le conteur se tient à une certaine distance critique de son sujet. Quoi qu'il en soit, ces références historiques ou mythologiques, auxquelles il faut ajouter de discrètes allusions à Dante, Faust, Bunyan, Dickens, Poe ou Wells, constituent bien les points d'appui de l'idéologie occidentale à partir desquels Marlow se prépare à esquisser sa fresque africaine.

Qu'en est-il de Louis-Ferdinand Céline ? Son voyage en Afrique ne peut en aucun cas se résumer à une désillusion, comme pour Conrad, mais plutôt à une vérification de ce qu'il a toujours su. Dès 1914, à l'âge de vingt ans, Céline a déjà subi le feu en Lorraine et dans les Flandres et il se considère comme définitivement *dépuclé*. En 1916, il est réformé pour blessure au bras droit et s'engage comme « surveillant de plantation » au Cameroun<sup>(13)</sup>. Son voyage ne dure pas plus de dix mois ; Céline rentre en France, en mars 1917, épuisé comme le fut Conrad et persuadé qu'il vient de traverser l'antichambre de l'enfer.

Cette triste équipée sera insérée dans la première moitié du *Voyage au bout de nuit*, après les chapitres consacrés à la Grande Guerre. Bardamu est bien installé dans sa fonction de narrateur qui se partage entre deux voix, celle de l'enfant soumis et naïf marqué par sa position sociale et celle de l'anarchiste provocateur. S'il est question de pose ou de posture, celle de Bardamu sera à l'opposé de celle de Marlow. Le préambule annonce et désamorce en même temps l'ambiguïté à venir. Certes, Bardamu crie bien haut et fort qu'il a l'intention de se mettre du côté des profiteurs : « Nous vogueons vers l'Afrique, la vraie, la grande :

celle des insondables forêts, des miasmes célèbres, des solitudes inviolées, vers les grands tyrans nègres vautrés aux croisements de fleuves qui n'en finissent plus... j'allais trafiquer avec eux des ivoires longs comme ça, des oiseaux flamboyants, des esclaves mineures. C'était promis. La vie quoi » (148). Et pourtant, sur le paquebot, c'est précisément la vulgarité et la dépravation des fonctionnaires coloniaux qui mettent Bardamu au supplice. Très vite, il se met à l'écart des passagers et se livre à un superbe accès de logorée paranoïaque sollicitant sans relâche la compassion et la complicité du lecteur : « Je tenais, sans le vouloir, le rôle de l'indispensable 'infâme et répugnant saligaud'... j'étais la bête... Et plus je fuyais l'esclandre et plus on devenait agressif, imminent à mon égard »<sup>(14)</sup>.

Chez Céline, tout comme chez Conrad, il est question du rapport à l'autre, mais non plus sur le mode de la fascination de Marlow pour Kurtz. C'est sur le simple mode de la répugnance et de la fuite qui se décline la passivité de Bardamu. Malgré cette différence, l'arrière-plan africain sur lequel le trajet des deux narrateurs se déploie reste celui d'une temporalité originale, subie, qui risque à tout instant de les engloutir. L'Afrique, fantasmée par les blancs est la parfaite allégorie de ce paysage primordial. Un court extrait du *Voyage* suffit pour en donner la tonalité : « on avait à peine le temps de les voir disparaître, les hommes, les jours et les choses dans cette verdure, ce climat, la chaleur et les moustiques. Tout y passait, c'était dégoûtant, par bouts, par phrases, par membres, par regrets, par globules, ils se perdaient au soleil, fondaient dans le torrent de la lumière et des couleurs, et le goût et le temps avec, tout y passait. Il n'y avait que l'angoisse étincelante dans l'air » (193).

## II. Tableaux de la société coloniale.

Dans la première moitié de leur récit, Marlow et Bardamu décrivent un monde dont la seule articulation est l'exploitation de l'homme par l'homme. D'un côté, Conrad construit une image sans doute trop stéréotypée des noirs, de l'autre Céline renvoie dos à dos noirs et blancs, pris dans les réseaux pervers de la *misère incurable, innée* (198). C'est par cette impitoyable mise à plat de la société coloniale que nous commencerons.

La fresque célinienne s'ouvre sur le spectacle qui se déroule à bord de l'Amiral Bragueton, le paquebot qui amène au Cameroun les fonctionnaires et les militaires de l'Empire Français. Tous jouissent d'arrangements bureaucratiques qui leur permettent de voyager gratuit, ce qui ne fait qu'alimenter leur vanité et leur paresse naturelle : « le Portugal

passé, tout le monde se mit, sur le navire, à se libérer les instincts avec rage, l'alcool aidant » (150). Dans l'étuve tropicale, ces fonctionnaires et ces militaires se livreront à de petits trafics clandestins, entre deux accès de fièvre et de dysenterie. Mais c'est une autre corporation qu'ils verront prospérer sous leur regard cupide, celle des commerçants qui vivent de rapines et d'escroqueries, à l'affût du caoutchouc et de l'ivoire, comme le Directeur de la Compagnie Pordurière, employeur de Bardamu. A son service, il a des petits blancs minables venus « leur offrir leurs viandes aux patrons, leur sang, leurs vies... quand même contents, jusqu'au dernier globule rouge guetté par le dix-millionième moustique » (174). Et enfin, au bout de la chaîne, des files de nègres qui triment parmi les injures, sortes de fourmis verticales. Les plus dégourdis de ces sous-hommes deviennent commis dans les magasins. Les autres restent dans leurs tribus, « peuplades parfaitement naïves et candidement cannibales, ahuries de misère, ravagées par mille pestes » (204). Pour deux sous, quelqu'uns des leurs vendront Bardamu à un trafiquant d'hommes qui l'em mènera jusqu'en Amérique. Abruti par la fièvre paludéenne, Bardamu ne se rend pas compte de ce qui lui arrive. Rien dans le discours célinien ne vient racheter ces Africains à la passivité d'ahuris, sinon l'injustice évidente dont ils sont victimes et une certaine dignité : « les indigènes eux ne fonctionnent guère en somme qu'à coups de trique, ils gardent leur dignité, tandis que les blancs, perfectionnés par l'instruction publique, ils marchent tous seuls » (183). Ce triste inventaire de la misère humaine trahit davantage le sens de la relativité que celui de l'ambiguïté. Et pourtant, la voix sourde de la compassion ira se cacher dans la précision terrible du détail et l'absence de complaisance pour une race ou l'autre, du moins dans cet épisode : « La nègrerie pue sa misère, ses vanités interminables, ses résignations immondes ; en somme tout comme les pauvres de chez nous mais avec plus d'enfants encore et moins de linge sale et moins de vin rouge autour » (186). La compassion peut aussi se révéler, par petites touches pudiques, dans la découverte du sublime en plein milieu de la crapulerie ; c'est le cas du sergent Alcide qui envoie sa solde et ses petits bénéfices clandestins à sa nièce handicapée : « Evidemment Alcide évoluait dans le sublime à son aise et pour ainsi dire familièrement, il tutoyait les anges, ce garçon.... il offrait à cette petite fille assez de tendresse pour refaire un monde entier et cela ne se voyait pas » (208). Enfin, Bardamu ne se contente plus de dénoncer l'abjection, il ose former un vœu sur le mode hypothétique : « Ca serait pourtant si bête s'il y avait quelque chose pour distinguer les bons et les méchants » (208). Sous cette révolte se dissimule la nostalgie de la grande idée humaine : Bardamu sait parfaitement que « l'amour de la vie des autres ferait de lui un homme plus grand que sa simple vie », (627). Cette grande idée, il la refuse au nom de son idéologie anarchiste, mais c'est pourtant bien Louis-Ferdinand Céline qui la formule.

L'ambiguïté narrative a ses ramifications dans la grammaire du texte et plus précisément dans l'emploi des temps et des pronoms personnels. En effet, Céline a recours au passé-simple qu'il manipule avec une grande élégance pour marquer les étapes indispensables de la narration ; mais il accorde une véritable prééminence à l'imparfait qui est ici le temps de la stase dans la facticité abjecte : « Les passagers croupissaient répartis dans l'ombre des entreponts... tout ça bien imbibé de picons et cancan ; on en rotait, sommeillait et vociférait tour à tour » (36-40). C'est justement au niveau de la facticité que se mesure la solidarité profonde de Bardamu avec la communauté des hommes. Nulle philanthropie dans cette association involontaire, mais peut-être ce que Céline appelle l'aveu biologique et qui trouve son expression non pas dans le pronom *nous* qui établit fermement la relation du *je* au *tu*, signe de l'être-ensemble, mais plutôt dans le pronom *on*, véhicule de la doxa et de la médiocrité. En effet, tantôt Céline utilise le pronom *on* pour dénoncer la veulerie de ses congénères, tantôt il l'utilise pour évoquer sa propre veulerie et finit même par s'assimiler à ces autres qu'il déteste. C'est peut-être dans cette ambiguïté pronominale, signe de l'assujettissement passif à un autre dont il se différencie mal, qu'il faudrait chercher la cause de la paranoïa célinienne qui, on le sait maintenant, devait aller en grandissant. C'est aussi cette ambiguïté qui inscrit sa vision de l'existence dans une coïncidence totale avec la temporalité échéante d'un monde primitif : « On allait disparaître, dans la boue après chaque averse plus visqueuse, plus épaisse... L'anarchie partout et dans l'arche, moi Noé, gâteux » (226).

Le regard que Conrad porte sur le landerneau colonial est plus complexe et sans doute plus profondément ambigu que celui de Céline. En effet, un lecteur attentif du *Voyage* aura tôt fait de débusquer la tendresse frustrée qui se cache sous la hargne et la provocation, alors que, chez Conrad, l'idéologie du travail bien fait peut constituer une zone d'ombre.

Tout comme Céline, Conrad trace un portrait sans concession des petits blancs avides, *the pilgrims*, qui sont à la solde des Compagnies européennes, comme *the Eldorado Exploring Expedition*, en prétendant se livrer à des activités philanthropiques<sup>(15)</sup>. Comme Céline, Conrad dénonce l'exploitation forcée des indigènes réduits à n'être plus que des ombres : « black shadows of disease and starvation... bundles of acute angles... scattered in every pose of contorted collapse » (36). Comme Céline aussi, il n'échappe pas au stéréotype du nègre braillard et se moque de la tenue vestimentaire de certains d'entre eux ; c'est le cas du chauffeur qui accompagne Marlow sur le vapeur : « He was an improved specimen ; he could fire up a vertical boiler. He was there below me, and upon my word, to look at him was as edifying as seeing a dog in a

parody of breeches and a feather hat, walking on his hind legs » (63). Cette description a été vivement critiquée, notamment par l'écrivain Chihua Achebe<sup>(16)</sup> ; cependant, l'apparence ridicule du chauffeur n'est-elle pas là pour refléter une influence étrangère qui s'exerce sans discernement et dans le mépris des coutumes existantes ? En réalité, c'est aux blancs que va le mépris le plus absolu de Marlow. Et, pour en revenir aux Africains, il ne se contente pas d'évoquer leur gaité et leur insouciance comme le fait Bardamu, il perçoit aussi l'intensité de leur présence au monde : « They shouted, sang ; their bodies streamed with perspiration ; they had faces like grotesque masks – these chaps, but they had bone, muscles, a wild vitality,... they wanted no excuse for being there » (30). Cette présence, Marlow l'éprouve à nouveau à la mort de son timonier, traversé par une flèche : « I will never hear that chap speak after all, - and my sorrow had a startling extravagance of emotion » (79). En fait, Marlow n'établit aucune intimité véritable avec les Africains, il les caricature ou ré-invente les vieux stéréotypes comme celui de la femme sauvage, probablement concubine de Kurtz : « she was savage and superb, wild-eyed and magnificent ... she stood looking at us without a stir, and like the wilderness itself, with an air of brooding over an inscrutable purpose » (99). Même si le côté kitsch de ce portrait évoque l'exotisme littéraire purement fabriqué d'un Rider Haggard ou d'un Pierre Loti, Marlow parle des Africains comme de véritables êtres-au-monde et ne cesse de dénoncer la déchéance existentielle imposée par le colonialisme qui fait d'eux un produit brut (*raw matter*) à son entière disposition.

Quels que soient les préjugés ambiants, Conrad tient avant tout à souligner les efforts de Marlow pour conserver une attitude de maîtrise ou de retenue (*restraint*) à l'égard de lui-même et des autres. Cette maîtrise est le résultat d'un équilibre délicat entre deux pôles évoqués par le biais de deux situations particulièrement frappantes. D'un côté, c'est le comptable en chef de la Compagnie dont les bureaux sont à deux pas du bosquet de la mort où agonisent les indigènes et qui tient ses comptes avec une rigueur totale (*apple-pie order*) ; cet homme porte une tenue vestimentaire impeccable que Marlow ne peut se retenir d'admirer : « His appearance was certainly that of a hairdresser's dummy ; but in the great demoralization of the land he kept up his appearance. That's backbone » (37). A l'opposé de ce comptable à la solde des marchands, Marlow décrit la dignité absolue des cannibales affamés qui sont à bord de son bateau : « It takes a man all his inborn strength to fight hunger properly... and these chaps too, had no earthly reason for any kind of scruple. Restraint. .. But that was the fact facing me – the fact dazzling, to be seen, like the foam on the depths of the sea » (71). Sans doute, Marlow oublie-t-il que les pratiques anthropophages correspondent à des rites particuliers qui n'ont aucune raison d'être accomplis sur son bateau.

Malgré cette ignorance des réalités ethniques, l'admiration de Marlow va en priorité à ces hommes qui lui sont totalement étrangers, alors que le chef comptable ne représente que le versant caricatural de la retenue. Le concept de *restraint* qui revient plusieurs fois au cours du récit résume la posture moyenne de Marlow. Dans cette posture, la passivité pèse plus lourd que l'activité, ce qui, du point de vue éthique, correspond à la tempérance ou *sophrosune* platonicienne<sup>(18)</sup> ; celle-ci s'exerce sur l'acquis et l'accompli. La posture moyenne n'est plus tout à fait celle du sage, annoncée au début du récit, puisque la sagesse ou *sophia*, associée à la prudence, comporte une certaine dose d'audace pour envisager l'avenir et donc l'inaccompli. Toutefois, la *sophrosune* dont fait preuve Marlow peut toujours être considérée comme une vertu car elle se déploie essentiellement dans l'amour du travail bien fait et lui permet de garder prise sur les faits positifs de l'existence (*the redeeming facts of life*) tout en restant dans la perspective conservatrice chère de Conrad.

Face à la société coloniale, Bardamu et Marlow présentent deux phases très dissemblables de la passivité existentielle : le premier affiche et revendique une passivité pour ainsi dire à son comble, puisqu'il quitte l'Afrique en proie à la fièvre et au délire, alors que le deuxième tente à toutes forces de ne se laisser submerger ni par la facticité des lieux, ni par celle des hommes. Mais pour que leur aventure reste du côté du roman et puisse être donnée comme une interrogation sur le sens des choses, il faut qu'ils se confrontent tout deux à l'autre, soit en la personne de Kurtz, soit en celle de Robinson.

### III. Kurtz et Robinson.

Les deux rencontres qui ont lieu en pleine jungle n'ont pas du tout la même teneur. En fait, leur différence est déjà inscrite dans la structure des deux récits : *Heart of Darkness* est une longue nouvelle, dont le narrateur est tendu vers l'apparition de Kurtz à la fin du récit, alors que *Voyage au bout de la nuit* est un roman picaresque de plus de 600 pages ; Robinson n'y fait que des apparitions épisodiques à chaque fois que Bardamu perd ses repères.

Dans l'épisode africain du *Voyage*, la rencontre avec Robinson est somme toute conventionnelle ; elle se déroule dans la logique du récit au moment où Bardamu atteint la factorie jusqu'alors tenue par Robinson. La première entrevue avec ce personnage donne lieu à une description très précise : « je lui trouvai, en l'observant par la suite, une figure décidément aventureuse, une figure à angles très tracés » (212). Très vite, Robinson – que Bardamu n'a toujours pas reconnu – le met au courant de toutes les difficultés matérielles qui l'attendent. Enfin, il conclut son

discours par ces mots : « On sait bien que pour venir ici, n'est-ce pas, faut être prêt à tuer père et mère ! Alors... » (216). Bardamu ne se fait guère d'illusions sur cet homme qu'il traite intérieurement de *chacal*, de *forban*, et de *ténébreux*. Ce dernier qualificatif est précisément celui qui convient le mieux à Robinson, puisque rien ne se passe avec cet homme dont la seule fonction est de se tenir sur les bords de la nuit et d'ouvrir les ténèbres dans lesquelles Bardamu va se laisser enliser. Ténèbres d'un discours à la limite du crédible ; ténèbres d'une population dont les agissements sont incompréhensibles (pour Robinson, les noirs deviennent chaque soir des morceaux de nuit tournés hystériques) ; ténèbres nocturnes du paysage qui commencent par des crépuscules tragiques comme « d'énormes assassinats du soleil ; ténèbres diurnes dans cet océan de rouge, de marbré jaune, de salaisons flamboyantes magnifiques »...(221) ; enfin, ténèbres de la mémoire de Bardamu qui, dans un demi sommeil halluciné, voit enfin surgir le nom de Robinson, « l'homme de Noirceur-sur-la-Lys que j'avais accompagné sur les bords de cette nuit où nous cherchions ensemble un trou pour s'échapper à la guerre... tout est revenu » (220). C'est au moment précis où ce tout indéfini revient à Bardamu que Robinson disparaît littéralement dans la nuit... avec la caisse. Céline n'a jamais caché que Robinson, comme Bardamu, était son double : « Une autobiographie mon livre ? C'est un récit à la troisième puissance. Céline fait délirer Bardamu qui dit ce qu'il sait de Robinson »<sup>(19)</sup>. Mais que Bardamu sait-il au juste ? Il sait seulement que la nuit ouvre sur une autre nuit et « qu'on peut se perdre en allant à tâtons parmi les formes révolues ». Au fond de la nuit, Céline-Bardamu-Robinson ne peut guère rencontrer l'autre, et encore moins l'Autre lacanien, lui le paranoïaque qui s'ingénie, par tous les moyens, à aplatir et à invalider ses congénères pour les réduire à l'état de chose. Encore moins Céline-Bardamu-Robinson peut-il se retrouver lui-même, puisqu'il se décrit en train de subir le même processus de réification que les animaux et les hommes, blancs ou noirs, qui l'entourent. Au cœur de cette nuit africaine, la seule confrontation possible est celle de la négativité même, celle de tout ce qui est maintenu dans la facticité gluante et qui n'accèdera jamais à l'être : « les vivants qu'on égare dans les cryptes du temps dorment si bien avec les morts qu'une même ombre les confond déjà » (219). Une négativité qui, après le départ de Robinson, se dilue dans le présent chaotique du délire : c'est l'a-temporalité par excellence dans laquelle les trois phases du passé, du présent et du futur n'ont plus lieu de se conjuguer<sup>(20)</sup>.

Dans *Heart of Darkness*, la rencontre avec Kurtz n'est pas l'aboutissement d'un processus de négativité, mais plutôt celui d'un processus de séduction très élaboré. A mesure que Marlow remonte le fleuve en émissaire de la Compagnie qui les emploie tous deux, les renseignements sur

Kurtz se font à la fois plus précis et contradictoires : on lui prédit un brillant avenir ; peut-être un jour deviendra-t-il Directeur Général de la Compagnie ? N'est-il pas déjà un prodige, un être unique, d'une intelligence supérieure, et en plus un éminent philanthrope « an emissary of pity, and science, and progress ». Cependant, on le dit malade et son poste serait en péril. Aurait-il détourné de l'ivoire pour son profit personnel ? Marlow est littéralement sous le charme de cette ambiguïté annoncée ou plus exactement rapportée par ses interlocuteurs successifs qui sont eux-mêmes ensorcelés par la voix de Kurtz ou par son seul écho : « The man presented himself as a voice ... of all his gifts the one that stood out preeminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk ... the gift of expression ... » (79). Certes, il est difficile de faire la différence entre les impressions premières de Marlow simple protagoniste, celle de ses interlocuteurs qui lui parlent de Kurtz, et le commentaire de Marlow-narrateur. Cependant toutes ces voix superposées tendent à nous faire comprendre que ce personnage est totalement creux, *hollow at the core*, et qu'il n'est qu'un tyran dont le seul but est d'exploiter les Africains : « to speak plainly, he raided the country... Kurtz got the tribe to follow him ... they adored him » (92). Alors s'impose la lancinante question : pourquoi cet escroc, ce pseudo philanthrope garde-t-il sa fascination jusqu'à sa mort, et même au delà ? Qui peut ainsi faire courir, Marlow ? Qui peut le faire basculer dans une nouvelle audace que sa retenue avait jusqu'alors contenue, sinon celui qu'il investit de l'auréole du Grand Autre, au sens lacanien du terme ? Cet Autre est d'autant plus séduisant qu'il se tient à l'opposé d'un Marlow mélancolique, doutant de lui-même et de sa propre perception du monde ; et de plus, ce Kurtz ose usurper la place de la divinité auprès des Africains, et celle de l'Autre qui tient lieu de divinité dans la psyché occidentale. En réalité, Marlow est fasciné par la capacité de Kurtz à formuler un projet existentiel : « Each station would be like a beacon on the road towards better things, a centre for trade of course, but also for humanizing, improving, instructing » (58). Kurtz a en effet un don rare, il sait créer l'illusion d'avoir un pouvoir-être authentique et de se porter au devant de lui-même dans l'inaccompli du futur, cette phase de la temporalité que Marlow ne s'autorise à aborder que commandité par son employeur ou dans de petits travaux au jour le jour sur son bateau. A l'origine, le courage ou l'*andreia* platonicienne est la vertu noble des guerriers ; mais dans le cas de Kurtz, cette vertu est totalement impropre puisqu'elle repose sur l'aviilissement. Paradoxalement, c'est ce côté factice du projet qui retient l'attention de Marlow parce qu'il semble porter la marque d'un élan personnel et hisse son auteur hors de la médiocrité ambiante. Inlassablement, Marlow revient sur les risques qu'a su prendre Kurtz : « I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no faith, no fear, yet struggling blindly with itself » (108). Inlassablement, Marlow revient sur une aventure qui n'a de fascination

que parce qu'il ne peut et ne veut la vivre que par personne interposée. Kurtz est la marionnette au masque inquiétant dont Marlow a besoin pour se donner le frisson d'une vie plus intense. Le crâne de Kurtz, lisse comme l'ivoire qu'il a pillé, sa bouche vorace, sa voix d'avant la tombe qui dénonce l'horreur du passé ou qui annonce l'horreur de la mort – on ne sait vraiment - la posture de Marlow en bouddha émacié, et ce récit obsessionnel sont les béquilles qui, vaille que vaille, maintiennent Conrad dans cette Angleterre victorienne à laquelle il n'est pas complètement sûr d'appartenir.

## CONCLUSION

*Heart of Darkness* et *Voyage au bout de la nuit* offrent deux versions de la passivité existentielle, la première se tient dans un monde où l'existence peut avoir un sens dans la mesure où elle s'inscrit dans une liberté, certes ténue, mais encore saisissable. Marlow ne revendique-t-il pas cette expérience qui l'a propulsé au seuil des ténèbres comme le cauchemar de son choix ? La version célinienne est plus fondamentalement noire, donc moins ambiguë. En effet, activité et passivité y sont partagées de manière plus tranchée entre Céline, l'auteur dont l'écriture remonte le fil du temps de manière éblouissante et Bardamu, le narrateur qui s'égaré de plus en plus dans un monde éclaté. En toile de fond, l'Afrique de l'imposture coloniale s'offre comme la face visible, la forme palpable d'une ambiguïté qui constitue l'être même de ces deux récits.

**Catherine CHAUCHE**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## BIBLIOGRAPHIE

- BELLOSTA, Marie-Christine, « Du picaresque au dédoublement », in *Le Magazine Littéraire*, n° 337, Janvier 1994.
- CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, folio Gallimard, 1952.
- CONRAD Joseph, *Heart of Darkness*, Penguin Twentieth-Century Classics, 1995.
- FOTHERGILL Anthony, *Heart of Darkness*, Open University Press Philadelphia, 1989.
- GUILLAUME Gustave, *Langage et science du langage*, Presses Universitaires de Laval, Québec et Nizet Paris, 1984.
- JOLY André et O'KELLY Dairine, *Grammaire systématique de l'anglais*, Nathan, 1990.
- MAYOUX Jean-Jacques, *Heart of Darkness*, Amy Foster, *The Secret Agent*, (traduction) Aubier, collection bilingue, 1980.
- MILLER Christopher L. *Blank Darkness, Africanist Discourse in French*, the University of Chicago Press, 1985.
- PLATON, *La république*, Flammarion, 1966.

## NOTES

- (1) L.F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, folio, Gallimard 1952.
- (2) J. Conrad, *Heart of Darkness*, Penguin Twentieth-Century Classics, 1995.
- (3) Christopher L. Miller, *Blank Darkness. Africanist Discourse in French*, Chicago and London : the University of Chicago Press 1985.
- (4) *ibidem* p. 6.
- (5) *ibidem*, p. 12, 13.
- (6) *ibidem*, p. 5 : « The gesture of reaching out to the most unknown part of the world and bringing it back as language ... ultimately brings Europe face to face within nothing but itself, with the problems its own discourse imposes... This is not an African problem but an Africanist one, born and nurtured in Europe of European ideas and concerns. The paper reality of Africanist objects must be sharply distinguished from the reality, paper or not, of Africa itself ».
- (7) Dans *Langage et science du langage*, p.60-62, Gustave Guillaume rappelle que la pensée est le lieu de définition du temps et que le temps est le lieu de définition de la pensée. Il distingue le thème inversif qui est celui de l'homme en action sur le temps et le thème versif qui est celui de l'homme en passion sur le temps. Entre le passif et l'actif, Guillaume introduit la voix moyenne qui a disparu de la conjugaison mais se retrouve dans la voix réfléchie française et certains verbes comme *être rentré, arriver* etc... Pour la langue anglaise, André Joly et Dairine O'Kelly, dans leur *Grammaire systématique de l'anglais*, p. 166-168, distinguent une troisième voix, opérative-résultative ou moyenne, exprimée par les formes composées d'un des trois auxiliaires *do, be, et have*.
- (8) *ibidem*, p. 153. Pendant cette période, Conrad tient un journal dans lequel il évalue rapidement son rapport à la communauté blanche : « my life among the people (white) around here can not be very comfortable. Intend avoid acquaintances as much as possible » ... et note la présence de cadavres sur son chemin : « saw at a camp place the dead body of a Backongo. Shot ? Horrid smell ». Les erreurs grammaticales sont celles de Conrad. Notons aussi son commentaire sur les conquistadors belges, rapporté par J.J. Mayoux : « Leopold est leur Pissaro et Thys leur Corthez. Ils recrutent leurs 'lanciers' sur les trottoirs de Bruxelles et d'Anvers, parmi les souteneurs, les sous-offs, les maquereaux, les petites frappes et les ratés de tous bords ». (Introduction à la traduction de *Heart of Darkness*, Aubier, 1980).
- (9) *ibidem*, p. 62. « We were cut off from the comprehension of our surroundings ; we glided past like phantoms, wondering and secretly appalled, as sane men would be before an enthusiastic outbreak in a mad-house ».
- (10) *ibidem*, p.16.

(11) *ibidem*, p. 19. (12) *ibidem*, p. 26.

(13) A cette époque, Céline commence à s'intéresser à la médecine, mais porte le même regard désabusé sur les Africains que sur les blancs, ainsi qu'en témoigne une lettre à son amie Simone Saintu, datée du 12 Octobre 1916 : « Je soigne le plus de nègres possible, quoique je ne sois pas persuadé de leur utilité ».

(14) *Voyage*, p. 155.

(15) « The word 'ivory' rang in the air, was whispered, was sighed. You would think they were praying to it. A taint of imbecile rapacity blew through it all, like a whiff from some corpse » (44).

(16) Dans son ouvrage critique intitulé *Heart of Darkness*, p.52-53, Anthony Fothergill cite Chinua Achebe : « As everybody knows, Conrad is a romantic on the side. He might not exactly admire savages clapping their hands and stamping their feet but they have at least the merit of being in their place, unlike this dog in a parody of breeches. For Conrad things (and persons) being in their place is of the utmost importance ».

(17) Le travail constitue pour Marlow un point d'ancrage dans la réalité et lui permet de conserver l'indispensable maîtrise de lui-même : « I don't like work – no man does – but I like what is in the work, - the chance to find yourself. Your own reality – for yourself, not for others – what no other man can ever know » (52).

(18) Platon, *La république*, 430a : « La tempérance est en quelque sorte un ordre, une maîtrise qui s'exerce sur certains plaisirs et certaines passions, comme l'indique – d'une façon que je n'entends pas trop – l'expression commune 'maître de soi-même' et quelques autres semblables qui sont, pour ainsi dire, des traces de cette vertu ».

(19) Voir Magazine Littéraire, n° 337, Janvier 1994, Marie-Christine Bellosta : *Du picaresque au dédoublement*.

(20) Christopher Miller cite fort à propos *L'Espace littéraire* de Blanchot : « Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît, et l'étrangeté ne vient pas seulement de quelque chose d'invisible qui se ferait voir à l'abri et à la demande des ténèbres : l'invisible est alors ce qu'on ne peut cesser de voir », ce que Miller commente de la façon suivante : « Night is the appearance of 'everything has disappeared'... Africanist discourse has been from the beginning a question of incomplete, inefficient negativity, of that 'glow' of desire drawing one into a darkness that was supposed to be total » (206-207).

(21) *Voyage* : « je n'essayais même plus de reconnaître le réel parmi les choses absurdes de la fièvre qui entraient dans ma tête les unes dans les autres en même temps que des morceaux de gens et puis des bouts de résolutions et des désespoirs qui n'en finissaient pas » (230).

## **WOMEN IN LOVE**

**DE D.H. LAWRENCE,**

### **OU LE ROMAN DE L'AMBIGUÏTÉ**

Si on entend par « ambiguïté » le caractère de ce qui est ambigu dans le langage, c'est-à-dire de ce qui présente deux ou plusieurs sens possibles dont l'interprétation est incertaine, *Women in Love* est assurément un roman ambigu. Si on entend « ambiguïté » comme le caractère de ce qui semble participer à des natures contraires et appeler des jugements contradictoires dans une acception plus philosophique, *Women in Love* apparaît encore davantage comme le roman de l'ambiguïté dans l'œuvre de D.H. Lawrence. On connaît pourtant l'apparente banalité de l'intrigue : deux sœurs, Ursula et Gudrun Brangwen rencontrent deux amis, Rupert Birkin et Gerald Crich. Tandis que le premier couple formé par Ursula et Birkin incarne les forces positives de l'amour, le deuxième couple, Gudrun et Gerald, représente les forces destructrices et sado-masochistes des rapports entre hommes et femmes. Le roman s'articulerait donc plutôt sur une dichotomie, une opposition binaire d'éléments contradictoires. Cependant, la lecture du roman révèle une impossibilité d'arrêter un sens univoque, de donner une interprétation une fois pour toutes. L'ambiguïté joue dans *Women in Love*, de par la variété des discours et des points de vue au sein de l'espace textuel qui mine toute tentative d'adhésion du lecteur à un discours dominant. De plus, l'écriture lawrencienne, volontairement novatrice ici, à la limite de l'inexprimable et de l'inénarrable, se fait foncièrement ambiguë, notamment dans l'utilisation de la contradiction, de la répétition et de l'indéfini, figures essentielles de cette grammaire de l'ambigu. Enfin, les réseaux d'images qui courent dans le roman contribuent encore à l'effet de brouillage et d'indétermination typiques de l'ambiguïté.

David Lodge, dans son essai critique *After Bakhtin : Essays on Fiction and Criticism* (London, Routledge, 1990), montre en quoi *Women in Love* est un roman polyphonique, dialogique, dans lequel « a variety of discourses into a textual space ( helps) establish a resistance to the dominance of any one discourse ». Je vais tenter d'illustrer ces propos par un exemple bien qu'il soit malaisé et trompeur de le faire puisque toute la complexité des échos et des déformations ne se laisse appréhender qu'une fois le roman lu dans son intégralité.

Le chapitre considéré, « Class-room », isole certains personnages

dans une scène triangulaire, où le troisième protagoniste assiste à une confrontation entre deux autres personnages, confrontation qui semble d'ailleurs déplacée sur une autre scène que celle qu'on nous présente, d'où un premier effet d'aliénation du lecteur. La scène en question implique Ursula Brangwen dans sa classe d'école primaire, Birkin, inspecteur primaire et Hermione Roddice, son aristocratique maîtresse. Le conseil professionnel donné par Birkin à Ursula au sujet d'une leçon de biologie provoque chez Hermione une réaction lyrique fort démonstrative :

*What's the fact ? – red little spiky stigmas of the female flower, dangling yellow male catkin, yellow pollen flying from one to the other. Make a pictorial record of the fact, (...)*

*(...)*

*Little red flames, little red flames, murmured Hermione to herself. (...) I think they're so beautiful – little red flames – Her attention was strange, almost rhapsodic.*

*(Women in Love, Penguin Classics, 1990, 36-38).*

Deux visions du monde semblent alors s'opposer sous les yeux d'Ursula : une vision scientifique et une vision poétique des chatons de noisetier. Hermione remet en cause l'importance de la connaissance des faits biologiques que Birkin souhaite faire acquérir aux élèves. Ce faisant, son discours semble être le discours lawrencien, jusque là apparemment incarné par Birkin :

*Do you really think, Rupert, she asked, as if Ursula were not present, do you really think it is worthwhile ? Do you really think the children are better for being roused to consciousness ?*

*(...)*

*Hadn't they better be animals, simple animals, (...) rather than this self-consciousness, this incapacity to be spontaneous.*

*(...) isn't the mind, (...) isn't it our death? Doesn't it destroy all our spontaneity, all our instincts ?*

*(Women in Love, 39-41).*

Le déplacement du discours lawrencien, ou du moins de l'interprétation simplifiée que pouvaient en avoir ses contemporains et que de nombreux lecteurs ont encore aujourd'hui, dans la bouche d'un personnage présenté jusqu'alors comme une morte-vivante enfermée dans son château décadent et, inversement, l'apologie de la connaissance de l'autre par sa dissection clamée par Birkin, l'apparent « porte-parole » de

Lawrence, créent une indétermination réelle, encore accrue par la colère de Birkin qui accuse alors Hermione de détourner un discours pour mieux en dissimuler un autre :

*You are merely making words. (...) Knowledge means everything to you. Even your animalism, you want it in your head. (...) What is it but the worst and last form of intellectualism, this love of yours for passion and the animal instincts ?*

*(...)*

*What you want is pornography – looking at yourself in mirrors, watching your naked animal actions in mirrors, so that you can have it all in your consciousness, make it all mental.*

*(Women in Love, 41- 42).*

Témoign inconfortable de la scène, Ursula se fait l'écho du trouble du lecteur : « But how ? How can you have knowledge not in your head ? she asked, quite unable to interpret his phrases ». (*Women in Love*, 43)

Birkin a beau lui dire et nous dire : « There's a whole difference in the world between the actual sensual being, and the vicious mental-deliberate profligacy our lot goes for ». (*Women in Love*, 44), l'ambiguïté subsiste. Cette ambiguïté du discours dominant crée une distanciation ironique et un effet parodique. Par la suite, dans le chapitre « Excuse », Ursula accusera d'ailleurs Birkin des mêmes perversions obscènes et abjectes dont il accusait Hermione, de « foulness of his sex life » (*Women in Love*, 307) ainsi que de « word-twisting » pour mieux s'y soumettre quelques pages plus loin. Effets de décalage, échos déformés ou déformants minent la crédibilité des discours et la cohérence psychologique des personnages sans offrir d'alternative fiable. Le point culminant de cette polyphonie demeure le carnivalesque chapitre « Gudrun at the Pompadour » où le décalage, le ventriloquisme des personnages est amplifié par la parodie, qui confine d'ailleurs à l'auto-parodie, puisque la scène est tirée d'une anecdote biographique. Gudrun assiste à la lecture d'une lettre de Birkin, lecture faite à haute voix par Halliday malencontreusement pris de hoquet devant un auditoire passablement enivré :

*Isn't that the letter about uniting the dark and the light – the Flux of Corruption ? asked Maxim (...) – Oh is it ? I'd forgotten – hic ! – it was that one, Halliday said, opening the letter – There is a phase in every race (...) when the desire for destruction overcomes every other desire. In the individual, this desire is ultimately a desire for destruction of the self – hic ! –*

(*Women in Love*, 383).

Situé dans le dernier quart du roman, ce passage crée une distance ironique double, à la fois par rapport à Birkin, mais aussi par rapport à Lawrence qui parodie son propre style « Lawrence at his worst » ! La circulation du narrateur dans les différents discours sans réelle finalisation crée dialogisme et ambiguïté. Jeux des discours mais aussi jeux des regards. À la question « qui parle ? » s'ajoute la question « qui regarde ? ». En effet, la structure du roman s'organise en chapitres successifs qui mettent en scène des personnages isolés en groupes de deux ou trois, un acteur et un témoin ou deux acteurs et un témoin, la plupart du temps passif et silencieux mais cependant présent. Comme sur les tableaux de Lawrence, où se trouve aussi souvent un témoin oculaire qui observe la scène, la dimension voyeuriste est évidente puisque les acteurs de chaque confrontation ignorent sciemment ou non, la présence de ce tiers, à tel point qu'à un moment Ursula s'interroge sur le bien-fondé de sa présence dans les bois à l'insu de Birkin : « Supposing he did something he would not wish to be seen doing, thinking he was quite private ? But there, what did it matter ? What did the small privacies matter ? How could it matter, what he did ? How can there be any secrets, we are all the same organisms ? » (*Women in Love*, 246). Les commentaires d'un narrateur au discours indirect libre qu'on croit avoir identifié finissent par se diluer dans l'incertitude de pronoms volontairement ambigus tels que « one » ou « we ». Les personnages eux-même semblent jouer de cette mobilité constante des points de vue, des angles de vision, comme Gerald qui se joue du regard des sœurs sur lui, objet de désir : « He could see the girls watching him a way off, outside, and that pleased him. (...) They watched him. He waved again, with a strange movement of recognition across the « difference ». (*Women in Love*, 47). De tels exemples sont légion : l'adjectif « strange » accolé à « movement of recognition » et le nom « difference » dans l'expression « across the difference » souligne véritablement l'étrangeté de la focalisation mouvante plutôt que la situation de départ somme toute banale.

Ambiguïté de l'origine des discours et des regards, ambiguïté de l'écriture. Mark Kinkead-Weekes décrit ainsi l'écriture adoptée par Lawrence dans *Women in Love* : « The language shows the strain of having to put into words something which by definition is almost beyond articulation » so that « his art was liable to seem unintelligible or over-insistent ». Trop ou trop peu : l'écriture lawrencienne se caractérise par deux tendances contradictoires, celle de l'indéfini et celle du surdéfini, l'ellipse ou la surabondance. Le refus de toute détermination se caractérise par une détemporalisation du texte, des déictiques opaques dans le récit et une absence de repères temporels du paratexte – les titres ou les débuts de chapitre

se caractérisent très souvent par des références indéfinies comme « Ursula and Gudrun Brangwen sat one morning in the window-bay ... », ou « A school-day was drawing to a close », ou encore « There was a jumble-market every Monday afternoon » ... une manipulation extrême du discours indirect libre et un brouillage du questionnement – qui parle ? qui regarde ? qui interroge ? – une omniprésence de l'anaphore pronominale « one » qui contamine tout le texte, un refus du « I » et du « you » comme références aux identités respectives du locuteur et de l'interlocuteur – « There was no I and you, there was only the third unrealised wonder, (...) But in the perfect One there is perfect silence of bliss » (*Women in Love*, 369), une utilisation constante du préfixe privatif un- générateur d'imprécision et de manque. Tout contribue à définir le texte par ce qu'il n'est pas plutôt que par ce qu'il est, comme les blancs dans un tableau refusent de cerner le sujet de la peinture : « uncreated, unreal, uncertain, unfinished, unnatural ». On pourrait appliquer à l'écriture lawrencienne de WL les commentaires qu'il avait lui-même formulés au sujet de la peinture de Cézanne :

*Then again, in other pictures he seems to be saying : landscape is not like this and not like this and not... etc. and every not is a little blank space in the canvas, defined by the remains of an assertion. Sometimes Cézanne builds up a landscape essentially out of omissions.*  
 (« Introduction to these paintings », *Phoenix, The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*, London, Heinemann, 1936 p. 581).

Les termes les plus courants deviennent inintelligibles, comme « love » ou « marriage », ce qui amène les protagonistes à avoir recours aux langues étrangères qui, loin d'éclairer, obscurcissent plus encore le discours. Que comprendre par exemple de ces quelques lignes : « I agree that the Wille zu Macht is a base and petty thing ( ...). It is a volonté de pouvoir, if you like, a will to ability, taking pouvoir as a verb ». (*WL*, 150) dans lesquelles Birkin joue sur l'ambiguïté du terme « pouvoir » en français. Quant à Gudrun et Loerke, ils communiquent par « a mixture of languages », « full of odd, fantastic expression, of double meanings, of evasions, of suggestive vagueness ». (*WL*, 453) Hermione a recours à l'italien pour humilier sa rivale Ursula qui ne le parle pas. Le langage de *Women in Love* ne communique plus rien mais sert au contraire à aliéner l'autre, à refuser son intégration par la compréhension. Comme le lecteur perdu dans cette cacophonie, Birkin reconnaît sa défaite : « He turned in confusion. There was always confusion in speech. Yet it must be spoken ». (*Women in Love*, 186).

L'autre tendance est celle de la surabondance, du surdéterminé. La répétition – ce que Lawrence appelait « continual, slightly modified repetition » (*Phoenix II*, 276) – ou la dérivation ne permettent pas davantage de saisir ce sens qui échappe à jamais, à peine permettent-elles de s'en approcher de manière toujours insatisfaisante. Le mot juste ne se laisse pas écrire, le signifiant pur et adéquat demeure absent du roman. Comme la sculpture de Rodin ou de Michel-Ange, le texte de *Women in Love* ne s'écrit pas une fois pour toutes et se définit par son incomplétude : « You have to be like Rodin, Michael Angelo, and leave a piece of raw rock unfinished to your figure. You must leave your surroundings sketchy, unfinished, so that you are never contained, never confined, never dominated from the outside ». (*Women in Love*, 356-57). Les nombreuses figures du paradoxe dans le roman participent de la même volonté de ne pas arrêter un sens univoque et de montrer à la fois « the front (...) and the other side, the back of presented appearance » (*Phoenix*, 579) : l'oxymore par sa volonté de résoudre et de combiner les polarités, d'accoler des termes contradictoires dans un même syntagme contribue à l'équivoque et oscille entre les deux extrêmes. Tout est dit et son contraire dans une expression qui se vide de par son trop plein. Trop de présence crée l'absence : « overinsistence leads to unintelligibility ». Les expressions oxymoroniques telles que « corrupt gorgeousness » (*Women in Love*, 93), « the fire of the cold-burning mud » (89), « the process of destructive creation » (172), « the progressive progress ending in universal nothing » (173) ; des affirmations antilogiques telles que « Ursula was the same – or the opposite » (200), ou « to be her opposite is to be her counterpart » (344) de par leur ambivalence ne font plus sens.

Le lecteur peut-il en fin de compte jamais soulever l'ambiguïté de ce tournoiement incessant dû à l'instabilité du sens, à la fluctuation des discours, à l'incohérence des sentiments contradictoires qui animent les personnages. Les réseaux d'images inextricablement mêlés participent aussi de l'ambiguïté fondamentale du roman. De même que la variété des focalisations et la mobilité incessante de l'instance narrative déstabilisent le lecteur, de même les images de cercle, de tourbillon et de torsion regorgent dans le texte comme la métaphorisation même de l'ambiguïté. Le cercle, sans point de départ ou d'arrivée, la torsion, sans envers ni endroit, contaminent le texte. Les animaux totem de *Women in Love* tournent en cercles concentriques : la jument sous l'emprise de Gerald « spun and swerved like a wind », « spun round and round, on two legs, as if she were at the centre of some whirlwind » (*Women in Love*, 111) ; le lapin Bismark, révélateur de la relation sado-masochiste entre Gerald et Gudrun « goes round and round the court; round and round like a furry meteorite, in a tense hard circle that seemed to bind their brains » (243). Les pierres que lance Birkin dans l'étang pour briser le reflet rond de la lune rient

la surface de l'eau en ondes circulaires tandis que les corps unis dans l'amour ou dans la lutte sont indissociables, indiscernables, « entwined », « interfused », « in a strange octopus-like knotting and flashing of limbs » (270). Les visages aussi subissent la contamination du cercle, cadrans d'horloge – « (Gudrun's) own face was like a two-hour clock-dial » (465) ou bulles prêtes à éclater sur le néant – « Gerald was not sure that (his eyes) were not blue false bubbles that would burst in a moment and leave clear annihilation », « ( his mind) was like a bubble floating in the darkness » ( 232). Les œuvres d'art sont animées par le même mouvement giratoire stérile et affolé, comme la fresque monumentale que peint Loerke sur les murs d'une usine à Cologne : « peasants and artizans (...) whirling ridiculously in roundabouts (...), rolling in knots, (...) swinging in swing-boats » ( 423). A l'instar du monde futuriste, l'univers tout entier de *Women in Love* n'est plus que rotation dans le vide, « the spinning of a wheel, like the revolving of the universe » ( 228). Le roman aussi se termine là où il a commencé, en boucle, les seuils de l'incipit et du desinit révèlent à quel point 500 pages n'ont rien résolu. Birkin a certes remplacé Gudrun face à Ursula dans la conversation où chaque interlocuteur semble monologuer sans jamais se comprendre, mais l'ambiguïté de la réponse à la question posée est la même : la phrase finale « I don't believe that » reprend en écho la phrase initiale « It depends how you mean ».

Ainsi la lecture de *Women in Love* nous a-t-elle ramenés au point de départ comme un randonneur perdu dans une forêt se retrouve toujours au même endroit. Dans son refus d'un sens univoque qui emprisonnerait le signifié dans un seul signifiant, le texte finit par s'invaginer et imposer, par se dérober à toute tentative de rationalisation. Comme dans le poème de Yeats, « the Second Coming », le centre du cercle vacille lui aussi et ne contient plus rien :

*Turning and turning in the widening gyre  
The falcon cannot hear the falconer ;  
Things fall apart, the centre cannot hold ;  
Mere anarchy is loosed upon the world.  
(Yeats, Selected Poetry, 1962, 99).*

Discours sérieux ou parodiés, ventriloquisme des personnages, utilisation d'expressions idiomatiques empruntées à différentes langues étrangères, contradictions et oxymores, tout concourt à engendrer un texte qui s'absente de son sens, que la loghorrée lawrencienne met encore davantage en relief. Comme le dit Wolfgang Iser, « c'est au lecteur de formuler quelque chose que le texte passait sous silence ». La véritable ambiguïté de *Women in Love* ne serait-elle pas que le texte passe sous silence une insupportable béance ? Ce vide angoissant que le lecteur peut déceler sous le foisonnement du texte est d'ailleurs la première image

frappante du roman : « The sisters found themselves confronted by a void, a terrifying chasm, as if they had looked over the edge. » (*Women in Love*, 10).

**Brigitte MACADRE**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## BRADLEYAN EXPERIENCE AND THE ORDER OF AMBIGUITY

### IN THE WASTE LAND

T. S. Eliot's *The Waste Land* is among the most often investigated works in English literature. For this reason, it is an ideal work to consider for a conference with a theme as capacious and elusive as Ambiguity, one perhaps thriving more on the question of what to discuss than on singular answers to this question. Such are the terms also governing the relationship between *The Waste Land* and its reader. Certainly a principal concern of the poem is the desire for singular answers, or truth, in various forms ; yet I would argue that the poem is not concerned with truth-finding per se, nor in peremptory or tendentious readings. In fact it is premised upon the destructiveness of such readings, seeking instead to reinvigorate, rather than undermine, the reader's efforts to assimilate ambiguity.

The essay therefore considers the function of ambiguity in *The Waste Land*, the first step of which is to characterize the nature of such a function. If we treat ambiguity itself as a distinct entity, then the poem works to clear space for and usher in this entity while forgoing any effort to contain or control it. Rather, the ambiguity as such becomes a backdrop of anxiety and disarray to which the poem's characters serve as less-than-adequate relief. The crux of the argument, then, is that the poem's final endeavor is not to master, or re-order, such disarray, but simply to respect its primacy and proceed toward a pragmatic assertion of the value of work and choice in response. The discussion proceeds by way of the English philosopher Francis Herbert Bradley and his tripartite theory regarding Experience and Understanding. Bradley is the subject of Eliot's un-submitted doctoral dissertation of 1916, later published as *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley* (1964), and hence his work is often invoked with regard to its influence on Eliot's thought and poetry. It is true that Eliot's philosophical convictions appear to have modulated over the course of his life : he chose not to submit formally his dissertation for the doctoral degree in philosophy, converted to the Anglican Church in 1927, and later recanted some of his initial support of Bradleyan epistemology. However, his early poetry, including *The Waste Land*, was written during the period in his life when Bradley was still an active force in his work, and before his conversion to the church. More importantly, it is not my contention that Eliot was truly attempting to rehearse or poetize the Bradleyan program ; the latter simply provides a tool by which

to investigate and learn from the poem. I will focus in detail on the first and fourth sections of the poem (« The Burial of the Dead » and « Death by Water »), and briefly on the fifth (« What the Thunder Said »).

The argument centers on Eliot's use of alternative critical methods to create order where none exists, such as Bradleyan epistemology and his own mythic method, and contends that the poem does not wish simply to substitute such forms in place of an era's defunct abstractions (e.g., religion, philosophy, historical continuity), but rather to use them in distilling the essential elements of these abstractions. The term 'essential elements' is arbitrary ; they could also be termed 'absolute values,' in a mathematical sense—that is, values whose 'truth,' or usefulness, exists independent of their sign, or of the *story* in which they are packaged. Thus, the poem is concerned with the inability of a culture to differentiate between these essential a-religious, a-historical values and the behavioral habits borne out of their institutionalized, or discursive, dressing. The product is a society that is unable to accept or even identify the responsibility of reinventing itself and these elements in more useful terms. The function of the poem, then, is to rise to this responsibility by embodying that reinvention itself.

In « *Ulysses, Order and Myth* », Eliot outlines the ostensible purpose of the mythic method, in a now familiar passage : « It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history » (SP 177). Significantly, however, such an achievement would seem anything but 'simple.' In fact, it is precisely the immediate acceptance of such singular solutions that prevents the reader from obtaining the control and order it purports to offer. Accordingly, in *The Waste Land*, Eliot's invocation of the mythic method at first seems unhelpful in ordering the poem's disparate « fragments » under a single theme or message. On the contrary, initially it appears only to add another recalcitrant object to the foray. One even discerns from Eliot's slightly incidental references to mythological antecedents in his notes to the poem, as well as in his spoken comments, that his use is perhaps disingenuous<sup>(1)</sup>. And for readers who would seek the swiftly arranged order promised by the quoted passage, Eliot's implication of the mythic method is misleading. However, once the reader accepts that the poem has no readily available ordering system, or 'answer,' then the application of this method in a more useful manner can begin.

The two most prominent studies of mythology and folklore animating *The Waste Land* are those Eliot cites himself : James Frazer's *The Golden Bough* and Jessie Weston's *From Ritual to Romance*. Whether investi-

gating the Grail legend or the ritual killing of sovereigns among early civilizations, these two works share the common goal of enumerating and seeking continuity among multiple versions of a recurrent mythical scenario—that of a hero's efforts to revive an afflicted, or wasted, land whose condition is related somehow to the withering physical and mental state of the land's sovereign. In some versions of this scenario/legend, the king's ill health has caused the land to become cursed ; in others his state of weakness is only a symptom of the curse, for which the original cause is unknown. In either case, however, the curse on the land can only be removed by a hero figure asking a correct question or slaying the weakened sovereign, depending on the version of the legend<sup>(2)</sup>. Significantly, *The Waste Land* invokes and conflates both of these possibilities into a composite legend.

Crucial to this legend is the knight's potential inability to complete his task, whether it is to slay the king or ask the correct question. In the poem, the legend becomes an allegory for the desired rebirth of the Western mind after the death of a now obsolete, but not yet discarded, mytho-religious paradigm. The problem of Eliot's modernity, then, is the culture's inability to slay its dying king—Christianity and mythic absolutism in general, including legends such as this one. Furthermore, not only must this sovereign be slain, but properly buried as well, as we are directed in the closing lines of the poem's first section, such that the corpse can « beg[in] to sprout » the stems of intellectual responsibility and self-discovery. Otherwise, the speaker warns, the well-trained dog of relational sensibility, « that's friend to men », will « dig it up again »<sup>(3)</sup>. It is the task of both reader and poet to enact this death and burial by way of persistent critical inquiry, i.e., questioning. Thus, metaphysical systems and mythical antecedents, such as those found in Frazer and Weston, become pragmatic tools for interpreting the crisis at hand, namely, their own inadequacy as Absolute forms.

What I would call Eliot's qualified use of the mythic method suggests that no single system or method should ever be faithfully accepted as a universal order under which all disparate elements of existence can be unified or justified. Such faith compromises the potential for self-creation by virtue of its enslavement to this order, and leads inevitably to the paralysis of disillusionment<sup>(4)</sup>. In moving to overcome this paralysis, the poem seeks to reinvent the myth through the participation of the reader, rather than simply causing it to happen on the page—i.e., work is required of the reader. In this sense, Eliot's role in the poem can be read as that of a guide for the participating reader through the three stages of Bradley's Experiential epistemology, and toward a pragmatic reassembly of the poem's fragments by its end. Certainly this is only one of many

possible readings, and by no means does it presume to be objectively 'correct,' in that no such reading can exist. However, it does provide a tool for assimilating the poem's multiplicity, and seems particularly useful because, like the poem, it also both resists and relies upon constructions of abstracted order.

In his work, *Appearance and Reality : A Metaphysical Essay*, Bradley rejects the classical Cartesian/Kantian distinction between subject and object, or mind and matter, and posits that no objective reality exists apart from perception or appearance. As Jewel Spears Brooker explains in her study of the philosophical concerns informing Eliot's poetry, *Mastery and Escape : T.S. Eliot and the Dialectic of Modernism*, Bradley identifies the only possible Absolute as a conflation of thought and feeling into a unified wholeness of all human experience, unmediated by our attempts to analyze, or rationally 'understand,' these experiences (196-7). Human experience, Bradley proposes, falls into one of three successive stages: Immediate, Relational, and Transcendent Experience. The first comprises a pre-analytic stage in which we are unaware of the distinction between self and other (where ambiguity reigns but we are not conscious of it as such)—we experience things immediately and without cognizance that we are *experiencing* anything. The second stage consists of the rational, dualistic mode of ordinary consciousness in which we knowingly separate experience into subject and object forms, i.e., self and other (where 'ambiguity' is introduced as a discrete concept representing that which we do not understand, where language is developed, and where abstractions are created to provide order to otherwise disparate elements). Transcendent Experience comprises a post-analytic, enlightened state in which we work to re-attain the wholeness of the first stage using the knowledge we have gained through the second (where we attempt to clear a space for the presence of that which is not rationally 'knowable')<sup>(6)</sup> (Brooker 186-7).

As indicated above, the key aspect of Immediate Experience is that we do not 'know' that it is happening, which is to say we do not distinguish between the self and the environment acting upon us. As soon as we recognize an experience as 'happening' to us, it is no longer immediate, and can only be grasped through retrospective analysis—i.e., it becomes a memory. Therefore, these experiences become the object of rational, dualistic thought, in that they exist as a distinct entity that we work to understand and ultimately re-attain. As Eliot explains in *Knowledge and Experience*,

*We in short have experiences in which there is no distinction between my awareness and that of which it is aware.*

*There is an immediate feeling, a knowing and being in one, with which knowledge begins; and, though this in a manner is transcended, it nevertheless remains throughout as the present foundation of my known world (16).*

This passage, in light of Brooker's observations discussed earlier, serves well as a starting point for my reading of the poem. The opening section of *The Waste Land* locates speaker and reader in the stage of Relational Experience, in which we remember, idealize, and long for the wholeness of past Immediate Experience. Hence, « April is the cruellest month » because it draws attention to the continued death, or absence, of this type of experience in contrast to the rebirth of springtime vegetation, where the new lilacs and the spring rain are powerful images mixing the « memory and desire » of Immediate Experience. Winter is more tolerable because it allows us to forget that we have had such experiences, sustaining us on the « dried tubers » of dualistic rationalization, whereby we marginalize past experience as that which must be displaced by the present to ensure progress. With the renewal of the year, however, comes the desire to regain and centralize such experiences. In describing his memories of the Hyacinth girl, Eliot marks out beautifully the pure sense of unmediated and ineffable wholeness associated with Immediate Experience.

In this section of the poem, the speaker is immobilized by the erasure of sensory distinctions caused by the girl's presence, such that even the distinctions between being and non-being are blurred.

*« You gave me Hyacinths first a year ago ;  
« They called me the Hyacinth girl ».  
--Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,  
Your arms full, and your hair wet, I could not  
Speak, and my eyes failed, I was neither  
Living nor dead, and I knew nothing,  
Looking into the heart of light, the silence.*

The failure of sensory perception takes the form of verbal, visual, and intellectual incapacity. The ability to see, represent, and thereby 'know' an object implies a separation between our perception and that object, a separation that has been removed by the spectacle of the girl. In claiming that he « knew nothing », the speaker characterizes his consciousness at this instant as one existing prior to the development of knowledge per se, i.e., prior to the second stage of Relational Experience. Additionally, the experience is so disorienting that even the distinction between life and death becomes illusory — « I was neither living nor dead »—

moving the speaker to invoke an existing, yet inverted, literary symbol, « the heart of light ». In this illumined space, the experience exists only as « the silence » of non-relational being—that is, the failure of language, in which nothing can be said because nothing can be ‘known’ or ‘understood’ in a relational manner<sup>6</sup>).

Interestingly, besides this analytic conjuring of remembered experience, what persists in the memory of the Hyacinth girl, and throughout the poem as a whole, is Eliot’s view toward the third, Transcendent stage, in which a more disciplined, pragmatic sense of unity and reintegration is made possible through the intentional, rather than the incidental, blurring of oppositional forms. This effect becomes important in relation to the speaker’s concerns with institutionalized forms of abstraction in modern society, such as organized religion.

The speaker’s most severe and direct admonition of such forms appears in the passage of the first section in which he tries to entice readers with the « shadow under this red rock ». This is the shadow of dualistic thought, specifically the desire to have a god provided to whom we can defer, whether it is Christ (as the Biblical allusiveness of the passage suggests), or any other form of Truth, even that of the Poet who says to rest one’s body and mind under a particular ideological shelter such as the mythic method. The parentheses surrounding his invitation, « (Come in under the shadow of this red rock) », indicate a qualified and perhaps dubious aspect to the line, even stylistically, as the parentheses seem to embody the protecting arms or shelter promised by the Poet’s invitation. The passage suggests, however, that this type of shelter only fosters a problematic conception of the self in terms of the identity we feel we have lost and which now exists only in memory, « your shadow at morning striding behind you », and the identity we continuously work to attain, defined in terms of whichever thought system we have chosen to follow, « your shadow at evening rising to meet you ». In offering to show us « something different from either », however, Eliot proposes to show us that what seems so comforting in the way of this shadow is only the veiled hollowness of a self-negating opiate. He will show us the « handful of dust », or the nothingness, at the center of philosophical and theological objectivity, whose harrowing discovery leads only to spiritual and intellectual desolation. As in the Hyacinth girl passage, however, this passage, even with its fearful nihilism, keeps in sight the redemption offered in the third stage of the Bradleyan triad.

While the first section of the poem calls for the death of the comforting wholeness inhering in the worship of objective deities, it also works to transcend that death in two significant ways: it achieves the conflation

tion of thought and feeling unique to the third Bradleyan stage, and it relies upon the very mythic tropes it dethrones for the establishment of that conflation. That is, our reception and discussion of the poem is enabled by the faith we have in the concept of rebirth, or at least of change, flexibility, and synthesis, in contrast to the impersonal stasis and tyranny of objective truth. Hence, the mythic context is reinvigorated as soon as we accept and partake of the smearing of relational dichotomies, such as that of thought and feeling, male and female, Jew and Gentile, West and East, being and non-being, and the simultaneous presence and absence of language and form (i.e., the reliance upon a mythic allegory to establish its own inadequacy). Thus, the poem envisions a reunification not available within the dualism of Relational Experience embodied in the mythic method.

The Hyacinth girl passage, for instance, is moving due to its conflation of opposites into an elegant and singular expression of feeling. Mixed opposites in this passage include life and death, light and dark (Eliot's « light » vs. Conrad's « Darkness »), and the profound absence and presence of language in the final expression, « the silence ». Not only does this section blur opposition between binary elements, but it also does so between multiple elements. Framed by the two quotes from Wagner's *Tristan und Isolde*, the episode smears distinctions between languages (English, German, Dutch), historical modes (Antiquity, Renaissance, Modernism), and artistic genres (poetry, opera, fiction, myth). The effect of this conflation is to approximate the intentional wholeness of multiplicity implicit in the third Bradleyan stage, which is predicated upon the knowledge of these elements obtained in the second stage. In his essay, *The Metaphysical Poets*, Eliot provides the clearest indication of his preference for this effect in poetry. Referring to the work of Donne and his contemporaries, he asserts that

*A good deal resides in the richness of association... but the meaning is clear, the language simple and elegant... The structure of the sentences, on the other hand, is sometimes far from simple, but this is not a vice; it is a fidelity to thought and feeling... a recreation of thought into feeling (SP 64).*

Whereas the language of the first section of *The Waste Land* is relatively « simple » and certainly elegant, the network of thoughts associated with its unfolding is obscure and complex, due to the interspersed foreign languages, the mythical contexts, and the matrix of philosophical, theological, and literary strands. Yet the allusive multiplicity mingles with the caress of the language to create the « recreation of thought into feeling » Eliot so admired. Through its yoking together of otherwise dis-

parate elements, the poem succeeds in transmuting its multiplicity into a « sensation » or « state of mind » to be felt, or experienced, by the reader, and in so doing approaches the third, Transcendent stage of Bradley's program. The poem attempts to build upon this understanding of wholeness in the fifth section; however, it can only do so after the sacrificial *Death by Water* of the fourth section.

Returning to the composite legend hewn from Weston and Frazer's studies, the mythical land is revived when a hero figure either asks the correct question or slays the ailing king. Thus, if the king symbolizes metaphysical Truth, such as Christianity, Hegelianism, or even Love, then his death is achieved by the enquiries of poet and reader working to retain the absolute values of these Truths apart from their institutional, or ritualistic, dressings. This death revives the parched land, and therefore is identified with that which typically remedies dryness—water—such that a « death by water », or drowning, is exactly what the land needs. In this sense, as a tarot-card reading « clairvoyant » (i.e., an eroded and cheapened symbol of religious observance), Madame Sosostris' warning to « fear death by water » is precisely the fear which the poem would resist. The required death, however, is not only that of the king, but also of a sacrificial visionary or hero/poet—that is, one who can look from the Relational stage to the Transcendent stage and is willing to initiate this transition at the expense of his own life/work. Tiresias, in the purgative « Fire Sermon » section, represents the first instance of this figure. As a blind prophet, or « seer », who has lived as both man and woman, and who describes himself as « throbbing between two lives », he likely 'sees' beyond the dualism inherent in institutionalized religious and philosophical systems. In his elderly and weakened state, however, he is not resilient enough to achieve the transition. Only Phlebas, « the drowned Phoenician Sailor...handsome and tall », possesses such strength.

Phlebas' death enables passage into the Transcendent stage by way of both its erasure of sensory perception, forgetting « the cry of gulls, and the deep sea swell », and its negation of relational dichotomies, forgetting « the profit and the loss ». His movement through « the stages of his age and youth » also works to blend the telescopic limits represented by our shadows in the first section « striding behind » and « rising to meet » us, as well as the first and second stages of Bradleyan experience (and even resonates with Kurtz's final vision in *Heart of Darkness* before he dies). Finally, entering the « whirlpool » of the Transcendent stage, Phlebas turns away from the Relational stage to « look to windward » and offer his life for the redemption of those who would venture to do the same. In addressing the reader as « Gentile or Jew », Eliot even smears one of the most reified dichotomies of Western consciousness. Perhaps pro-

blematically, however, just as he conflates « Gentile » and « Jew » into a common everyman, he also re-separates them by invoking only the Christian context in the closing lines, telling the reader to « remember Phlebas, who was once handsome and tall as you », as we would remember Christ who also died for our redemption. If we accept this reading, then the Christian overtone of this section, in its baptismal symbolism and its invocation of a Christ-like sacrificial being, perhaps divides as much as it unifies. But the fifth section works to overcome this dichotomy in its rejection of both sides, in favor of a distinctly non-Western context—Eastern spiritualism as embodied in Hindu and Buddhist tradition.

In the fifth section, the values of the Thunder—Give, Sympathize, and Control—can be read as estimations of the absolute values of all religions, regardless of their discursive packaging. That is, these elements are valuable not because a creator has handed them down to us, but because we have determined them to be effective in ensuring the happiness of the most people, which is why they recur in so many religious variations. I am also persuaded by Cleo Kearns' argument, in her book *T.S. Eliot and Indic Traditions*, that at the root of Eliot's deference to Indic religion is not so much a desire for rebirth, but a desire to escape permanently the cycle of death and rebirth—an escape embodied in the Buddhist nirvana state. This accords as well with the plight of the Sybil in the poem's epigraph from the *Satyricon*, who has been granted immortality but not youth, condemned to grow older and more feeble without the relief of death or transcendence. Significantly, at Ezra Pound's behest, Eliot chose this obscure passage for his epigraph in place of his initial choice, Kurtz's final words in *Heart of Darkness* (quoted in an earlier footnote), indicating a preference for inscrutability over clarity as well as a general suspicion of the value of cyclical return.

Finally, then, the last eleven lines recapitulate the path of the poem toward the redemption of the third Bradleyan stage. It begins with the immobilized, remembering speaker, now embodying both withered king and seeking knight, fishing for unique solutions, and backed by the « arid plain » of his parched philosophy or theology. Upon realizing that he will find no singular solution or replacement, his only recourse is to order his lands as best he can. He may then re-appropriate the fragments into the non-relational whole of Bradley's third stage, or « shore » them « against [his] ruin ». In so doing, the speaker fits the fragments into a continuum according to the essential values they represent : the need for emotional and spiritual renewal, the need for compassion, the need for unity, and the need for permanence. In this sense, a more rarefied, perhaps skeletal order resurfaces as the flooding water ebbs, taking the rhetorical detritus of the land with it and leaving only these essential values, or the

« roots that clutch », which must now be reinvigorated without their discursive protectorate. The poem closes with a final call to the peace of the third stage that « passeth the understanding » of the second stage, where the latter is the stage premised upon the need to objectify and « understand » experience as distinct and therefore linguistically and ideologically determinable.

Although the mythic method can be used to contextualize and to a certain extent unify the fragments of *The Waste Land*, it does so only after it is first rejected as the product of dualistic intellection and then revived as a tool for identifying useful values rather than Absolute Truth—as a « partner in the achievement of wholeness » rather than a « servant of division and fragmentation », Brooker observes (186). This revival calls for the continuous dissection and reconstruction of ideological structures we rest on for any extended period of time. In this sense, it does not behoove us simply to accept unconditionally the quoted passage from « Ulysses, Order, and Myth », perhaps waiting for it to provide an otherwise elusive order. It is instead our responsibility to engage such ready abstractions cautiously. Toward this end, Eliot remarks in « Tradition and the Individual Talent », « we should be none the worse for... criticizing our own minds in their work of criticism » (SP 37). As one of the principal agents of both new literary and critical methodologies (i.e., the mythic method and New Criticism), it is both ironic and refreshing that Eliot emphasizes the discretion to be observed with the acceptance of any new idea, indicating that his own ideas are to be approached no differently. This accords as well with Bradley's habit of calling into question his own theories as much as those he polemicized against. As I have attempted to show in this essay, Eliot's project in *The Waste Land* is to reflect the deterioration of a culture bound to the cadence of defunct abstractions, and then embody the efforts required of both poet and reader to re-appropriate the essential values of these abstractions in more useful, less codified forms.

**Christian WALKER**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## Works Cited

- Brooker, Jewel Spears. *Mastery and Escape : T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*. Amherst : U. Massachusetts Press, 1994.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness. Third edition*. ed. Robert Kimbrough. New York : W. W. Norton & Company, 1988.
- Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays. 1909-1950*. New York : Harcourt Brace & Company, 1980.
- *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. New York : Harcourt Brace & Company, 1975.
- *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*. 1916. New York : Farrar, Straus and Company, 1964.
- Kearns, Cleo McNelly. *T. S. Eliot and Indic traditions : a study in poetry and belief*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.
- Levenson, Michael H. *A Genealogy of Modernism. A study of English literary doctrine 1908-1922*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
- Southam, B. C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot. 6th Edition*. New York, Harcourt Brace & Company, 1994.

## NOTES

(1) In his notes to the poem, Eliot off-handedly recommends Jessie Weston's *From Ritual to Romance* « to any who think such elucidation of the poem worth the trouble », suggesting that from a certain perspective it may not be, and remarked at one point that he regretted « having sent so many inquirers off on a wild goose chase after Tarot cards and the Holy Grail » (Southam 129).

(2) The Grail knight's quest to revive the land by asking a correct question is central to Weston's study, and one of Frazer's controlling ideas is the practice among early civilizations of killing an ailing king or priest, the purpose of which was to relieve his land of affliction and ensure the vigor of his spirit as it passed into the afterlife or was transferred to a successor.

(3) The title of the first section, « The Burial of the Dead », named after the Anglican burial ceremony, makes explicit this concern with burial as a necessary ritual in the culture's grieving process.

(4) Nietzsche's *Genealogy of Morals* provides one of the most explicit indictments of this effect in his conception of the enslavement of Western thought by Judeo-Christian theology. His critique focuses on the movement's debilitating, self-negating premises, which, in their institutionalized form, displace the instinct for self-creation and intellectual autonomy (see Preface and First Essay).

(5) Bradley's Absolute Reality of Experience can never truly be realized, in that it calls on us to abandon our own necessary and stabilizing sense of self-identity with respect to external entities. As Michael Levenson observes, it indeed seemed irresponsible even to the pragmatists of the period : « the supposed justification for the Absolute was embarrassingly insufficient. By Bradley's own admission, we can never know the absolute itself, only its intellectual necessity...To pragmatists and empiricists, this was the worst sort of sophistry » (180). However, although this Absolute may seem contrived and unobtainable, it remains valuable as a diversion from equally unobtainable, yet more debilitating, Absolutes founded in religious, philosophical, and political discourses.

(6) The Conrad overtone in the phrase « the heart of light » is significant. A central theme of *Heart of Darkness* is the failure of subject-centered language to represent the physical and temporal otherness of distinct entities, as during Kurtz's kaleidoscopic vision of the events of his life just before he dies : « Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge ? He cried in a whisper at some image, at some vision...a cry that was no more than a breath ». Language then crumbles into the meager yet pithy two-word mantra, « the horror, the horror », after which, just as

Eliot quips « the silence », Marlowe « blew out the candle and left the cabin » (HD 68).

**YUGOSLAVIE :**  
**AMBIGUÏTÉ DE LA DIVERSITÉ**  
**DANS *BLACK LAMB AND GREY FALCON* <sup>(1)</sup>**  
**DE REBECCA WEST**

1936 : Rebecca West, romancière, essayiste et critique anglaise est chargée de donner une série de conférences à Belgrade, en Yougoslavie. Ce premier contact a sur elle l'effet d'un électrochoc : tombée amoureuse de ce pays et de ce peuple, elle y retourne à deux reprises en compagnie de son mari en 1937 et 1938. C'est la fusion de ces trois voyages qui a donné naissance à son chef d'œuvre incontesté, *Black Lamb and Grey Falcon*, publié en 1941, qui retrace son expérience yougoslave. Car c'est bien de cela dont il s'agit : une expérience qui revêt l'aspect d'un parcours initiatique. Cet ouvrage magistral témoigne du choc d'une rencontre qui, ainsi qu'elle l'affirme elle-même, fut une révélation et marqua sa vie de façon indélébile : rencontre avec un espace géographique multiple et composite qui intrigue, déconcerte, fascine et émerveille le voyageur occidental, mais surtout rencontre avec un peuple, le peuple serbe à qui elle s'identifie passionnément, peuple kaléidoscopique dont la richesse historique et culturelle la fascine et l'émerveille. Il en résulte un livre pléthorique, une œuvre foisonnante, exubérante, mais aussi ambitieuse et exigeante ne serait-ce que par sa longueur (1200 pages à l'écriture dense et serrée), ainsi que par son exhaustivité, son ampleur, son souffle, la diversité des domaines explorés et pas seulement évoqués. Cet ouvrage est dérangement car il force le lecteur à se défaire de ses schémas de pensée préconçus et de ses préjugés codifiés ; il refuse toute simplification outrancière et plaide en faveur d'une compréhension et d'une acceptation des ambiguïtés et paradoxes qui sont au cœur de la diversité yougoslave et qui, selon Rebecca West, peuvent être sources d'enseignement pour le monde occidental.

Ainsi qu'elle le déclare à son mari dans le train qui les emmène vers Zagreb :

*I know you did not really want to come to Yugoslavia at all. But when you get there you will see why it was so important that we should make this journey (...) It will all be quite clear, once we are in Yugoslavia. (...) this train was taking us to a land where everything was comprehensible. (p.1).*

C'est donc dans une quête du sens que Rebecca West, et avec elle le lecteur, se trouve engagée. Cette œuvre éclectique, reflet de la mosaïque culturelle qu'elle dépeint se présente donc comme un voyage intérieur, un pèlerinage aux sources mêmes de notre civilisation, une plongée vertigineuse au cœur de nos racines culturelles et invite le lecteur à s'interroger de façon ultime, sur le sens de l'Histoire et le sens de la Vie.

*Black Lamb and Grey Falcon* explore toutes les facettes d'un peuple qui, dans son essence-même incarne la notion de l'entre-deux : tiraillé entre Occident et Orient, tradition et modernité, oscillant entre la préservation d'un passé mythique et la nécessité de se construire une identité dans un présent chaotique : le peuple yougoslave incarne certes la synthèse de ces contraires mais pas seulement : l'ambiguïté de la diversité dessine les contours d'une trajectoire à valeur exemplaire. C'est cette ambiguïté que va s'efforcer d'interpréter Rebecca West et dont elle va rendre compte par une exploration minutieuse et exhaustive de son champ d'étude. Nous nous intéresserons tout d'abord à l'ambiguïté du genre textuel ; puis nous verrons comment le discours de l'œuvre construit et se nourrit de l'ambiguïté existant entre récit et histoire au cours de ce que l'on pourrait intituler, pour reprendre la formule de Rebecca West 'the writing of the poem' ou la mise en texte du paradoxe. Enfin il s'agira pour nous de mettre en lumière la difficulté d'interprétation de ce qui apparaît comme un pèlerinage initiatique au cœur de l'ambiguïté.

D'emblée, l'ouvrage affiche sa diversité, son caractère hétérogène et composite. En effet, la forme de son œuvre reflète le fond à la perfection : elle se présente à première vue comme un récit de voyage, ainsi qu'en témoigne d'ailleurs le sous-titre *A Journey through Yugoslavia* ; le motif du voyage est le fil conducteur, fil d'Ariane d'un itinéraire initiatique au cœur des contradictions balkaniques. Accompagné par un poète juif de Serbie, nommé dans le livre Constantin, guide à travers la géographie du pays mais aussi guide spirituel de légende, Rebecca et son mari effectuent une immersion au sein d'un univers qui leur est étranger et qui d'emblée, affiche une altérité ambiguë, oscillant entre identité et différence. Le parcours des voyageurs suit une progression d'Ouest en Est ; partis de la Croatie, ils visitent successivement l'Herzégovine, la Bosnie avant d'atteindre la Serbie, la Macédoine, le Kosovo auquel elle rend son nom de Vieille Serbie, et le Montenegro. Cette progression géographique se double, comme en miroir, d'une régression qui tend à appréhender les origines de la civilisation chrétienne. Il s'agit d'une plongée de plus en plus profonde au cœur d'une altérité paradoxale puisque c'est en son sein que se nichent les racines de l'identité. Le voyage commence en Croatie marquée par l'empreinte austro-hongroise où les repères du visiteur occidental ne sont pas pris en défaut ; la Croatie est

en effet 'possessed by the West' déclare Constantin (p.67), opinion que partage la narratrice :

*the Croatian world, which had been diluted by the German poison, which was a platform of clouds for drifting personalities, Slav in essence but vague in substance, unclimactic in process (p. 216).*

La Croatie définit donc un espace de l'indétermination où le caractère slave n'apparaît qu'en filigrane, en proie qu'il est à la dissolution. En revanche, la Macédoine est pour la narratrice une révélation, dotée du pouvoir de transcender le quotidien ; sa capitale, Skopje est décrite en ces termes :

*And certainly this town (...) exercised that same power of making the ordinary delicious (p.649).*

L'ambiguïté est donc au cœur des territoires balkaniques; ambiguïté géographique tout d'abord, espace aux frontières mouvantes, mal définies et sans cesse redéfinies; ambiguïté identitaire ensuite puisque le concept même de Yougoslavie était une gageure : comment faire coexister en un seul état des peuples si longtemps marqués par des empires à la culture et à la tradition si différentes : 'I see that though Yugoslavia is a necessity it is not a predestined harmony' soupire la narratrice (p.494). Rappelons qu'en 1941, lorsque le livre fut publié, Hitler s'était rendu maître de l'Europe de l'Est, la Yougoslavie était détruite et les Serbes, ce peuple que célèbre tant Rebecca West, massacrés par milliers par les Oustachis croates au cours d'un génocide trop souvent occulté. Rebecca West avait donc la sensation d'avoir visité un monde à présent disparu. Le livre revêt ainsi l'aspect d'un témoignage sur un passé à présent dépassé. Procédant par libres associations, la narratrice téléscopie les expériences personnelles, les scènes de politique contemporaine ainsi que les descriptions folkloriques. Ce voyage donne également lieu à des digressions qui se transforment en véritables analyses historiques. Récit de voyage donc, certes mais pas seulement : cette œuvre conjugue reportage journalistique, réflexion historique, méditation métaphysique, interrogation philosophique, dissertations sur l'art et l'esthétique, prophétie politique. La diversité et l'éclectisme de cet ouvrage qui résiste à toute velléité de classification rend donc compte de l'ambiguïté inhérente à l'espace et à l'histoire yougoslave.

Le discours textuel est donc un discours mosaïque qui épouse de façon mimétique la forme de son sujet d'étude; ainsi que le déclare Constantin 'All, all is in Yugoslavia' (p.657). L'ambiguïté, loin d'être rebu-

tante, force l'attention et déclenche la fascination, elle se présente comme un défi porté à l'esprit rationaliste occidental ; lorsque Gerda, la femme allemande de Constantin dépeinte sous les traits d'une horrible mégère déclare à Rebecca :

*I do not understand you, you go on saying what a beautiful country this is, and you must know perfectly well that there is no order here, no culture, but only a mish-mash of different peoples who are all quite primitive and low,*

la narratrice rétorque :

*But it's precisely because there are so many different peoples that Yugoslavia is so interesting. So many of these peoples have remarkable qualities, and it is fascinating to see whether they can be organized into an orderly state (p.662).*

La Yougoslavie ou le paradoxe incarné, donc. Pays qui voulait réunir tous les Slaves du Sud, mais pour ce faire, encore eût-il fallu que ceux-ci se reconnaissent comme tels. Ce qui nous est décrit, en effet, c'est un pays dont le sens se dérobe, un pays inconcevable, impossible à interpréter. La narratrice met en relief l'ambiguïté de la Yougoslavie, tentative hasardeuse de réconciliation des contrastes, dont toute définition ne peut être que réductrice, toute dénomination lacunaire et donc fallacieuse. La narratrice poursuit :

*To reconcile these two elements, which were different as the panther and the lynx, the King enforced certain measures which bring tears to the eyes by their simplicity . He changed the name of his state from the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes to Yugoslavia. (...) It was a shameful thing that Serbia, with its glorious history of revolt against the Turks, should cease to be an entity, and that the Serbian regiments which had amazed the world by their heroism should have to send their colours to the museums and march under the new, and as yet meaningless, flag of Yugoslavia.*

On ne peut s'empêcher de penser à la réflexion du narrateur de *Under Western Eyes* de J. Conrad : 'Words, as is well-known, are the great foes of reality' (p. 15)<sup>(2)</sup>. Le nom apparaît donc comme un des véhicules de l'ambiguïté, du contresens voire du non-sens qui dessine une fracture aliénante car elle brise l'identité même de l'être en introduisant une scis-

sion entre son essence et son inscription. Evoquant le chevalier serbe, héros du Kosovo qui réussit à assassiner le Sultan Mourad dans sa tente, Constantin déclare :

*His name, (...) was Milosh Obilitch, but to tell you the truth it was not. It was Kobilitch, which means Brood-mare (...) But in the eighteenth century when all the world became refined it seemed to us that it was shameful to have a hero that was called Brood-mare, so we dropped the K, and poor Milosh was left with a name that meant nothing at all and was never his (p. 907).*

Ce personnage en butte à l'absurdité d'une dénomination aussi arbitraire qu'illusoire car vide de sens préfigure de façon archétypale ce que sera le destin de son pays. La Yougoslavie est ainsi, à bien des égards, le butoir auquel se heurte le langage dans sa fonction essentielle de véhiculer du sens ; les mots atteignent leurs limites et avouent leur impuissance à rendre compte de la réalité. C'est d'ailleurs l'écueil auquel se heurte la narratrice qui tente d'expliquer à son mari son attirance pour cette région des Balkans :

*Well, there is everything there . Except what we have. But that seems very little. (...) The thing I wanted to tell him could not be told, however, because it was manifold and nothing like what one is accustomed to communicate by words. (...) there is much we have not got which the people in the Balkans have got in quantity (p. 23).*

La Yougoslavie est donc un concept fondamentalement inscrit dans une altérité indicible; elle ne se dit pas, elle se vit. C'est un univers qui exige d'être perçu avec acuité mais se dérobe, résiste à une conceptualisation forcément réductrice, donc artificielle. Dans son essence même, la Yougoslavie refuse de se laisser définir, enfermer dans le carcan verbal d'une rhétorique hasardeuse ; elle ne fait pas sens comme un tout unifié mais bien plutôt comme une entité hétérogène et disparate, un kaléidoscope dont chaque facette est un miroir qui projette et renvoie celui qui s'y contemple à ses propres interrogations existentielles. Ce que démontre Rebecca West, c'est que le multiple peut parvenir à se résoudre, voire à se fondre dans l'un par le biais de l'écriture.

En effet, c'est dans une démarche herméneutique que s'engage Rebecca West : il s'agit avant tout de comprendre, pour ensuite pouvoir interpréter : 'All Central Europe seems to me to be enacting a fantasy which I cannot interpret' déclare-t-elle au début de son périple (p.27). Pour

ce faire, elle s'enfoncé toujours plus loin au cœur de l'ambiguïté pour en comprendre ses racines, pour dénouer l'écheveau enchevêtré dont chaque fil tiré nous entraîne chaque fois plus profondément au cœur du labyrinthe. Sa soif d'informations la conduit à des intuitions fulgurantes. *BLGF* est un vibrant plaidoyer contre les clichés datant de la Renaissance qui mettent en scène un voyageur éclairé, occidental explorant courageusement des contrées barbares et arriérées. En dénonçant l'utilisation outrancière des marqueurs idéologiques comme outils d'une identification simpliste, Rebecca West s'efforce de démontrer l'inanité de la vision condescendante qu'a le monde occidental de l'Europe de l'Est comme 'homme malade de l'Europe'. Il s'agit là d'un problème d'interprétation, d'une mauvaise lecture d'une cartographie de la civilisation et de la culture des Balkans. En effet, et ce de façon récurrente au cours des siècles, l'Occident a montré un aveuglement coupable dévoilant toute l'étendue de son incapacité à saisir l'essence des Balkans, facilement rejeté dans une altérité indicible à l'étrangeté inquiétante : la narratrice souligne à cet égard :

*the prejudices of the French, who use the word 'Balkan' as a term of abuse, meaning a rastaquouère type of barbarian (p.21).*

Cet aveuglement de l'Occident est illustré de façon emblématique par le refus de Gerda de regarder le paysage par la vitre du train ; ce refus de voir la Yougoslavie témoigne du mépris affiché de l'Europe à l'égard d'une de ses composantes. Rebecca West ne cesse de mettre en relief les erreurs d'interprétation, les contresens dont s'est rendu coupable l'Occident ; ainsi dénonce-t-elle 'the extraordinary incompetence which the Austro-Hungarian empire always showed in its dealings with Serbia' (p.552) ; elle va même plus loin : 'the West has again and again infected the Balkans with corruption' (p.938). Rebecca West semble ici s'inscrire dans la continuité d'une conception dialectique du monde. La dialectique est/ouest s'illustre dans l'incompréhension dont est victime ce peuple, incompréhension ravageuse qui persiste telle une malédiction ; citons à ce propos la phrase de J. Conrad, dans *UWE* (p.121) 'misunderstood was the other kind of curse'. Cette incompréhension confine parfois au mépris :

*Why should Western cretins drool their spittle on our sacred things ? (p.836).*

s'interroge avec amertume Constantin. C'est bien contre cette dangereuse polarité que s'efforce de lutter Rebecca West en proposant une

passerelle entre ces deux 'mondes', l'écriture contre l'oubli, les mots contre l'indifférence.

Elle affiche ainsi une volonté unificatrice ; selon elle le monde occidental doit intégrer les Balkans, sans quoi il serait voué à une incomplétude existentielle, condamné à une identité lacunaire. Il s'agit avant tout d'éviter de se perdre dans l'abîme de l'altérité et de parvenir à appréhender l'identité sous les dehors de la différence. C'est l'espace textuel, à défaut de l'espace géographique, qui va tenter de réaliser cette fusion entre le même et l'autre.

C'est donc bien dans une démarche de réintégration que s'engage Rebecca West par le biais de cet ouvrage en s'inscrivant dans le prolongement de ce qu'elle nomme 'the writing of the poem', expression récurrente qui jalonne la description de la découverte de la Serbie. Elle évoque l'écriture d'une destinée sans cesse actualisée et célébrée par le truchement des mots, en d'autres termes la mise en texte du paradoxe d'un peuple éclaté en de multiples entités conflictuelles, écartelé entre des forces opposées, divisé par des contradictions inhérentes. Ces déchirures sont néanmoins la sève dont se nourrit l'épopée. Parlant des Autrichiens qui ont semé la discorde entre Serbes et Bulgares le 28 juin 1914, à la veille de l'assassinat de François Ferdinand, la narratrice déclare :

*But the Serbians, knifed in the back, continued within their dream, to achieve their poem. The powerful magic of that dream, that incantatory poem, blunted the knife (p.578).*

Elle insiste sur la nécessité de dépasser le désordre engendré par la diversité, de transcender le chaos en s'engageant dans une réorientation pour retrouver une continuité historique et culturelle à travers le discours narratif. En effet, elle s'interroge sur le sens de la perte ; ainsi le monde occidental apparaît comme un univers littéralement désorienté, c'est-à-dire qui a perdu contact avec l'Orient, ici l'Europe de l'Est incarnée par la Yougoslavie : 'they have all that we lost' déclare-t-elle. Il s'agit donc de retrouver ce qui a été perdu, de renouer les fils qui ont été rompus, de redonner sens à ce qui est de l'ordre de la contingence chaotique et discontinue en faisant renaître une continuité. En d'autres termes, il s'agit, par le discours, de contrer la menace de la perte d'un tracé initial qui s'avérerait aliénante. Aussi elle s'attache à décrire minutieusement les arts et traditions populaires des contrées qu'elle visite : les fils composant la trame des broderies des femmes macédoniennes métaphorisent cette nécessité de tisser du sens par l'art. Ainsi qu'en prend conscience le mari de Rebecca :

*No wonder that when you came to Macedonia you were fascinated. You were looking in the magic crystal and seeing our future. (...) All that we are and do means nothing, unless we are naturally the equals of the peasant women on the Skopska Tserna Gora and in Bitolj, whose fingers never forget the pattern that an ancient culture had created as symbols for what it had discovered regarding life and death (p.805).*

Les broderies, de même que les mosaïques et les chants populaires sont de vivants témoignages de ces racines oubliées, des survivances d'une culture dont le monde occidental commet l'erreur de refuser l'héritage, inscrit qu'il est dans le discontinu et le culte de l'immédiateté. Il s'agit donc pour la narratrice de rétablir une continuité tant culturelle que géographique avec 'a people governed by the phantom of a complex culture' (p.741), à l'image du peuple serbe qui a su, lui, respecter le passé et s'inscrire dans une tradition de continuité ; en parlant des fresques du monastère de Gratchanitsa, au Kosovo, la narratrice déclare :

*Before their eyes was a kingdom of the mind, founded by another people, which like all kingdoms of the mind, had never been completed, but was unique in beauty. Well nourished and full of power, the Serbs went forth to know the new pleasures of art and thought, and to complete this culture with a richness that should match the richness of its first intention (p.869).*

Cependant, à mesure de sa progression au cœur de ce pays qui dévoile ses ambiguïtés fondatrices, la narratrice devient de plus en plus troublée par l'ambivalence dérangeante qui sous-tend la dichotomie entre la symbolique de l'agneau noir et celle du faucon gris. L'agneau noir est un motif récurrent; il apparaît tout d'abord dans une description teintée d'une note pastorale : le jeune homme qui tient dans ses bras un agneau noir dans le hall d'un hôtel de Belgrade est évoqué ainsi :

*He stood still as a Byzantine king in a fresco, while the black lamb twisted and writhed in the firm cradle of his arms, its eyes sometimes catching the light as it turned and shining like small luminous plates (p. 483).*

Néanmoins, cette vision cède bientôt le pas à une imagerie beaucoup plus sombre où l'agneau noir évoque des images de destruction, de violence aveugle et gratuite. La narratrice entre en contact avec l'agneau noir du titre en Macédoine, au Champ du Mouton où elle assiste à un

sacrifice sanglant de ce dernier sur un large rocher au cours d'un rituel de fertilité absurde, parodie d'une cérémonie religieuse qui évoque plutôt les rituels sataniques. Ce rite sacrificiel est décrit en termes assez crus et apparaît donc comme une épiphanie de l'horreur :

*But what they were doing at the rock was abominable (...) the rite of the Sheep's Field was purely shameful. It was a huge and dirty lie. (...) The rite made its false claims not out of delusion: it was a conscious cheat. (...) a beastly retrogression* (p. 825-6).

Évoquant les musulmans qui se vantent de s'être livrés au même rituel peu de temps auparavant, elle ajoute :

*It was disgusting to think that they enjoyed any prestige, for though they were performing an action that was thousands of years old and sanctified by custom, there was about them a horrid air of whimsicality, of caprice, of instability. For all their pretensions they were doing what was not necessary* (p. 826).

Ce sacrifice fallacieux, d'autant plus horrible et consternant qu'il apparaît d'une pathétique inutilité est l'emblème de l'acte gratuit et en ce sens il symbolise une défaite intérieure, celle de l'humanité. L'être humain se révèle d'une incommensurable stupidité, d'une crédulité pitoyable ; en décrivant cette scène, la narratrice entend dénoncer une certaine forme d'ambiguïté de la nature humaine qui prétend en même temps avoir le privilège d'être doué de raison mais n'est que trop portée à succomber aux sirènes des explications simplistes et factices de la présence du mal. La narratrice dénonce l'irrationalité sauvage de ce rituel inversé de la Crucifixion. Le symbolisme de l'agneau noir du rocher remet en question la valeur rédemptrice de la violence, de la souffrance et du sacrifice. A l'inverse, la symbolique du faucon gris exalte la capacité humaine à transcender les contingences terrestres et à s'élever vers le sublime. Le faucon gris est en effet apparu au Prince Lazare commandant les troupes serbes à la veille de la mythique bataille du champ des merles au Kosovo en 1389, qui scella le sort du peuple serbe pendant plus de 500 ans ; il aurait proposé au Prince de choisir entre gagner la bataille et acquérir un royaume terrestre ou accepter la défaite et s'assurer ainsi d'un royaume céleste. Cet épisode fondateur est retracé dans un poème qui est le pivot des chants populaires serbes appartenant au cycle du Kosovo, poème que Rebecca West cite à deux reprises dans son œuvre, tant le message du poème, dans son ambivalence, s'impose à elle comme une révélation :

*The important thing is not that he should be innocent, but that he should be defeated (p.911).*

L'ambiguïté du choix du salut éternel qui passe par l'acceptation de la défaite et la destruction volontaire apparaît emblématique du dilemme de l'humanité ainsi qu'une explication possible de l'existence du mal et de la progression cyclique - non pas continue et linéaire - de l'histoire. La narratrice se fait le chantre de la fictionnalisation d'un passé glorieux qu'elle exalte à son tour, s'inscrivant ainsi dans le prolongement des cycles épiques de la poésie serbe. Ce paradoxe balkanique de la célébration d'une défaite, ce qui revient à accepter et à assumer la tragédie nationale conduit Rebecca West à s'interroger sur le sens de l'Histoire, et enfin, de façon ultime, sur le sens de la vie :

*It is sometimes very hard to tell the difference between history and the smell of skunk (p.127),*

déclare-t-elle d'un ton désabusé.

Parce qu'elle perçoit et comprend émotionnellement et qu'elle parvient à analyser intellectuellement cette volonté de tout un peuple de transcender sa destinée historique, la narratrice adopte une écriture d'un lyrisme mimétique qui se fait l'écho de la résurrection de cette Serbie mythique et mystique qui la touche tant. En célébrant la valeur exemplaire du mythe de l'ambiguïté du choix qui s'offre à celui qui se trouve à la croisée des chemins, à la croisée des destins, la narratrice s'inscrit dans une démarche de transcendance de l'histoire : il s'agit, par la conceptualisation poétique, la mise en texte du moment historique de dépasser le passé, de lutter contre la léthargie de la stase (les cinq cents ans de stagnation sous la domination turque) de célébrer l'instant où tout bascule, figé dans un éternel présent, sans cesse renouvelé, glorifié par une rhétorique incantatoire qui compose une épopée moderne et contribue à faire revivre le mythe inscrit dans la mémoire collective. La destinée balkanique revêt l'aspect d'un poème épique chaque jour renouvelé que les Serbes composent de façon intuitive avec leur corps, leur sang et leur âme :

*This subtle and complicated poem about the grey falcon (...) survived simply because his people were able to appreciate it. This is the Slav mystery : that the Slav, who seems wholly a man of action, is aware of the interior life, of the springs of action, as only the intellectuals of other races are. (p.916).*

Ce mythe est le fondement de la destinée du peuple serbe, mais l'ambiguïté de cette dialectique entre agneau noir et faucon gris a valeur exemplaire pour toute la civilisation chrétienne :

*Destiny is another name for humanity's half-hearted yet persistent search for death. (...) They listen to the evil counsel of the grey falcon. They let their throats be cut as if they were black lambs. The mystery of Kossovo was behind this hill. It is behind all our lives (p. 948).*

La signification ultime apparaît telle une révélation : en voyant un paysan albanais tenant un agneau noir dans ses bras dans la plaine du Kosovo, la narratrice comprend elle aussi intuitivement le sens de ce pays :

*the meaning of Kossovo was plain.  
The black lamb and the grey falcon had worked together here. In this crime, as in nearly all historic crimes and most personal crimes, they had been accomplices. This I had learned in Yugoslavia, which writes obscure things plain, which furnishes symbols for what the intellect has not yet formulated (p. 914).*

Le paradoxe qu'elle met en mots est donc inscrit dans la terre elle-même qui dessine ainsi une géographie textuelle qui ne demande qu'à être lue.

C'est donc bien à un pèlerinage initiatique au cœur de l'ambiguïté que nous convie Rebecca West, en explorant les méandres yougoslaves qui acquièrent une valeur exemplaire : miroir historique – les parallèles sont nombreux entre l'histoire serbe et l'histoire anglaise - miroir géographique, (les comparaisons entre les paysages serbes et écossais abondent), mais également miroir symbolique ; le Kosovo devenant l'emblème de la trajectoire de toute l'humanité :

*If it be a law that those who are born into the world with a preference for the agreeable over the disagreeable are born also with an impulse towards defeat, then the whole world is a vast Kossovo, an abominable blood-logged plain, where people who love go out to fight people who hate (...)  
(p.913).*

La défaite du Kosovo, qui est la défaite de toute la Chrétienté, fait de la Yougoslavie le révélateur des failles de l'humanité. Le Kosovo détruit

est réduit à l'état de cendres, sol instable, malléable et spongieux emblématique d'une page obstinément blanche où tout reste à écrire, où les mots attendent de pouvoir se fixer, s'imprimer et composer enfin la trame d'une œuvre de création afin de conjurer la malédiction et d'éviter l'anéantissement auquel il semble voué :

*If the battle of Kossovo was invisible to me it was because it had happened too completely. It was because the field of Kossovo had wholly swallowed up the men who had awaited their destiny in their embroidered tents, because it had become sodden with their blood and now was a bog, and when things fell on it they were for ever lost (p.905).*

Le Kosovo est donc un réceptacle de toutes les tragédies humaines, un sol gorgé de plus de drames qu'il n'en peut absorber, une surface qui s'effrite, se liquéfie en un marécage informe qui dessine un espace de l'indifférencié. C'est donc une terre qui, parce qu'elle absorbe tout, est devenu symbole du néant et ne présente qu'un vide absolu, insupportable, qui se dérobe à l'interprétation. Le Kosovo est donc métaphoriquement un texte qui doit s'écrire puis se déchiffrer, une page blanche en quête d'une inscription. Le premier devoir des mots est en effet de donner une substance à la tragédie, avant de pouvoir lui donner un sens.

Ainsi, *BLGF* peut également être compris comme une méditation métaphysique sur le sens de la vie, de toute destinée humaine. Il s'agit en effet d'un parcours initiatique dans lequel est engagé Rebecca ; ce qui est en jeu n'est rien moins que le Salut ; la progression au coeur de la Yougoslavie est à l'origine d'une quête de la rédemption par l'écriture, par la fictionalisation de l'histoire. D'ailleurs, 'All literature worth naming is an expression of the desire to be saved' (p.252) déclare la narratrice. Les mots composent donc une trace, un fil, un écho du passé et en ce sens permettent de lutter contre la rupture, la dissémination qui mènerait droit vers l'anéantissement :

*At Gratchanitsa I had seen medieval Serbia in its living guise (...) but the armies that had waited here on the eve of St Vitus Day in 1389 were not even ghosts to me, they were words out of a book (p.900).*

Cependant, l'ambiguïté de l'interprétation historique ne peut être que reflétée par l'ambiguïté de l'interprétation artistique :

*Art cannot talk plain sense, it must sometimes speak what sounds at first like nonsense, though it is actually super-sense (p.1128).*

La fusion synchrétique de l'identité et de la différence est donc réalisée par et au cœur du texte, c'est-à-dire par le truchement de la création artistique. A cet égard, le discours de Rebecca West (rappelons que l'œuvre a été publiée en 1941) prend une résonance douloureusement prophétique et prémonitoire :

*Kosovo, more than any other historical site I know, arouses that desolation. (...) It has a look of innocence which is the extreme of guilt. For it is crowded with the dead, who died in more than their flesh, whose civilisation was cast with them into their graves (p. 838).*

Cette terre semble vouée à un cycle infini de tragédies, qui se perd dans le vertige du néant, de la destruction et de la mort. Il s'agit donc bien pour Rebecca West d'écrire la tragédie, afin de donner un sens à ce qui semble être un cycle de béances infinies et indéfinies, afin de lutter contre l'engloutissement dans le néant.

Pour conclure, il faudrait souligner que non seulement Rebecca West reconnaît et accepte le caractère unique de la Yougoslavie en général et du peuple serbe en particulier, mais elle s'en délecte et l'exalte par une écriture mimétique qui prolonge le poème épique. Il y a adéquation parfaite entre le discours littéraire et le sujet historique, uni par une fusion presque organique.

*Yugoslavia is always telling me about one death or another (...). Yet this country is full of life. I feel that we Westerners should come here to learn to live. But perhaps we are ignorant about life in the West because we avoid thinking about death (p. 917).*

La Yougoslavie cristallise donc les ambiguïtés, errements et contradictions de toute notre civilisation ; en ce sens, elle est bien plus qu'un espace historique, géographique ou culturel mais bien un espace textuel, une œuvre polyphonique où chacun écrit son propre manuscrit, compose son propre poème que tout lecteur est invité à interpréter.

C'est donc en Yougoslavie que la quête initiatique du sens peut trouver un terme – reste encore, bien sûr, à savoir interpréter ce sens. Citons les paroles de Constantin, le guide :

*Perhaps that is something for us, South Slavs, to know a secret that is hidden from everybody else (p.394).*

Enfin, je terminerai par une citation emblématique de la fascination hypnotique exercée par la Yougoslavie, véritable cri du cœur de Rebecca West, qui exprime l'essence de la quête éternelle, le besoin compulsif de trouver une réponse à des questions existentielles :

*We must come back again,' I said, 'again and again to the end of our lives (p.785).*

**Valérie REQUENO**

#### NOTES

- (1) Rebecca West, *Black Lamb and Grey Falcon A Journey Through Yugoslavia*, Canongate Classics, 1993. Abbr. *BLGF*
- (2) Joseph Conrad, *Under Western Eyes*, Penguin Books, 1989.

## AMBIGUITY AND RELIGION

### IN PHILIP LARKIN'S POEMS

In July 1983 Philip Larkin bought a large format Oxford University Press Bible. He set it up in his bedroom on what he called « a hideous office lectern », its purpose, in his words, « to remind me of matters spiritual »<sup>(1)</sup>. Larkin had this to say about what he read : « It's absolutely bloody amazing to think that anyone ever believed any of that. Really, it's absolute balls. Beautiful, of course. But balls »<sup>(2)</sup>. At about the same time, he attended a number of services at the Catholic church of St Stephen's in Hull along with his friend, Monica Jones. « I'm far from being a church-taster » he later commented, « so I suppose it was just a curiosity. Of course I was pretty lost— no churchgoer he— but I tried to be devout, and really quite enjoyed it »<sup>(3)</sup>.

The churchgoer in spite of himself and the Bible-basher versus Bible-baiter all add up to a fascinating paradox and one which extends beyond biographical anecdote. It is true that the 'balls' side of the paradox is the one most often recognized in Larkin's work and the one which, perhaps, stands out more. Religion, says the bard of Humberside in 'Aubade', is a « vast moth-eaten musical brocade / Created to pretend we never die »<sup>(4)</sup>. The universe, he says looking up at the blue sky in 'High Windows', is a void, « that shows / Nothing, and is nowhere, and is endless » (p.165). If the heavens are Godless, or « unfurnished » (p.159), as Larkin would have it, the afterlife is equally null and void : « the total emptiness for ever, / The sure extinction that we travel to / And shall be lost in always » (p.208). It is all just a « hail of occurrence » (p.43), which comes to nothing and proves « Sod all » (p.43).

Pretty glum stuff, and a thread very often picked up in writing about Larkin. Calvin Bedient has Larkin down as an incurable « nihilist », with « a metaphysical zero in his bones », summing up like this: « Larkin's distinction from other nihilists lies in his domestication of the void : he has simply taken nullity for granted, found it as banal as the worn places in linoleum »<sup>(5)</sup>. Taking Larkin's nihilism as read is presumptuous for, even if we put aside anecdotes about Bibles and 'church-tasting', poems such as 'Water' turn hasty judgements of this sort on their head. « If I were called in / To construct a religion », says Bedient's would-be nihilist, « I should make use of water. / Going to church / Would entail a fording / To dry, different clothes » (p.93).

Seen from this perspective, Larkin's poems are just as much about looking beyond holes in the lino, in search of other parameters to human experience. It is true that some attention has been given to this side of our opening paradox, but it is very much against the current. One essay published in 1975 finds in Larkin's poems a gathering momentum moving towards exposure or epiphany, with texts such as 'The Whitsun Weddings' celebrating « the unexpressed, deeply felt longings for sacred time and sacred space », while also embodying « forgotten patterns of belief and ritual »<sup>(6)</sup>. Another study proposes that some of the poems mimic, perhaps with agnostic irony, hymn-like patterns of prayer and praise<sup>(7)</sup>.

This discussion will show how Larkin's thinking on religion falls in between the two schools, how his work is not only curtly agnostic but also spiritually inquisitive. In so doing, it counters the sterile to-ing and fro-ing between the nihilists and the transcendentalists which has done a disservice to Larkin and has confused understanding of his work<sup>(8)</sup>. For what emerges in these introductory remarks is precisely the fact that a unilateral interpretation of Larkin's religious thinking is just not possible.

Larkin's churches are often marginalised, ostracised by an increasingly secular society. In 'The Building', we see, in the depressed urban landscape of a post-war city-centre, a « locked » church, lost among « traf- fic » and « short terraced streets » (p.192). The sense of redundancy and terminal disuse suggested in the padlocking of the building is aggravated by the sandwiching between 'traffic' and 'terraced streets', leaving the church to fend for itself in the hostile environment of an industrialised— and thereby secularised— society. In 'Money', churches are again made to compete with an industrial landscape, « The slums, the canal, the churches » (p.198), and strike the poet as « mad » (p.198), as if out of place.

Larkin is a keen watcher of British society on the move. It comes as no surprise therefore that his work should chart the steady marginalisation of institutionalised religion which marked the post-war period. In Larkin logic, for every 'Large Cool Store' that opens, one « accoutred frowsty barn » (p.98) must close. The position he adopts in relation to this trend is ambivalent. There is a certain sentimentality evident in poems such as 'A Stone Church Damaged by a Bomb' or 'An Arundel Tomb', where the passing of religion is regretted, the religious age being replaced by a grim industrial age, or « trough / Of smoke » (p.111). Equally, in 'Going, Going', a nightmare vision of « bleak high-risers » (p.191) engulfing the land, the poet lists the « carved choirs » (p.190) of English churches as something he would sorely miss. Cathedrals, he tells us with religious enthusiasm in 'After Dinner Remarks', are simply « marvellous » (p.241).

Spanning his whole career, there is an unmissable favour bestowed on religious structures.

But there is also irreverence, even a certain dismissiveness. « Another church » (p.97) says Larkin, poking his nose into the anonymous « barn » (p.98) of 'Church Going'. With no hat to doff, he removes bicycle clips instead, pronounces a spoof « 'Here endeth' » from the lectern and completes the goofing by donating an Irish sixpence : « not worth stopping for » (p.97), he concludes sardonically. If churches are to fall completely out of use, what should be done with them, he wonders. Will they be turned into museums, shall they be rented out as shelters for sheep, will they be given over to covens of « dubious women » (p.97) ? In a very real way, buildings such as these are vanishing, « A shape less recognisable each week » (p.98). They must compete with, and in the end lose out to, the overgrown suburb scrub, « Grass, weedy pavement, brambles » (p.98). But Larkin is not content simply to identify how the physical structure is threatened. He also invites us to look from the « brambles » to the « but-tress » and thence the « sky » (p.98), establishing a trajectory with decidedly spiritual ambitions, and it is here that the tone changes to one of—albeit guarded—praise.

« It pleases me to stand in silence here » (p.98), states the poet. As he sees it, religion not only identifies the common factors of the human condition, what Larkin calls « our compulsions » (p.98), but also endows them with meaning beyond the lease of mortal life, transforming them into « destinies » (p.98). « A serious house on serious earth it is » he says, « In whose blent air all our compulsions meet, / Are recognised, and robed as destinies. / And that much can never be obsolete » (p.98). Larkin offers much the same praise in 'The Building', where he compares modern hospitals with cathedrals, each in different ways doing battle with mortality, the cathedral getting the upper hand : « For unless its [the hospital's] powers / Outbuild cathedrals nothing contavenes / The coming dark » (p.193). Readers of the poems know that there is, in the last analysis, no getting round mortality for Larkin; the Grim Reaper presiding over so many of his poems leaves us in no doubt on that score. But there are points of ambiguity, as we have seen in 'Church Going', where, set against a carping, irreverent agnosticism, an undeniable sympathy for churches, or the Church, can be seen at work. They may well strike Larkin as 'mad' in the modern age, just as they may well be 'locked', these « scraps of history » (p.111) adrift on a sea of consumer-driven materialism, they are nonetheless places « proper to grow wise in » (p.98).

In this context, Larkin's publicly advertised agnosticism smacks of *mauvaise foi*, a point brought home by his interest in moments of spiri-

tual elevation or inspiration. In a number of his earlier poems, he takes rational, materialist thinking to task, mocks its arrogance and— in his view— ill-founded self-assurance. 'Midsummer Night, 1940', for example, makes the point rather dramatically. « We, on this midsummer night, can sneer / In union at the mind that could confuse / The moon and cheese » (p.244), notes the poet, pulling the rug from under such cocksure thinking when he adds, referring to World War Two, « And point with conscious pride to our monstrosities [...] Alternate shows of dynamite and rain » (p.244). What is to be gained, asks the poet in 'After-Dinner Remarks', from knowledge based solely on reason and detraction : « And what serves, on the final bank, / Our logic and our wit ? » (p.240). Clearly, Larkin's mode of thinking at this time was open to the influence of more spiritually-inclined poets, such as Yeats. This is certainly the case with 'I see a girl dragged by her wrists', whose conclusion has Larkin praying for inner peace, appealing to a very holy « snow-white unicorn » for « sanctuary » from the « shovel and spade » of mortality (p.279).

If there is a sense of spiritual desire in these poems, much of the later work would seem to take a step back. In fact, 'step back' might appear somewhat understated if we look at the final stanza of 'High Windows' in its first draft version : « The deep blue air, that shows / Nothing, and is nowhere, and is endless / And fucking piss »<sup>(9)</sup>. We have indeed come a long way from supplications to numinous unicorns, for now all notions of spiritual quest are flattened with what can only be described as near pathological contempt. The vague lay mysticism we see in parts of the earlier work takes a hammering as Larkin's later poems focus more and more starkly on mortality : « At death, you break up: the bits that were you / Start speeding away from each other for ever / With no-one to see » (p.196).

What Larkin has lost here is his youthful faith in the possibility of faith. Such disillusionment is the subject of 'Faith Healing', an account of a Billy Graham-style evangelical gathering. Irrespective of the women's search for spiritual uplift, for « hands » that « lift and lighten » (p. 126), faith has now become just another commodity. It is marketed and consumed with all the regimentation of the supermarket culture which lies behind The Whitsun Weddings : « Slowly the women file to where he stands [...] Stewards tirelessly / Persuade them onwards to his voice and hands » (p.126). Metaphysical disquiet has given way to throwaway, problem-page psychology. « Now, dear child, / What's wrong ? » (p.126), asks the unnamed 'he', who, dressed in « dark suit » with « rimless glasses and silver hair » (p.126), is as much the businessman as the celebrant of a religious gathering.

But is it quite the case that Larkin's opinion of belief, and indeed his own sense of belief, simply turn sour as he gets older? If we look at 'The Explosion', dated 1970, the case for an open-ended and plural reading of this question is very strong. At the memorial service given after a fatal mining accident the poet mimics the words of the minister: « The dead go on before us » says the Reverend Larkin, « they / Are sitting in God's house in comfort, / We shall see them face to face » (p.175). Seen from the perspective of the bereaved families, the dead certainly do 'go on before us', which is not the least of Larkin's irreverent swipes, 'in comfort' being cruelly incongruous given the immediate circumstances. This is typical Larkin bathos, and it enables him to change tack directly after with great effect. For what follows the parodic borrowing is anything but irreverent church-baiting. « For a second », we are told, « Wives saw men of the explosion / Larger than in life they managed— / Gold as on a coin, or walking / Somehow from the sun towards them » (p.175). Hackneyed and off-the-peg the 'dead go on before us' discourse may be, the effect of such words is quite literally inspiring. It produces a moment of vision in which both the wives and their now dead men transcend reality, exchanging it for a numinous 'second' where a life-giving sun ushers them into a golden realm.

It is possible to put this down as yet another metaphysical joke about people's naive faith, as is the case in 'Faith Healing'. But it is also possible to see the joke— if it is one— as an awkward voicing of interest in and sympathy for such moments of spiritual elevation. Certainly he returns to the theme in 'Livings', again from the reputedly 'less deceived' later period of poems. In his third 'living', the poet describes the tensions which characterise the life of a young— Larkin lookalike— student. It is a world earnestly caught between the physical and the spiritual, its books of « proofs » vying with books of « prayers » (p.188), a world, in conversation at least, where « Resurrection » does battle with « rheumy fevers » (p. 188). There is more than a note of irony in Larkin's account of debating society dialectics, and it is possible to see the star-lit finale of the « Chaldean constellations » which « Sparkle over crowded roofs » (p. 188) as cynical wise-cracking at the expense of over-knowledgeable students. Nevertheless, Larkin's 'living' is also reminiscent of his own youthful religious enthusiasm, and the act of bringing it back to the surface in his later work suggests that, in addition to the irony, there is equally a sense of regret. So although the spiritual optimism and inquisitiveness of the early poems is diminished by the time Larkin is writing 'Livings', there is a good deal of ambiguity as to how far the poet sees, or wishes, these traits to be wholly extinct.

Pointing out the cleavage between spiritual desire and empirical rea-

lity is typical of Larkin and is the foundation of a mode of thought which separates the universe into the sacred and the profane. Superficially at least, it is the industry-based secularised consumer culture of post-war Britain which Larkin relegates to the status of the profane. In his view, echoing William Blake's, this is a world of « dark towns heap[ing] up on the horizon » (p.129) and of « floatings of industrial froth » (p.114). This, so it goes, is a world of isolation and alienation where the young couples of 'Afternoons' are « pushed to the side of their own lives » (p.121). Along with the alienating materialism of semi-detached suburbia goes the increasing secularisation of society; as the 'dark towns' advance, so the churches retreat, holed up in « suburb scrub » (p.98) : desert islands of the holy in a sea of the profane.

While this is true in one sense, it is also true that Larkin sometimes switches the polarity. The custard and cups of cocoa whose advertised allurements seem irresistible to the inhabitants of 'Essential Beauty', though part of the mean, mercantile world of consumerism, are also avatars of some pure 'essence', or, as Larkin puts it, « groves / Of how life should be » (p.144). They are the decadent prize to which aspire « eyes / That stare beyond this world » (p.144). Similarly, the cheap underwear and nighties on offer in 'The Large Cool Store' link those they clothe with something altogether beyond the materiality of « bri-nylon » (p.135). These « Modes for Night » make their models « separate and unearthly », transforming them into something beyond nature, « natureless », something inspiring sacred rapture or « ecstasies » (p.135). So, while industrial society is seen as profane, even diabolical if we go back to the Blakian 'dark towns', what it creates often produces something with quite the contrary effect.

What makes things sacred here is precisely that aspect of Larkin's work around which most of his thinking revolves: sexual desire. No other subject in the poems is treated with such totemic respect. Its power is absolute, like a God's : « No one can exist without a habit for you / No one can tear your thread out of himself » (p.36). In 'Breadfruit', sex is an image of Polynesian paradise, luring young and old alike. In 'Reasons for Attendance', it is « loud and authoritative » music, bringing the sexes « intently » together (p.80). But what really makes sex sacred for Larkin is the fact that it never happens : it is the supreme icon, untouched and untouchable. The ironically titled 'Annus Mirabilis' describes how the poet misses out on sex, and has him blaming this on the fact that the sexual liberation of the 60s came too late. « Sexual intercourse began / In nineteen sixty-three », he says, adding forlornly « Which was rather late for me » (p.167). Repeatedly, sex never takes place : contact with the buxom « English rose » of 'Wild Oats' is limited to a photograph the poet keeps

in his wallet (p. 143). Sex is something other people do, as with the contraceptive-wise kids in 'High Windows', or, significantly, something done on one's own, as in the « wanking » which introduces 'Love Again' (p.215).

By defining 'love' as 'wanking' Larkin makes a travesty of his former idol: what was aloof and unattainable is now base and derisorily gettable. Once again, the poet has switched polarity. Primarily, this happens through language, with the God of sex being profaned via the crude and the coarse : « wanking » (p.215), « fucking » (p.165), « cunt » (p.215). It also happens through humour. In 'Wild Oats', the « English rose » with the prominent bosom wearing two equally prominent fur gloves seems to compromise the poet's friendship with her dowdy companion ; « unlucky charms » quips Larkin, looking at a photo of « beautiful », referring precisely to we know not what (p. 143). Goddesses for Larkin are there to be adored and abhorred. The poster seaside beauty of 'Sunny Prestatyn', no sooner placed on her pedestal, is cast down pitilessly: « her face / Was snaggle-toothed and boss-eyed ; / Huge tits and a fissured crotch / Were well scored in » (p.149). To complete the travesty, she becomes a he, leaving the idol in grotesque disarray : « the space / Between her legs held scrawls / That set her fairly astride / A tuberous cock and balls » (p.149). Larkin's discourse of the sacred and profane is remarkable in how far it, like religious discourses, sees sex as central. But what singles him out is an ambiguous mixture of homage and humbug, where his quipping mistreatment of the sacred-profane polarity echoes the spoof reverence we saw earlier in his visits to churches.

Larkin is very much the poet of ritual, and it is no surprise to learn that the parish priest who welcomed him to St Stephen's in Hull in 1983 found him to be more interested in the show of the mass than its actual spiritual content<sup>(10)</sup>. Few poets of the twentieth century have produced such a well-ordained, well-rehearsed body of work, its block-cut stanzas, mock-naïf rhythms, migrating syntax, and Russian-doll clauses being instantly recognisable as 'Larkin'. Thematically too, the ritual element of his work is striking, its dances and dinner-parties, what he calls « routines » in 'Vers de Société', being, in one sense, rites of initiation into social and sexual maturity— rites which Larkin repeatedly flunks.

One particular aspect of the ritualistic nature of his poetry stands out: the ritual journey. For Larkin, the journey has explicitly Romantic connotations : metaphor for liberty, escape and, ultimately, transcendence. Here, as elsewhere in the ambiguous lay-mystic discourse we see emerging in his poems, the concept is double-edged. At times Larkin scuppers his ships with crushing irony. The train journey in 'I Remember, I Remember' unexpectedly takes him back to his home-town, Coventry,

and inspires dreary recollections of what he calls « unspent » youth (p.81). Commenting on his life, his travels through time and space, the poet observes bitterly, nullifying all sense of elsewhere, that « 'Nothing, like something, happens anywhere' » (p.82). On other occasions, as in 'Poetry of Departures', Larkin conjurs up the spiritual voyage directly : « Sometimes you hear, fifth-hand, / As epitaph : / He chucked up everything / And just cleared off, / And always the voice will sound / Certain you approve / This audacious, purifying / Elemental move » (p.85) No Baudelaire he, however, as the exotic charms of « nut-strewn roads » and high-sea adventure, with Captain Larkin « stubbly » in the « fo'c'sle », are traded in for what life is more likely to offer : « Books ; china » (pp. 85-6).

But it is not the case that these ritual leavings always turn out to be desultory illusions, turning in on themselves, like Larkin's train stuck on the departure platform. On occasion, the poet slips the bonds of England altogether and jets off to sunnier climes, as in 'Naturally the Foundation will Bear Your Expenses'. Sometimes the trip takes him no further than Ireland, as in 'The Importance of Elsewhere', while 'How Distant' celebrates ocean-bound migrations to the New World. Some leavings are little more than a bicycle ride, as is the case in 'Church Going', but they are nevertheless spiritual journeys, the cyclist-poet « gravitating », as if inexorably drawn, to the « cross of ground » of the church (p. 98).

It is the train, however, which is Larkin's favoured vehicle of transcendence. It is the train in 'The Whitsun Weddings' which unites the « fresh couples », creating the « frail / Travelling coincidence » of lives brought together and « aimed » at London for their honeymoons (p.114-16). These couples are escaping from their unlovely parents and dowdy home lives, transcending their own past and travelling into the future. They are not returning to Coventry. As such their journey is more than mere matrimony, which is why Larkin transforms the metaphor in the final stanza from train to « arrow-shower / Sent out of sight » (p.116). This supernatural switch transforms the couples into the elemental forces of rain and war, negative images perhaps, but images which transpose their journeying beyond the material confines, or mere « postal districts » (p.116), of London.

The dynamic movement up and out in Larkin's verse, carrying with it spiritual aspirations, gives his poetry a metaphysical resonance. Of course, he often offsets this with his stock-in-trade debunking of otherworldly pretensions— for every Whitsun train in search of spiritual fulfilment, there is an Inter-City stuck in sidings at Coventry. Time and again, the pattern repeats itself, especially so in the sky-watching and star-gazing to which a number of his later poems tend, representing, in one sense, the natural conclusion to the spiritual side of his work. In themselves, such

actions imply an inquisitiveness toward the universe which goes beyond the confines of the holes in the lino with which we opened. The sky is often a source of worry, even Pascalian fear, precisely because it links Man to infinity, as the night sky in 'Far Out' confirms : « For such evasive dust / Can make so little clear : / Much less is known than not, / More far than near » (p.120). Often the nocturnal firmament is set alive with agitated clouds of pensive thought, as in 'Talking in Bed', where « Outside, the wind's incomplete unrest / Builds and disperses clouds about the sky » (p.129). Elsewhere, the poet wonders if others, such as Mr Bleaney, measure the value and import of their lives while meditating on the sky, following the « frigid wind / Tousling the clouds » (p.102).

Not surprisingly, this rather earnest sky-watching, with its perhaps heavy metaphysical context, is no sooner set up than demolished. « There's something laughable about this » (p. 169), laughs Larkin in 'Sad Steps', following up with a sarcastic swipe at Romantic *clair de lunes* : « The way the moon dashes through clouds that blow / Loosely as canon-smoke to stand apart [...] High and preposterous and separate— / Lozenge of love! Medallion of art ! / O wolves of memory! Immensements ! » (p.169). Metaphysical worry has once again become metaphysical joke.

What is at work here in the stargazing is a tension between a Romantic quest for spiritual fulfilment projected onto the canvas of the sky and a nihilistic demolishing of all sense of transcendence. An early poem, entitled 'Out in the Lane I pause', describes this tension admirably : « Out in the lane I pause », says the youthful poet, « the night / Impenetrable round me stands, / And overhead, where roofline ends, / The starless sky / Black as a bridge » (p.253). Note how the sky either resists understanding, being 'impenetrable', or is simply void, 'starless'. But it is also a 'bridge', means of communication and passage taking the poet's gaze over and into some other dimension, scrambling the previous message. In this sense, it would be wrong to define Larkin's sky solely in terms of the apparently non-negotiable 'nowhere' of 'High Windows'. As is the case in 'Solar', even if the sky is « unfurnished » (p.159), it is nevertheless inhabited— here by a strangely pagan « suspended lion face « (p.159), the munificent sun-god receiving human supplications: « Our needs hourly / Climb and return like angels » (p.159).

Readings of Larkin which deny his chary religious inquisitiveness, and which suggest poets of his ilk « show a singular want of vital awareness of the continuum outside themselves, of the mystery bodied over against them in the created universe »<sup>(11)</sup> clearly do his poems a disservice. That is not to say, however, that Larkin is a Herbert or a Hopkins, which would be absurd. But there is a thread in his work which suggests an interest

in religious thought and practice, a point brought home when the poet was asked if he believed in God. « I'm an agnostic I suppose », he answered, « an Anglican agnostic, of course »<sup>(12)</sup>. Remarks like this, drawing attention to doubt, but not despair, and set within the context of a ritualistic structure where spirituality is implied, but not imposed, characterise a good deal of Larkin's poems.

Larkin is also somewhat disingenuous in his treatment of religion. If there is 'something laughable' about the nocturnal firmament in 'Sad Steps', there must equally be something laughable about the aquatic credos of 'Water'. Why are churches 'mad' incongruous relics in 'Money' but 'serious' places 'to grow wise in' in 'Church Going' ? Larkin's very mode of thought fluctuates between irreconcilable opposites, in a way reminiscent of other crypto-mystics. « Je suis mystique au fond », Gustave Flaubert, the hermit of Croisset, once remarked, adding « et je ne crois à rien »<sup>(13)</sup>. While Larkin's poems may lack such confessional candour, the hermit of Humberside is just as much the mystic with no God to believe in.

Why this should be so is a fascinating question. While recognizing that any 'answer' to the religious paradox can only be pure speculation, there is a pressing case to be made in favour of a resolution which links Larkin's confused religiousness to his relationship with his parents. If we posit the monotheistic religion of Christianity as being, broadly speaking, the creed with which the poet is at admiring odds, then the extrapolation where Larkin, the son, is in loving conflict with religion, the father, is only a step away. He himself suggests this link in 'This Be The Verse' which has all the ingredients to satisfy our hypothesis: mocking appropriation of religious discourse in the sententiously-worded title creating an ambiguously religious context in which the son voices his love-hate relationship with his parents. « They fuck you up, your mum and dad » says Oedipus Larkin, « They may not mean to, but they do » (p.180). In fact, the sermon goes on to confound the notion of paternity altogether. « Man hands on misery to man », run the hectoring verses, « It deepens like a coastal shelf. / Get out as early as you can, / And don't have any kids yourself » (p. 180). Links such as this are wholly unprovable but they do have the merit of re-situating Larkin's work within an infinitely challenging problematic.

**Andrew McKEOWN**  
Université de Rouen

## NOTES

- (1) Letter to A. N. Wilson, 10 July 1983, quoted in Andrew Motion, *Philip Larkin : A Writer's Life*, Faber & Faber, London, 1993, p.485.
- (2) Letter to Andrew Motion, undated, Motion (1993), p.486.
- (3) Letter to A. N. Wilson, 9 October 1983, Motion (1993), p.485.
- (4) Philip Larkin, *Collected Poems*, Faber & Faber, London, 1988, pp.208-9. All further references are to this edition and appear in the main text.
- (5) Calvin Bedient, *Eight Contemporary Poets*, Macmillan, London, 1974, p.71.
- (6) J. Watson, 'The Other Larkin', *Critical Quarterly*, XVII, (1975), 347-60, pp.354, 350.
- (7) Roger Day, '« That vast moth-eaten musical brocade » : Larkin and religion', in Linda Cookson & Brian Loughrey (eds), *Critical Essays on Philip Larkin : The Poems*, Longman, Harlow, 1989, 81-92.
- (8) For an account of Larkin criticism, see Stephen Regan, *Philip Larkin : The Critics Debate*, Macmillan, London, 1992.
- (9) This version of the poem is given in Motion (1993), p.355.
- (10) In a letter to Larkin's biographer, Andrew Motion, Father Francis Bown found Larkin had a « profound interest in the externals of religion », Motion (1993), p.486.
- (11) Charles Tomlinson, 'The Middlebrow Muse', *Essays in Criticism*, VII, (1957), 208-17, p.215.
- (12) Motion (1993), p.485.
- (13) Jean Bruneau (ed.), *Gustave Flaubert : Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1980, vol II, p.88.

**Y A-T-IL UN HOMME DANS**  
**THE RED BADGE OF COURAGE**  
**DE STEPHEN CRANE ?**

Écrit en 1893, *The Red Badge of Courage* est un livre étonnement moderne. Nous voulons dire par là que son auteur ne partage pas nombre des certitudes de ses contemporains. De fait, si, après l'avoir lu, l'on ouvre nombre de romans datant des dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, on a fréquemment le sentiment de se trouver face à des clichés. La réalité pour Crane pose problème et les réponses qu'il donnera à ce problème seront tout sauf simples et univoques.

Il faut certainement reconnaître que le cadre choisi par l'auteur est radicalement ambigu. Les critiques sont d'accord pour dire qu'il se serait inspiré de la bataille de Chancellorsville d'avril 1863 en Virginie. Ce fut une victoire à la Pyrrhus pour le sud, qui ne put l'emporter qu'au coût de pertes humaines considérables. Nous n'insisterons toutefois pas sur ce point dans la mesure où le livre présente une bataille anonyme, laquelle, si l'on supprimait quelques indications, pourrait parfaitement ne pas être l'un des affrontements de la Guerre de Sécession<sup>(1)</sup>. Crane se limite à bâtir son roman à l'aide d'une structure circulaire : l'armée du nord franchit la rivière, se bat, puis refranchit la rivière pour revenir à son point de départ. C'est en somme comme si rien ne s'était passé, hormis un grand nombre de morts.

Pour aborder l'ambiguïté à l'œuvre dans le roman, nous commencerons par une remarque sur la technique narrative choisie par le romancier. Crane alterne entre focalisation interne et focalisation externe avec de nombreux passages au style indirect libre. Le lecteur connaît de l'intérieur les réflexions et les émotions du protagoniste, il partage ses illusions, notamment l'image qu'il se fait de son identité, puis il le voit de l'extérieur de façon souvent ironique. Il s'ensuit que le personnage n'est qu'un point de vue partiel et partial sur la réalité. C'est également le cas du narrateur qui, s'il n'a pas les illusions du personnage, ne possède pas la vérité non plus. D'un bout à l'autre, le roman se présente comme problématique, contradictoire, ambigu.

Dans le fond, on pourrait proposer (pour faire simple) que Crane est un écrivain appartenant à l'héritage kantien. On sait que *La Critique de la raison pure* distingue entre l'entendement et la raison. Nous schématiserons de la façon qui suit. L'entendement permet de percevoir la réa-

lité grâce aux catégories du temps et de l'espace. On notera toutefois au passage que Crane est beaucoup plus sceptique que Kant dans la mesure où même le réel immédiat confrontant notre personnage est difficilement perceptible et ce n'est pas seulement dû à la pluie, au brouillard ou à la fumée des armes à feu. La réalité résiste bel et bien à nos sens. Si l'on passe maintenant à la raison, les choses sont encore pires. Ce mot désigne des « idées » que l'on ne saurait appréhender objectivement et sur lesquelles on ne saurait rien conclure de définitif. Kant en mentionne trois : Dieu, le moi et le monde. Nous en ajouterions volontiers trois autres : l'autre, la société et la mort. Le soldat de Crane passe ainsi d'une vision de son moi, de la nature, d'autrui, de la mort, etc. à une autre sans jamais parvenir à une quelconque certitude. C'est bien sûr sur la question de l'identité que les solutions qu'il propose sont le plus irréductibles entre elles<sup>(2)</sup>.

### L'ordre de l'humain

On pourrait résumer le livre simplement en remarquant que le protagoniste ne cesse de se demander qui il est. Au début du chapitre I<sup>(3)</sup>, il renonce facilement à l'idée qu'il n'est pas le héros grec dont on lui a parlé dans son éducation religieuse. Est-il devenu un soldat ? Et, avant tout, qu'est-ce qu'un soldat ? Il ne trouve pas la réponse, pas plus qu'il ne parvient à la moindre certitude lorsqu'il se demande ce qu'est un homme. Il n'empêche qu'il ne va cesser au cours de toute l'œuvre de tenter de « se mesurer », ainsi qu'il le dit. Nous sommes pour le moment au début du livre. Symboliquement, son nom n'est pas mentionné. Nous n'apprendrons que bien plus tard qu'il s'appelle Henry Fleming. Il vit depuis plusieurs mois dans un environnement nouveau et dépourvu de points de repère. Les gradés notamment sont loin. C'est par rapport aux autres soldats qu'il doit obtenir une définition minimale de son identité, ce qui est une chose mal commode. Un dialogue avec une sentinelle ennemie de l'autre côté de la rivière lui montre qu'il n'y a aucune différence entre lui et elle. Pourtant, les vétérans de sa propre armée ne lui avaient-ils pas décrit l'ennemi comme un monstre qui va le massacrer ? À un moment où il ressent un besoin vital de certitudes, que lui faut-il croire ?

En fait, l'intégralité du roman est mise en abyme dans le premier chapitre, notamment dans la prédiction que fait le Grand Soldat :

*"Oh, there may be a few of 'em run, but there's them kind in every regiment, 'specially when they first goes under fire," said the other in a tolerant way. "Of course it might happen that the hull kit-and-boodle might start and run, if some big fighting came first-off, and then again they might*

*stay and fight like fun. But you can't bet on nothing. Of course they ain't never been under fire yet, and it ain't likely they'll lick the hull rebel army all-to-oncet the first time; but I think they'll fight better than some, if worse than others".*

Voilà un excellent résumé du *Red Badge of Courage*, n'oubliant pas la fuite, puis le retour de Fleming... Voilà surtout un petit chef d'œuvre d'indécidabilité : ils se battront mieux et en même temps moins bien que d'autres... Ils fuiront peut-être ou bien ils ne fuiront pas... Jim Conklin, notre Grand Soldat, est aussi omniscient que Dieu, un Dieu bien évidemment qui présiderait au-dessus d'un monde totalement indéterminé et aléatoire. En d'autres termes, il a entièrement raison et, si l'on peut dire, sa description de la future bataille est parfaitement juste. Le problème tient à ce que toutes les possibilités sont vraies. Le lecteur en outre ne peut pas ne pas à ce point de l'histoire se rappeler que le Grand Soldat a été introduit deux pages plus tôt et que son comportement s'est révélé être passablement ridicule alors qu'il annonçait comme sûr un bruit provenant d'un ami d'un ami et agitant la chemise qu'il venait de laver à la manière d'un drapeau... Pouvons-nous donc le prendre au sérieux ? Est-il la vérité ou l'illusion de la vérité ? Mais la vérité, si l'on peut l'appeler ainsi, ne prend pas partie... Y a-t-il une place pour Fleming dans cette prédiction ? En fait, le Grand Soldat justifie tout par avance, la fuite comme le combat. Fleming ne saurait dans cette vision trouver un sens à ses questions : quels choix doit-il faire pour être lui-même ? Tout ce que Conklin lui indique, c'est qu'il peut peut-être faire une chose ou peut-être son contraire...

La mort du même Conklin (chapitre IX) boucle, en quelque sorte, la boucle. De la même manière que dans le chapitre initial, le sens se dérobe. Tout ce qu'appréhende Fleming, c'est un « quelque chose » (« *something in him that made him sink to the ground* »). Toute la scène est de l'ordre de cet indéfini, de l'indécidable, de l'ambigu. Le Grand Soldat va-t-il révéler le sens de la mort à Fleming ? En fait, il lui tourne le dos, refuse de répondre à ses demandes et meurt avec un sourire incompréhensible. Dans le fond, on comprend le problème. Conklin n'a rien à dire et la mort n'a pas de sens. Elle n'est, en ce qui le concerne, que douleur incontrôlable. Seul Fleming y cherche une signification, la signification que la vie lui refuse, mais le lecteur découvre finalement que ni la vie ni la mort ne lui donneront un code de conduite non ambigu et une identité stable et permanente. Le Grand Soldat n'est que parties de corps morcelées. On peut s'identifier à une métaphore, à un tout, mais pas à ces métonymies, à ces fragments de corps. Fleming essaie pourtant, il devient hystérique, se jette par terre à l'imitation de son ami, mais rien de tout cela ne lui dit ce qu'il doit faire, ni qui il est. Constamment, en dépit

de toutes ces métonymies, il s'obstine à chercher des métaphores. Les termes à connotations religieuses abondent dans le passage, qui est décrit comme une « cérémonie », jusqu'à la ligne finale si notoirement célèbre : « *The red sun was pasted in the sky like a wafer* ». Une hostie ? Jim Conklin serait, comme le suggère ses initiales, Jésus Christ ? À moins qu'il ne soit que Jim Conklin, un soldat mort.

L'univers du *Red Badge* est un univers immanent. Le sens, si tant est qu'il y en a, vient de l'intérieur de ce monde. Les gradés sont trop loin et, à deux exceptions près, absents. L'ennemi lui aussi est distant. Il n'y a pas de modèles extérieurs et Henry Fleming n'a que ses compagnons pour se définir. Les autres soldats sont en quelque sorte des miroirs en puissance. Outre Conklin, au moins d'entre eux se détachent. Le premier est Wilson et on ne saurait dénier qu'il constitue un véritable miroir dans lequel tout est inversé. Au début du roman, il fanfaronne tandis que Fleming a peur ; par la suite, c'est lui qui a peur alors que Fleming a pris de l'assurance. Wilson devient à la fin une sorte de double se battant avec Fleming pour la possession du drapeau du régiment. Finalement, ils auront chacun leur drapeau puisque Wilson saisit finalement celui de l'ennemi. Quoi qu'il en soit, Fleming ne trouve rien en Wilson, aucune information qu'il ne possède déjà en lui-même.

Le second miroir est constitué par le soldat mort dans la forêt (chapitre VII). Il est adossé à un arbre et contemple notre jeune homme dans les yeux. Ils « échangent un long regard ». Son corps a déjà commencé à se décomposer. Qui est vivant ? Qui est mort ? Une fois de plus, Fleming est confronté à un regard qui promet du sens, mais qui ne dit rien. Il est renvoyé à lui-même face à cet homme qui devient une chose.

Pourra-t-il trouver le reflet, l'identification, qui lui dira qui il est ? À cet égard, la scène essentielle est le récit de la première charge ennemie (chapitre V). Il ne voit l'ennemi qu'un très court instant au début avant d'être enveloppé par le brouillard. Il est donc seul avec lui-même et toute la scène consiste en une interrogation angoissée sur son identité. Qu'est-ce qu'un homme ? Il est d'abord un soldat. C'est là une métonymie, ainsi qu'il s'en fait très explicitement la réflexion :

*He became not a man, but a member. He felt that something of which he was a part—a regiment, an army, a cause, or a country—was in crisis. He was welded into a common personality which was dominated by a single desire. For some moments he could not flee no more than a single finger can commit a revolution from a hand.*

Il est exalté et ne regrette pas d'avoir perdu toute autonomie. Il n'a plus d'unité, il n'est plus un tout, mais la partie d'un tout, comme son petit doigt qui s'identifie avec la gâchette de son fusil. L'exaltation passe toutefois vite et notre héros va redevenir un homme, ou du moins essayer de redevenir un homme. Est-ce de l'ordre des possibilités ? Déjà, dans le passage cité ci-dessus, il ne se battait guère pour la victoire du nord ou l'abolition de l'esclavage, choses dont il n'a aucune conscience, mais pour un « quelque chose » extrêmement vague. Il n'a rien à quoi se raccrocher. Il abandonne alors les métonymies pour se représenter mentalement au moyen de métaphores, d'identifications non plus à des parties, mais à des tous dotés d'une unité. Il est successivement un charpentier, une vache poursuivie par les chiens, un bébé étouffé par les couvertures. Il ne sait ce que c'est que d'être un homme, il ne peut plus être un soldat. Débute alors une suite de métaphores apparemment sans fin ou plutôt se terminant sur une vision paranoïaque : « *He craved a power that would enable him to make a world-sweeping gesture and brush all back* ». Il est arrivé à être une totalité qui s'identifie à l'univers, à l'infini. En fait, si l'on examine la progression de ses identifications, on peut légitimement se demander si ces métaphores ne sont pas en réalité des métonymies cachées<sup>(4)</sup>. Le charpentier lui rappelle son petit village qu'il a quitté pour s'engager en quittant ses vaches. Il semblerait qu'il veuille échapper à la bataille pour redevenir un bébé et se réfugier auprès de sa mère là-bas au village, loin dans le nord. L'évolution serait la suivante : il ne peut être un homme dans la mesure où il ne sait ce que c'est ; il ne peut être soldat dans la mesure où ce n'est là qu'une métonymie qui le détruit ; il revient en pensée vers sa mère mais il n'est encore une fois qu'une métonymie par rapport à la totalité constitué par le village, la ferme et la mère. Dans l'enfer de la bataille, il se projette enfin dans l'ultime recherche d'une totalité et s' imagine pouvoir d'un geste de la main détruire l'univers entier. La suite des identifications n'a pu s'arrêter sur la métonymie ou la métaphore qui lui donnerait l'image de ce qu'il est. À la fin, il n'est rien, ou bien tout, ce qui revient au même.

### **L'ordre naturel**

Henry Fleming n'a aucune représentation à laquelle il pourrait se raccrocher<sup>(5)</sup>. La nature, pour sa part, se révèle être tout aussi ambiguë et lui fournit des réponses contradictoires. Il suffit de penser à la fin du chapitre VII qui décrit les débuts de sa fuite. Ce petit écureuil à qui il jette une pierre n'a-t-il pas raison de décamper à toutes pattes et lui-même n'est-il pas justifié de faire comme cet écureuil ? Cette loi naturelle est toutefois contredite l'instant suivant lorsqu'il aperçoit un animal non identifié qui se précipite sur un poisson. L'univers serait donc non rationnel ; ce serait un monde darwinien dans lequel les espèces s'entredévorent.

En d'autres termes, il est inutile d'agir, de se battre ou de fuir. Aucune action n'est d'aucune utilité, aucun choix humain n'est raisonnable. Fleming est-il comme l'écureuil ou le poisson ? Jamais la réponse ne lui sera fournie de manière claire par la nature.

Telle paraît être l'effroyable vérité. La nature ne répond pas. Fleming va devoir surmonter ses illusions à son égard et il n'est pas sûr qu'il y parvienne un jour. Il est attiré par ce que Ruskin aurait appelé une espèce de vague « *pathetic fallacy* ». Pensons à sa découverte d'une « chapelle » ou plutôt d'une clairière au sein de la forêt et loin des conflits (chapitre VII). Tout comme lors de la mort du Grand Soldat, il fait appel à des références religieuses sans avoir la certitude que la divinité existe ou souhaite intervenir dans les affaires des hommes. Le narrateur nous déclare ainsi « *He conceived Nature to be a woman with a deep aversion to tragedy* ». Avec une conscience pratiquement transcendantaliste, Fleming imagine que l'homme peut communiquer avec Dieu au sein de la nature et il attend un signe. C'est alors qu'il découvre, non pas quelque entité féminine, mais l'homme mort dont nous avons parlé plus haut. La vie semble absente ; la mort et la tragédie justement l'ont remplacée. Quant à la chapelle, c'est un marécage dont il est périlleux de s'extirper...

Le roman comporte une surabondance d'images et d'allusions aux animaux<sup>(6)</sup>. Dans les moments de tension, le protagoniste s'y réfère. L'ensemble semble constituer une évolution d'apparence darwinienne. Quel sens peut-on y donner ? Offre-t-elle une signification aux angoisses de Fleming ?

À l'origine, il y aurait les monstres, telles ces deux armées qui le regardent avec leurs yeux rouges (chapitre I). Elles paraissent représenter une menace pour le personnage, la punition de la transgression peut-être qu'il aurait commise en quittant sa mère contre son gré. À l'étape suivante de l'évolution, nous trouvons les poissons, eux aussi caractérisés par leurs yeux. Ils sont associés à des moments de régression vers un indifférencié qui attire et repousse. On peut d'ailleurs à cet égard leur adjoindre les fourmis et les vers qui pullulent sur les cadavres. Fleming, qui comme ses compagnons s'est au commencement fait traiter de « *fresh fish* » par les vétérans, dépasse pourtant ce stade mortifère et toujours lié à sa peur. Le troisième et le quatrième stades coexistent et Fleming passe de l'un à l'autre au gré de ses fantasmes. Il y a tout d'abord les prédateurs au rang desquels on nous parle de loups, de chiens, de chevaux sauvages, d'aigles et de panthères. Fleming est devenu l'un d'entre eux, sa peur s'est muée en rage au combat, et rien ne le flatte plus que le qualificatif du colonel qui le traite de « chat sauvage » et de « coq

d'enfer ». L'œil est oublié au profit de la dent et de la griffe, comme dans l'expression « *red in tooth and claw* ». Le quatrième stade est celui des animaux domestiques dont la liste est longue : vaches, lapins, poulets, moutons, petits chats, écureuils, sans parler des yeux d'agneau de l'Homme en haillons. Bien évidemment, ce sont là autant de victimes promises aux crocs des précédents. En fait, on comprend très vite qu'il ne saurait s'agir d'évolution ou de progrès. Qui va l'emporter des animaux sauvages ou des animaux domestiques ? L'étape suivante et dernière est-elle l'homme ? Au cours du roman, Fleming ne se pense que très rarement comme homme, et seulement dans des moments de calme lorsqu'il ne se sent l'objet d'aucune menace. L'homme reste d'ailleurs au niveau de ce « quelque chose » qu'on ne saurait définir plus précisément. Le reste du temps, il ne peut s'empêcher de régresser aux étapes précédentes, comme si l'humanité n'était qu'un idéal lointain. Quelle est donc l'identité d'Henry Fleming ? Nous dirons qu'elle est de l'ordre de l'identification instable et constamment changeante au règne animal, pour ne pas parler des monstres archaïques.

### **L'ordre du symbole**

Henry Fleming, nous l'avons vu, ne trouve aucune image humaine ou animale qui lui donnerait une identité stable et définitive. Il ne peut se penser comme homme ou comme soldat. Ni l'ordre de l'humain, ni l'ordre de la nature ne lui donne de réponse à ses questionnements. Qu'en est-il du symbole ? Sera-ce quelque chose à quoi il lui sera possible de se raccrocher de façon non ambiguë ?

L'œuvre propose un certain nombre d'objets dont le statut apparaît essentiellement d'ordre symbolique. On pourrait citer principalement le drapeau et bien sûr la fameuse blessure qui lui confère cet « insigne rouge du courage ». Il faut cependant vite déchanter. Ces symboles renvoient chacun à de multiples signifiés difficilement conciliables. Notre soldat n'est pas très loin d'Hester Prynne telle que nous la dépeignait Hawthorne quarante ans plus tôt. La jeune femme ne commence à exister qu'à partir du moment où elle porte ce « A » écarlate sur la poitrine. Quelle en est la signification ? La lettre est d'emblée et de par la volonté des juges un message pour les autres. Les juges puritains toutefois étaient prisonniers de l'illusion que le monde des significations est stable et que le même signifiant renverra éternellement au même signifié. Le « A » rapidement devient pourtant l'objet d'un processus d'interprétation et à la limite chaque membre de la communauté lui confère un sens qui lui est propre. Dans un mouvement parallèle, Hester va se construire une identité en brochant (au sens propre comme au sens figuré) à partir de la lettre.

Sans cette marque écarlate, Fleming resterait dans le domaine de l'indifférencié, des peurs régressives. La blessure est ambiguë d'entrée. Fleming ne l'a pas sollicitée. C'est ironiquement un fuyard de sa propre armée qui la lui assène et qui lui permet d'accéder au statut de héros. Elle devient un regard que les autres posent sur lui. Tous les spectateurs, notons-le, ne parviennent pas à un accord durable sur son sens et Wilson déclare qu'elle ressemble à un coup de gourdin... La vérité n'a rien à voir avec la certitude ; elle restera toujours de l'ordre de l'interprétation. Cette blessure, si elle veut dire quelque chose, signifie que nous habitons un univers où le hasard règne en maître. Le moindre incident peut représenter soit la mort, soit l'héroïsme, sans que l'individu ne puisse choisir.

Le drapeau, pour sa part, est irrémédiablement ambivalent (voir le chapitre XIX). Le texte est parfaitement clair. Pour notre soldat, il représente à la fois haine et amour, être une cible et être invincible, pouvoir regarder et être regardé, avoir été choisi par les dieux et être persécuté. Il n'y aura jamais de réponse unique et univoque. L'arrêt des hésitations et des ambiguïtés correspondrait à un arrêt du cerveau et probablement de la vie.

### **Le roman familial**

Peut-on suggérer une explication de l'ambiguïté irréductible à l'œuvre dans le *Red Badge* ? Il semblerait que le protagoniste soit constamment l'objet d'une oscillation entre deux pôles que, pour la commodité de l'exposé, nous appellerons père et mère. Nous ne voulons pas dire qu'il faille considérer les liens unissant Fleming à ses deux parents. Ils sont fort maigres : le père est absent et apparemment mort ; la mère montre sa mauvaise humeur quand son fils décide de partir à la guerre. C'est tout. Fleming ne réagit pas à des événements liés à ses parents ; il n'agit pas non plus pour exprimer amour ou réserves pour eux. On peut toutefois dégager un double mouvement qui le fait alterner entre deux positions contradictoires et qui symboliquement peuvent être qualifiées de maternelle et de paternelle<sup>(7)</sup>.

Nous pourrions tout aussi bien appeler le pôle maternel le pôle de la régression imaginaire. Dans les moments de tension, Fleming aimerait pouvoir s'échapper du monde. Il ne le peut bien évidemment pas physiquement, mais son esprit a la vision d'un univers sans conflit. On se rappellera ce que nous avons dit à propos de la première charge ennemie. Le personnage pense à un petit village, il se voit en bébé que l'on menace, en vache aussi, la vache connotant le village et la ferme, mais aussi peut-être le lait destiné au bébé. (Il faut dire que la bataille lui donne extrê-

mement soif...). Nous qualifions ce mouvement de maternel et plus généralement de féminin, dans la mesure où, pour Fleming, la femme est le contraire de la tragédie. (Voir la citation du chapitre VII ci-dessus). Le drapeau est aussi féminin. Il est toutefois, ainsi que nous l'avons vu, ambivalent et on peut lui trouver des qualités masculines.

Le principe de paternité peut être lié à la curiosité dans le roman. Fleming quitte le village et la mère qui veut le retenir pour voir le monde et tout particulièrement la guerre. Par la suite, ses mouvements de fuite apeurée seront toujours suivis de mouvements de retour vers la bataille. Ce sera néanmoins, dans certains cas, chose peu aisée, comme lorsqu'il voit le cadavre dans la forêt qualifiée de féminine : les branches des arbres tentent de le retenir... Il y a dans sa tête un conflit symbolique entre la régression que nous avons appelée maternelle et l'armée manifestement paternelle. Remplace-t-elle le père absent ? En fait, les choses sont doublement compliquées car le soldat fait montre d'une attitude ambivalente envers les gradés. D'une part, plusieurs fois, il se comporte comme l'un d'entre eux, entraînant ses camarades au combat. À d'autres moments, il méprise la hiérarchie militaire qui a trahi sa mission qui était de protéger les pauvres soldats. Il voudrait mourir pour punir ce père indigne ! Seul, selon toutes apparences, le drapeau pourrait un moment réconcilier l'esprit paternel du régiment et la protection magique que lui accorde la mère, moment qui ne dure pas.

Au total, il semblerait que Stephen Crane continue avec *The Red Badge of Courage* la série de ses « expériences » (au sens scientifique de terme). Après *An Experiment in Misery* et *An Experiment in Luxury*, il écrit un ouvrage que l'on pourrait presque sous-titrer « An Experiment in Identity ». Ce que nous découvrons et qui est particulièrement moderne, c'est que le moi n'est pas stable. Sur fond d'une oscillation entre la curiosité et la régression, entre le mouvement vers le monde et le repli sur soi si l'on veut, le moi passe d'une identification à une autre (ou, si l'on préfère, d'une métaphore à une autre) sans pouvoir s'arrêter et trouver sa vérité définitive. Être un homme, est-il autre chose qu'une illusion ? On est soldat, charpentier, bébé, etc., tout ne l'étant pas et sans pouvoir s'arrêter de l'être à tour de rôle.

Nous pouvons noter pour terminer que la fin bien connue du roman fournit une réponse artificielle que le narrateur s'emploie à déconstruire aussitôt. Si nous revenons aux catégories kantienne du début, nous constatons que notre protagoniste a curieusement trouvé les réponses dans un univers où règne l'harmonie ! Il maîtrise son rapport avec son moi, Dieu, le monde, la société (les gradés), l'autre (ses camarades) et bien sûr la mort. On nous l'annonce sans ambiguïté : « *He was a man* »<sup>(6)</sup>,

et, plus loin : « *the world was a world for him* » (chapitre XXIV).

Il faut dire que le personnage ne subit ici aucune menace, ce qui explique certainement ses illusions, car, si nous regardons attentivement le texte, ce sont bel et bien des illusions. Il y a des fleurs, mais elles... fanent. Il s'imagine au milieu d'un champ de trèfle, ce qui au fond est une nourriture pour les animaux, non pour les hommes... Il n'aspire qu'à une paix éternelle : serait-ce autre chose que la mort ? En fait, nous sommes pratiquement de retour au début du roman et l'eau devient de la boue.

C'est comme si rien ne s'était passé. Mais le lecteur sait pertinemment que ce n'est pas exact. Des hommes sont morts. Pourquoi ? Nous touchons ici à l'ultime ambiguïté du roman<sup>(9)</sup>. Il est impossible de le savoir. Jim Conklin meurt. Henry Fleming vit. Tel est le hasard de la violence et de la trajectoire des balles. Aucune structure, aucune téléologie ne vient justifier le déroulement de l'histoire. Tout ce que le personnage peut faire, c'est élaborer des fictions et encore des fictions sans espoir de coïncider durablement avec la réalité.

**Daniel THOMIÈRES**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## NOTES

- (1) Sur ce point, un accord semble général de la part de la critique, même de celle qui essaie de rattacher le livre à l'histoire de la Guerre de Sécession. On lira à ce sujet le très suggestif article de John E. Curran Jr., « 'Nobody seems to know where we go': Uncertainty, History, and Irony in *The Red Badge of Courage* », *American Literary Realism*, 26/1, 1993. On pourra également se reporter à l'étude de Donald Pizer, qui lui aussi se concentre sur les notions d'ironie et d'ambiguïté : « *The Red Badge of Courage* : Text, Theme, and Form », *South Atlantic Quarterly*, n° 84, Summer 1985.
- (2) Daniel Baylon traite ce problème de façon très suggestive dans son « Henry Fleming : du paraître à l'être », *Q/W/E/R/T/Y*, Presses Universitaires de Perpignan, n° 4, 1994
- (3) Les éditions du *Red Badge of Courage* sont beaucoup trop nombreuses pour que nous indiquions une pagination. Le roman est composé de vingt-quatre chapitres relativement courts et c'est à ces chapitres que par commodité nous renvoyons nos lecteurs.
- (4) On pensera à Paul de Man qui a montré que la métonymie menait à la métaphore. Derrière toute métaphore, on pourrait ainsi découvrir des métonymies cachées qui rendent la métaphore possible. Voir son texte sur Proust dans *Allégories de la lecture*, Éditions Galilée, 1990.
- (5) C'est bien l'un des problèmes essentiels soulevés par le roman, ainsi que l'a très bien vu Thomas L. Kent dans « Epistemological Uncertainty in *The Red Bage of Courage* », *Modern Fiction Studies*, n° 27, 1981-1982.
- (6) La critique a toujours attaché beaucoup d'important aux images d'animaux dans le roman, sans jamais beaucoup systématiser les relevés de métaphores. On pourra, par exemple, consulter l'article de Mordecai Marcus et Erin Marcus, « Animal Imagery in *The Red Badge of Courage* », *Modern Language Notes*, n° 74, 1959.
- (7) Ce point est étudié notamment par Daniel Weiss dans son article « *The Red Badge of Courage* », *The Psychoanalytic Review*, n° 52, 1965.
- (8) Le lecteur pourra se reporter à l'article de Howard C. Horsford, « 'He was a man' » dans *New Essays on The Red Badge of Courage*, dir. Lee Clark Mitchell, Cambridge University Press, 1986. Son approche ne recoupe pas la nôtre et il est beaucoup plus loin des détails du texte.
- (9) Nous ne pouvons que conseiller au lecteur l'article d'Évelyne Labbé, « 'Machines of Reflection': *The Red Badge of Courage* et ses doubles », *Q/W/E/R/T/Y*, Presses Universitaires de Perpignan, n° 4, 1994. La problématique de l'auteur est différente de la nôtre, mais son article est remarquable et absolument essentiel.

## L'AMBIGUÏTÉ SUBVERSIVE

### CHEZ CARSON McCULLERS

C'est le propre de l'œuvre littéraire de préserver une certaine ambiguïté, c'est-à-dire de laisser subsister dans sa formulation un certain flou qui ouvre le champ aux critiques ; James Joyce exultait à l'idée des futurs exégètes penchés sur son œuvre pour la déchiffrer :

*I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant.*

Si le texte littéraire est univoque, beaucoup du plaisir du lecteur disparaît et nombreux sont les écrivains qui s'amuse à poser des énigmes dont la résolution n'est jamais simple ni définitive, ainsi on ne sait toujours pas dans le récit de Henry James *The Turn of The Screw* laquelle des versions celle de la gouvernante ou celle des enfants est la plus plausible et l'on peut épiloguer sans fin sur « The Figure in the Carpet » pour savoir quel motif est évoqué et quelle en est la portée.

Le récit policier fonctionne ainsi sur des révélations graduelles précédées de conjectures, de fausses pistes, et d'indices erronés qui entretiennent et aiguissent le suspense. Dans le contrat passé avec le lecteur se pose le problème de la fiabilité du récit mais souvent le narrateur-relais ne livre que partiellement la réalité, ou s'interpose (comme le peintre qui se représente dans son tableau) et c'est au lecteur de déchiffrer, de remettre à plat, de rétablir les maillons manquants.

L'ambiguïté réside essentiellement dans l'expression qui, par son sens équivoque peut semer la confusion et donner lieu à plusieurs interprétations. Elle peut aussi provenir du non-dit, de l'information retenue que le lecteur doit deviner mais qui permet d'échapper aux censeurs. C'est ainsi que Carson McCullers pratique l'ambiguïté afin de remettre en cause certains fondements de la société. Elle s'en sert comme d'une arme ou d'un écran vis-à-vis d'éventuels détracteurs.

Lorsqu'elle écrit dans les années 40, les Etats-Unis, dans le Sud en particulier, ont une vision traditionnelle de la société, de sa stratification, des rôles dévolus à l'homme et à la femme. Dans sa vie personnelle, Carson McCullers a bousculé les traditions, s'habillait à la garçonne, s'est mariée et remariée avec le même homme, mais sans idée de fonder une famille, tout en se jetant un peu à la tête de ceux et surtout de celles

dont elle s'éprenait, menant une vie désordonnée et bohème, s'entourant d'intellectuels et buvant sec. « I was born a man » déclare-t-elle à Nelson Algren. Cette liberté qu'elle revendique pour elle-même s'exprime dans son œuvre, mais sans agressivité, sans militantisme et c'est précisément parce qu'elle n'appuie pas, que son œuvre garde une certaine ambiguïté mais s'avère subversive dans ses implications.

Les exemples choisis sont principalement tirés de :  
*The Heart Is a Lonely Hunter* (1940) ed. Bantam (HLH)  
*Reflections in a Golden Eye* (1940) ed. Penguin (RGE)  
*The Ballad of the Sad Café* (1941) ed. Penguin (BSC)  
*The Member of the Wedding* (1946) ed. Penguin (MW)

### I. Représentation ambiguë : l'ambivalence sexuelle

L'ambiguïté chez Carson McCullers se manifeste d'abord par la façon dont elle représente le réel et, ensuite par la perception qu'en ont lecteur et protagonistes, perception qui peut être source de méprises et de jugements hâtifs.

On peut penser d'ailleurs à *Pierre or the Ambiguities* de Melville (1852) où interviennent l'évocation des tabous sexuels (une naissance hors mariage et des relations incestueuses entre frère et sœur) ainsi que les malentendus dramatiques qui en résultent.

Une première source d'ambiguïté naît de l'indétermination ou de l'ambivalence sexuelle. Dans deux de ses romans (HLH, MW) elle donne la première place à des adolescentes ou même des pré-adolescentes de 12 et 13 ans qui se trouvent dans l'entre-deux, plus tout à fait enfants, pas encore adultes et vivent assez douloureusement cette phase intermédiaire. Leur prénom Frankie et Mick les classe du côté masculin. L'une d'elles en changera d'ailleurs, pour s'appeler Frances en grandissant. Trop grandes pour leur âge, elles s'habillent en short, boivent de la bière, fument la cigarette, jouent au lancer de couteau (Frankie) ou s'inscrivent au cours de mécanique (Mick) ; intrépides et effrontées (titre du film de Claude Miller qui s'en est inspiré), elles se comportent comme des « garçons manqués » et la poupée offerte à Mick par sa future belle-sœur est reçue comme un affront.

*A gangling tow-headed youngster, a girl of about twelve, stood looking in the doorway. She was dressed in khaki shorts, a blue shirt and tennis shoes – so that at first glance she was like a very young boy (HLH, 14).*

Elles sont gauches et dépourvues de la grâce mièvre qu'on attend des fillettes : faut-il vraiment comme le recommande Bérénice, la nounou noire, qui a complètement intériorisé les préceptes des Blancs, chercher à plaire, porter robe et tenue soignée, se montrer coquette et se trouver un petit ami ? On tend à les culpabiliser : il faut parler moins fort, se montrer moins impulsive.

Elles rêvent de gloire et d'héroïsme de devenir grand compositeur ou alors soldat, pilote d'avion, vedette de film afin de jouer un rôle dans le monde et de sortir du quotidien. Frankie pense même, lors de sa tentative de fugue, à entrer dans les Marines sous un faux nom :

*If the train went to New York, she would dress like a boy  
and give a false name and a false age and join the Marines  
(MW,175).*

Mais tel n'est pas le lot qui leur est dévolu : elles ne sauraient disparaître à la Huck Finn ou la Holden Caulfield (*The Catcher in the Rye*). On devrait, comme le préconise le petit camarade de jeu de Frankie, John Henry qui, à l'âge de dix ans, aime jouer à la poupée, adore parader en robe longue et talons hauts, pouvoir, dans un monde idéal, passer d'un sexe à l'autre.

Les exploits sont réservés aux garçons. Lorsque les fillettes grandissent et que la famille, l'entourage les invitent à affirmer leur féminité, le choix est synonyme de renoncement et de régression : elles perdent en charme et spontanéité. Mick, si passionnée de musique, ne sera pas concertiste mais vendeuse de Monoprix, et Frances oubliera ses grandes ambitions pour calquer ses goûts sur ceux de sa camarade d'école, et afficher de façon convenue son intérêt pour Michel-Ange.

Il y a ambiguïté dans la mesure où le lecteur ressent un décalage entre le comportement attendu des protagonistes en tant que fille ou garçon et leur attitude véritable. Aussi, pour éviter toute controverse, on rassure le lecteur dans *HLH* en précisant que Mick était devenue « lady-like » et pour l'adaptation théâtrale de *The Member of the Wedding*, on imagine le départ de Frankie avec un boyfriend, ce qui confirme qu'après une petite crise, elle a trouvé sa voie, va devenir une jeune fille comme les autres, en conformité avec les conventions sociales. On a ainsi une bonne illustration de la remarque de Simone de Beauvoir selon laquelle : « on ne naît pas femme, on le devient ».

On pourrait penser que McCullers anticipe par là de 20 ans sur les féministes et prêche la libération sexuelle avant la lettre. Mais elle refu-

se essentiellement la catégorisation et revendique pour les femmes la possibilité de rejeter une typologie idéale. Ses héroïnes, par exemple, n'ont pas nécessairement la fibre maternelle ni le désir éperdu de chercher un mari.

Emily, la mère de famille d' « Un problème familial » (la nouvelle « A domestic Dilemma », 1951) déstabilisée par sa transplantation d'Alabama à New York, s'adonne à la boisson, en vient à négliger ceux qu'elle aime et abandonne à Martin, son mari, les tâches domestiques et les soins aux enfants. Elisabeth Badinter dans *L'amour en plus* a montré que l'instinct maternel n'allait pas de soi et que, vouloir généraliser, formaliser n'a pas de sens.

Amelia, personnage central de *BSC*, un peu comme une Mick ou Frankie adulte, se montre peu enthousiaste devant les propositions de Marvin Macy, le plus beau gars du village, et le répudie après quatre jours de vie commune sans même que le voisinage sache si le mariage a été consommé. Elle répugne, malgré ses talents de guérisseuse, à soigner les maux féminins. Elevée seule par son père, cette géante, cette virago a suffisamment de vigueur et de vitalité pour ouvrir un café dont l'animation ne se dément pas, pour tenir tout le monde en respect, couper le bois, tuer et saler le porc ou préparer dans son alambic le breuvage le plus apprécié du pays. On l'appelle « Miss », comme les dames du Sud mais elle porte une salopette, réchauffe auprès du feu ses cuisses velues et se répand en tendresse pour un avorton bossu qui lui tient lieu d'enfant et de compagnon à choyer et finit par s'enfuir avec son ex-mari. C'est elle qui a l'autorité et la toute-puissance et une fois encore, Carson McCullers nous présente une inversion des rôles traditionnels. La femme renonce à toute concession à l'idéal féminin (hormis son immense chaleur humaine) et l'auteur recourt à la forme naïve et improbable du conte pour mieux s'insurger sans risque contre les « a priori ».

Les hommes, eux, peuvent afficher leur bisexualité. Biff Brannon, le tenancier du New York Café (*HLH*) commence à la mort de sa femme, à se mettre du parfum et porter des bagues de dame, se sent une affection débordante pour les enfants et proteste du fait que la nature ne l'ait pas fait autre : « By nature all people are of both sexes » (*HLH*, 112) et parle aussi de « the part of him that sometimes wished he was another » (*HLH*, 201), alors que sa sœur remarque : « you would make a mighty good mother » (*HLH*, 192).

Carson McCullers prend plaisir à brouiller les pistes, laisse planer une incertitude, et, devant la nature double des protagonistes, le lecteur ne peut prendre parti.

Dans *RGE*, le commandant Penderton, bien que marié à la capiteuse Leonora (incarnée à l'écran par Liz Taylor) se languit du 2ème classe Williams, cherche toutes les occasions d'entrer en contact avec lui, corvées d'élagage, préparation du cheval à l'écurie ou l'épie dans ses cavalcades sur Firebird, l'étalon que seule sa femme réussit à dompter. Il observe ses muscles qui roulent sous la peau lorsqu'il chevauche ou se fait bronzer au soleil. Son désir est palpable, vibrant, quoiqu'informulé et le Ku Klux Klan ne s'y est pas trompé qui a menacé la romancière pour avoir ridiculisé l'armée. Mais lorsqu'il aperçoit le jeune soldat dans la chambre de sa femme la nuit, dans la clarté de la lune, pourquoi est-ce qu'il le tue ? est-ce par dépit de voir l'homme de ses fantasmes, amoureux de sa femme, pour réprimer le viol de son domicile et de son intimité par quelqu'un qui a trompé sa confiance ou bien est-ce pour supprimer son désir ? Aucune parole n'est échangée entre eux, autre que des ordres ponctuels, rien n'est explicite mais ce rêve d'intimité avec le jeune homme transparaît dans l'évocation de la chaude communion de la chambrée que son rang lui interdit.

Le dénouement reste ambigu et livré à l'interprétation du lecteur. Mais l'ouvrage est prétexte, non pas à un plaidoyer anticipé en faveur de l'homophilie, mais pour le droit à la liberté individuelle sans être jugé contre-nature, et pour le refus des stéréotypes.

*Sexually the Captain obtained within himself a delicate balance between the male and female elements, with the susceptibilities of both the sexes and the active powers of neither* (RGE, 14-15).

Ce capitaine est insolite à bien d'autres égards : il est poltron, kleptomane, sadomasochiste, maniaco-dépressif. A travers lui, elle stigmatise la communauté militaire qu'elle a si bien connue par son mari cantonné à Fort Benning. Ce qu'elle réprouve, c'est le côté normatif poussé jusqu'au paroxysme de ce petit monde où rien n'est laissé au hasard : tout est rectiligne, bien ordonné, bien chronométré, les buissons sont taillés, les étables curées, les animaux correctement soignés ; on y forme des recrues pour que l'adéquation soit parfaite entre tissu social et comportement, et préparer des « round pegs, in round holes ». Elle revendique le droit pour chacun de gérer sa sphère privée et de se référer à son propre code de conduite. La subversion naît du fait qu'elle présente comme naturel ce qui est ambigu et souvent considéré anormal.

Dans une société qui cherche à recenser, répertorier, cataloguer, elle récuse les critères d'évaluation et le cloisonnement réducteur et montre que la perception qu'on a de l'autre peut en être faussée. En effet,

comme l'affirme Jean Blanzat dans la préface à la traduction de RGE « chaque caractère est frangé d'une ligne d'ombre ».

## II. Perception ambiguë

C'est un peu comme dans le tableau d'Edward Hopper *Maison près du chemin de fer* (1925) où l'on voit une belle maison bourgeoise bien calme et partiellement ensoleillée que l'on peut trouver tantôt paisible et rassurante ou mystérieuse et inquiétante. Tout dépend de l'état d'esprit du spectateur et de l'imaginaire qui l'entoure.

En arrière-plan des romans de Carson McCullers apparaissent les phénomènes de foire, l'hermaphrodite, les nains, les obèses, tous ceux qui sont classés comme monstres mais, où est la frontière entre déviance et normalité ? McCullers montre que rien n'est tranché et que tout est question de regard : la même cuisine barbouillée des dessins et arabesques sauvages de John Henry (*MW* 14) peut tantôt apparaître hallucinatoire et relever du fantastique ou comme la libre expression d'une aimable fantaisie. De même, Cousin Lymon (*BSC*) peut se présenter comme un gnome hideux et bossu, Anacleto (*RGE*) l'eunuque philippin amateur de peinture et de musique, comme étrange et pareil à un singe danseur, alors que l'un comme l'autre font l'objet de tendresse et d'affection. « Resemblances are the shadows of differences » (Nabokov, *Pale Fire*, 62). Elle insiste précisément sur la différence : tout est question de point de vue.

Il y a plus que de la compassion dans l'intérêt qu'elle manifeste pour les laissés pour compte et les déshérités, elle prend le contre-pied des idées reçues. Avant même que s'exprime la considération pour les porteurs de handicap, elle réussit ce tour de force de placer deux sourds-muets au cœur de son premier roman. La société se rassure sur son image en neutralisant ceux qui lui paraissent psychotiques, névrosés ou dangereux par la marginalisation et l'enfermement, mais il en faut peu pour se voir exclu.

Antonopoulos le Grec répugnant et obèse (*HLH*) est ainsi placé dans un établissement psychiatrique sous prétexte de vol, attentats à la pudeur et voies de fait. Alison l'épouse du commandant Langdon qui (*RGE*) désespérée d'avoir perdu un enfant en bas âge et de se voir délaissée par son mari s'était tranché le bout des seins avec un sécateur, finit elle aussi internée, tout simplement pour avoir révélé la vérité au capitaine Penderton, à savoir, que tous les soirs un intrus s'introduisait subrepticement dans la chambre de sa femme, ce qui était considéré comme aberrant et relevant d'une imagination dépressive.

Il y a quelque chose d'arbitraire dans le jugement de la société et il semble évident que ceux que l'on estime physiquement, intellectuellement ou socialement diminués, ainsi que les membres des minorités en sont les principaux boucs-émissaires.

Pourquoi les noirs n'auraient-ils pas les yeux bleus s'ils sont de sang mêlé comme Sherman Pew (*CWH*) ou si, délibérément, comme Bérénice (*MW*) ils se choisissent un œil de verre bleu, témoignant par là de leur désir de se rapprocher des Blancs et de leur indépendance d'esprit ?

Les jeunes noirs, Honey, le joueur de trompette qui charme tant la jeune Frankie (*MW*) ou Willie, frère de Portia, (*HLH*) arrêtés et maltraités pour ivresse ou violence méritaient-ils la prison et le bagne alors que Frankie a commis des écarts et de petits larcins mais n'est jamais inquiétée ?

L'erreur d'appréciation est flagrante dans *HLH* qui s'articule autour du personnage de Singer, le sourd-muet. Le lecteur devine l'attachement profond pour son ami, le vulgaire et adipeux Antonopoulos à qui il voue une passion fusionnelle (p. 276) et dont la mort le pousse au suicide. Mais cette relation reste si discrète que le double décès surprend tous ceux qui les entourent. Pour eux, Singer demeure un mystère et une personnalité ambiguë.

Chacun vient se confier à lui, la jeune Mick monte chez lui écouter de la musique et le considère comme un grand professeur et un ami idéal. Le révolutionnaire Jake Blount trouve asile auprès de lui lorsqu'il cherche en vain un emploi ou est assommé par de trop nombreuses bières – pour lui, il tient du divin ; Copeland, le malheureux docteur noir soucieux du devenir de ses frères voit en lui un juif compatissant.

*His smile was inscrutable. His many-tinted gentle eyes were grave as a sorcerer's. They came one by one for they felt that the mute would always understand whatever they wanted to say to him. And may be even more than that (HLH, 81).*

Chacun y va de ses conjectures, de ses fantasmes et trouve en lui l'âme-sœur, une figure charismatique. C'est seulement lors de sa disparition qu'ils prennent conscience de l'illusion où ils ont vécu et que ce qu'ils avaient imaginé apparaît comme une immense mystification.

*Because he did not speak, it made him seem superior. What*

*did that fellow think and realize ? What did he know ?  
(HLH 114)*

Parce qu'il est jugé selon des critères traditionnels, Singer fait l'objet de méprise. Chacun se laisse prendre à l'attention qu'il lui porte, à sa faculté exceptionnelle d'écoute, alors qu'il ne saisit rien de leurs interminables discours ou plaintes. Il les accueille seulement de façon courtoise sans se sentir impliqué. A son ami, il écrit :

*They are all very busy people. I do not mean that they work at their jobs all day and night but that they have much business in their minds always that does not let them rest. They come up to my room and talk to me until I do not understand how a person can open and shut his or her mouth so much without being weary (HLH 182).*

Chacun voit en l'autre ce qu'il souhaite y voir, un sage, un messie, un prophète, et le lecteur s'émerveille de sa perspicacité. Carson McCullers stigmatise ainsi la confiance aveugle de ses interlocuteurs envers un meneur emblématique, tous gravitant autour de lui et venant à tour de rôle s'ouvrir à lui de ses angoisses et le consulter. La parole ne fait qu'ajouter aux malentendus.

L'ouvrage peut se lire comme une parabole sur la faillite de la communication et l'inanité du langage. Lorsque le hasard les réunit tous ensemble, eux habituellement si loquaces n'ont rien à se dire : ils se sont laissé abuser par la gentillesse et l'indéfectible attention qu'il leur témoignait : « he was never busy or in a hurry » (HLH 78). Il lisait les mots sur les lèvres de ses interlocuteurs et leur répondait par écrit. Les harangues de Blount à la foule des ouvriers sur l'exploitation capitaliste ou ses efforts pour sensibiliser ses compatriotes sur la façon dont les richesses du Sud étaient drainées dans le Nord restent sans effet. Copeland ne réussit pas davantage à convaincre ses frères, ni même ses proches, de s'instruire, de mener une vie austère et de préserver une certaine dignité :

*I believed in the tongue instead of the fist. As an armor against oppression I taught patience and faith in the human soul. I know now how wrong I was. I have been a traitor to myself and to my people. All that is rot. Now is the time to act and to act quickly. Fight cunning with cunning and might with might (HLH 258).*

On croirait un précurseur de l'action directe.

La langue est dévalorisée au profit de l'expression analogique, du langage des mains : celles du sourd-muet ne se reposent pas, même la nuit (p. 175), celles de Harry sont aussi particulièrement mobiles (p.208,213), celui des yeux – Frankie se sent en communion avec les passants qu'elle croise : « The eyes make a connection » (*MW*, 137).

Chacun découvre chez l'autre son propre reflet car chacun ne s'intéresse qu'à soi ou à l'autre dans la mesure où il le reflète, ou alors ce sont les gestes, le corps qui s'expriment comme dans les échanges entre le Commandant et le soldat :

*May be what Singer had to say could not be spoken with words or writing, maybe he would have to let her understand this in a different way (HLH, 263)*

et, paradoxalement, le héros de ces relations ambiguës s'appelle Singer, ce qui en souligne toute l'ironie.

L'Ambiguïté est pour Carson McCullers un moyen de contester la vision systématique et figée de la société de son époque, de rejeter les codes de conduite trop rigides que celle-ci impose, de récuser les canons pré-établis dont elle montre le ridicule, la relativité et le peu de rapport avec l'individu pris dans sa singularité.

Alors qu'aujourd'hui on admet plus facilement le droit à la différence et que se multiplient les films sur l'autisme, les malformations physiques et les tentatives de rapprochement entre les sexes en imaginant les hommes « à l'écoute des femmes » et même pénétrant leur cerveau, elle fait figure de précurseur en plaçant implicitement pour plus de tolérance et de reconnaissance individuelle.

Elle a même des accents de modernité en jetant le doute sur la véracité du verbe au profit d'un langage plus instinctif et émotionnel, une langue des signes et du cœur et, outre ce mode plus allusif, en jetant le doute sur le récit du narrateur et le rapport au lecteur.

Dans une période où l'Europe a connu la montée du fascisme (souvent évoqué par Harry Minowitz, le jeune juif, dans *HLH*), on a le sentiment qu'en préservant une certaine ambiguïté, la romancière met non seulement en garde contre l'arbitraire, contre l'eugénisme mais, à travers les débordements de la parole, contre ceux de l'enrégimentation.

**Yvette RIVIERE**

## DOUBLE NOM ET DUPLICITÉ

### DANS LES DEUX TRILOGIES DE NURUDDIN FARAH

Nuruiddin Farah est un romancier somalien anglophone, qui s'est fait connaître dès 1970, avec un roman publié aux éditions Heinemann, *From a Crooked Rib*. Entre 1979 et 1998, Nuruddin Farah a publié six romans d'une grande complexité formelle et thématique, qui s'organisent en deux trilogies : *Variations on the Theme of an African Dictatorship* (qui comprend *Sweet and Sour Milk*, *Sardines*, *Close Sesame*) et *Blood in the Sun* (qui comprend *Maps*, *Gifts et Secrets*)<sup>(1)</sup>. Il a été récompensé, pour l'ensemble de son œuvre, par le Neustadt International Prize for Literature en 1998.

Pour qui s'intéresse quelque peu à l'onomastique (et l'œuvre de Farah appelle pareil intérêt, dans la mesure où les noms, somalis ou dérivés de l'arabe, sont tous signifiants), une remarque s'impose bientôt à la lecture des deux trilogies : les personnages dotés d'un nom en deux parties sont des personnages douteux. Le premier cas patent est celui du docteur Ahmed-Wellie, à qui Loyaan fait une confiance absolue, dans *Sweet and Sour Milk*, et qui s'avère être un traître (hypothèse du dernier chapitre qui est confirmée dans la suite de la trilogie). Toutefois, le mystère n'est jamais entièrement levé.

Les autres exemples semblent montrer que Nuruddin Farah se plaît à accabler ces personnages de maintes ambiguïtés : le roi mythique Wiil-Waal, dont Deeriye raconte les histoires à son petit-fils dans *Close Sesame*, est à la fois emblème de sagesse et figure du dictateur ; le prêtre Aw-Adan est perçu très négativement par le jeune Askar dans *Maps*, mais le lecteur peut s'assurer à plusieurs reprises qu'Askar ne dit pas tout et que son point de vue est très subjectif ; dans *Secrets*, le grand-père de Kalaman, figure aussi énigmatique que multiple, a plusieurs noms.

Avant de poursuivre, il est nécessaire de préciser que les « noms doubles » sont des noms de personnages. En Somalie, toute personne a trois noms, un prénom, le nom patriarcal et le nom propre (qui coïncide plus ou moins avec l'appartenance à un clan). Mais les personnages des romans de Farah sont en général désignés par un seul nom, leur prénom. Les noms composés (Ahmed-Wellie, Wiil-Waal, etc.) sont des particularismes ; au même titre, dans les noms « Haji Omer » ou « Aw-Adan », les particules aw ou haji sont des titres honorifiques signalant le statut du personnage (cheikh ou pèlerin).

Toujours est-il que ce trait formel (le nom double) est constamment rattaché, sinon à l'idée de traîtrise, à tout le moins à l'idée de duplicité ou de mystère. L'indétermination de ces personnages est un enjeu majeur pour le lecteur, qui doit interpréter les indices afin de déterminer quel est le sens de cette caractérisation ambiguë.

Je vais suivre, pour cette étude, l'ordre chronologique de publication des romans, tant il est vrai que le point de vue de l'écrivain et sa maîtrise de la forme narrative se complexifient au fur et à mesure des deux trilogies. Toutefois, il y aura d'inévitables recoupements, qui obligeront à nuancer quelque peu cet ordre linéaire.

### **1) Ahmed-Wellie et Wentworth George : information et désinformation**

Ahmed-Wellie est un personnage essentiel de *Sweet and Sour Milk*. Il s'agit d'un docteur auquel, de son propre aveu, les services de sécurité du dictateur Siyad Barre ont recours pour soigner les personnes qu'ils ont torturées. A ce titre, il se trouve, d'emblée, dans une position ambiguë, qui l'oblige à faire fi de ses principes :

*And meanwhile I reminded myself that my moral dilemma lay in whether or not I should perform my civic duty which was that of a doctor, but not whether I should prove to myself and to those bullies from the Security that I had principle, that I was a man of dignity, et cetera (Sweet and Sour Milk, p. 37).*

Le roman, qui s'ouvre sur la mort du jeune Soyaan, raconte l'enquête de son frère jumeau, Loyaan, pour élucider les circonstances de ce décès. Au fur et à mesure qu'il s'aperçoit du rôle majeur que jouait Soyaan au sein des mouvements dissidents hostiles au dictateur, Loyaan décide de faire éclater la vérité et de combattre le régime.

Lors de sa première entrevue avec Loyaan, Ahmed-Wellie se présente comme un ami de Soyaan. Toutefois, Loyaan hésite à se confier à lui :

*Would Ahmed-Wellie assist, if asked, to decipher the meaning of those mysteries ? 'M to the power of 2.' Would he know what they meant ? Would he be able to tell Loyaan who were Soyaan's closest collaborators in the projects he had worked on ?*  
*'I can't believe he is dead,' said Ahmed-Wellie.*

*'Neither could I when it happened'.  
Loyaan frowned in silence. The sun advanced up the rungs  
of the afternoon's heat. The rush of impotence in his hot  
blood set him at a remove from everybody and everything.  
Loyaan silently walked away from Ahmed-Wellie (p. 32).*

Plus tard, dans le chapitre 5, il continue à se méfier d'Ahmed-Wellie et refuse de répondre à une de ses questions (p. 75). Ce qui semble décider Loyaan à prendre moins de distances avec le docteur Ahmed-Wellie, c'est une remarque de sa mère, Qumman. En effet, cette dernière lui fait remarquer qu'Ahmed-Wellie appartient au même clan que le général Siyad Barre :

*« Do you know Ahmed-Wellie ? »  
« How do you mean ? »  
« Do you? »  
« Are you asking, Mother, if I know what the tribal allegiances of Ahmed-Wellie are? I don't even know what tribe he belongs to. He may be related to the General tribally. So what? I don't care ». [...]  
« On his spindle side, Ahmed-Wellie is related to the former civilian president. On his father's, to the (present military) president. How can you be as naive as that? Soyaan, too, trusted everybody. And she poisoned him » (p. 78).*

Le mépris de Loyaan pour les structures claniques entraîne, de sa part, un refus complet de l'interprétation de sa mère. Cela va de pair avec son rejet de l'accusation que Qumman porte contre la seconde épouse de Keynaan, Beydan : pour Qumman, c'est sa rivale qui a empoisonné Soyaan. Cette affirmation farfelue suffit à discréditer globalement le point de vue de Qumman. En l'occurrence, le lecteur est tenté de suivre Loyaan, car son point de vue prédomine dans le roman ; de plus, la dénonciation des « allégeances » est un leitmotiv dans l'œuvre de Nuruddin Farah, depuis *A Naked Needle* (1976) jusqu'à son essai sur les réfugiés somaliens, *Yesterday, Tomorrow* <sup>(2)</sup>.

Ainsi, Loyaan ne tient aucun compte des remarques de sa mère et continue de rencontrer Ahmed-Wellie. C'est ce dernier qui le tient informé des activités clandestines de Soyaan et des derniers rebondissements. Dans le chapitre 10, l'intervention d'Ahmed-Wellie semble étrange à Loyaan. D'une part, la voix intérieure qui l'accompagne et lui donne des conseils lui défend de trop en dire au docteur :

« *And the Memorandum ?* »

« *I don't know* ».

« *You think that it is in their hands ?* »

« *Everything is possible* ».

*Hold it. Don't tell him Margaritta has the other. The fewer people who know of the existence of such a document, the better. Definitely* (p. 160.)

Après qu'Ahmed-Wellie lui a raconté que les services de sécurité sont venus le chercher une nouvelle fois pour soigner une victime des tortures, Loyaan s'interroge à haute voix : « *But why you ? Why you all the time ?* » (p. 162). Surtout, il trouve que le récit du docteur n'est pas dénué de contradictions :

« *Had you never met Mulki ?* »

« *Yes, I had.* »

« *How come you couldn't tell more easily ? You know, I don't believe you...* » and he trailed off.

« *What ? What don't you believe ?* »

« *Never mind what I don't believe* » (p. 161).

Même si le contexte montre clairement que la phrase « *I don't believe you* » ne signifie pas « *Je ne te crois pas* » mais « *Je n'arrive pas à croire que tu...* », il reste une ambiguïté : « *you* » est-il, à première lecture, sujet d'une subordonnée complétive inachevée, comme la suite le montre, ou le complément d'objet du verbe « *believe* » ?<sup>(3)</sup>

De fait, cette scène appelle celle du chapitre 13, lors de l'enterrement de Soyaan : c'est au moment précis où Ahmed-Wellie se montre trop bien informé que Loyaan a la confirmation de ses soupçons. Mieux même, en l'accusant de trahison, Ahmed-Wellie se dénonce :

« *I hear you are going abroad. I hear you've been appointed to a post abroad. Yugoslavia, or Czechoslovakia, I am not quite sure. I hear you are leaving. I hear that you've accepted to leave.* »

« *Where did you hear that ?* »

« *That will be a great betrayal to the struggle.* »

« *I said, where did you hear that ?* »

« *Yugoslavia.* »

« *Who told you this ?* »

« *Ibrahim.* »

« *Ibrahim Siciliano ?* »

« *Yes.* »

« *I'm sorry but I can't help being curious about many of the secrets you find out. I want to know how you do it. There are sufficient mysteries to which we have no clues. You appear to have an easy way of uncovering them.* »  
 « *What does that mean ?* »  
 « *How was Ibrahim ? Where is he being held ?* »  
 « *You, too, have begun suspecting me ?* »  
 « *Have others before me suspected you ?* »  
 « *Somebody has deliberately misled you. Just as they misled Soyaan.* » (pp. 214-15).

Pour Loyaan, c'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase. D'ailleurs, la fuite d'Ahmed-Wellie suffit à désigner sa culpabilité. Pour contrer la duplicité du docteur, Loyaan n'a d'autre arme que l'ironie :

« *You look unwell. To me, you look ill.* »  
 « *I am well, I am well.* »  
 « *To me you look unwell. Have the Russian doctors given you the wrong injection ?* »  
 « *I am well, I am well. I said I am well.* » *He was nervous. There was a long silence. Ahmed-Wellie was the first to break it.*  
 « *I've just remembered something. I have a patient I must see.* »  
 « *You are leaving, are you ?* »  
 « *I must return to the hospital.* »  
 « *You needn't blindfold anyone or yourself, need you ?* »  
*That was lost on Ahmed-Wellie.*  
 « *An urgent case. A very urgent case* », *he said.* (pp. 216-17).

La remarque de Loyaan concernant les docteurs russes est une allusion directe à la mort de Soyaan par empoisonnement et à la complicité probable d'Ahmed-Wellie. Enfin, en se moquant du prétexte qui lui permet de fuir, Loyaan montre qu'il n'est pas dupe. Lorsque Ahmed-Wellie lui racontait ses déboires avec les services de sécurité, il insistait à chaque fois sur le fait qu'on lui bandait les yeux : ici, Loyaan sous-entend que c'était une pure invention et que, s'il y a quelqu'un qui cherche à masquer la vérité, c'est bien le docteur Ahmed-Wellie lui-même. Ainsi, le verdict tombe : « *There, at last, he could class Ahmed-Wellie and feel no unease. Ahmed-Wellie: an informant !* » (p. 229).

Tout en désinformant Loyaan, le docteur-indicateur Ahmed-Wellie l'espionnait pour le compte du régime. Il s'agit donc d'un intermédiaire pernicieux, qui jouait double jeu en prétendant faire partie d'un mouvement

dissent. D'ailleurs, la suite de la trilogie confirme cette duplicité : dans *Close Sesame*, le lecteur apprend qu'Ahmed-Wellie est devenu « Ministre de l'Information » (p. 123), même s'il demeure malaisé de distinguer ses interventions politiques de ses interventions à titre professionnel, comme docteur.

Il existe, dans *Sardines*, un personnage nettement plus secondaire, mais qui joue aussi un rôle trouble d'intermédiaire. Il s'agit du photographe antillais Wentworth George, avec qui Sagal fait l'amour car c'est, pour elle, une victime du régime militaire de Siyad Barre :

*The man was a foreigner and very unhappy. Yes, a foreigner, and therefore a guest of my people and country. A brother from the West Indies. Professionally he had a tough time because whereas the Italians who came the same day as he get their permits through Sandra etcetera, this man couldn't get one and naturally couldn't work without a permit for they had confiscated his cameras. And you know how over-sensitive and nervous brothers from the diaspora are when in Africa. Also the man was very, very lonely and had no friends, had never been here before; a brother in need of help; a guest of my country and people. I thought I could recruit him, yes, that I could make him see things the way I saw them; that I should earn his confidence; that I should attract him away from the General's circle. In short, I felt it my national duty to keep the man company for that one night, and so I slept with him. In the end, as we parted, he said how stupid he was to mistake a government for a people (Sardines, pp. 136-37).*

De fait, Sagal tombe enceinte du photographe, qui, de son côté, se compromet de plus en plus avec le régime de Siyad Barre. C'est tout autant l'erreur de Sagal qui transparaît que la duplicité d'un photographe doté d'un double nom, Wentworth George. On ne peut manquer de souligner l'ironie de la formule employée à deux reprises par Sagal : « a guest of my country and people ». En effet, il s'agit là, à un mot près, de l'ouvrage dans lequel Siyad Barre expose son point de vue : il s'agit d'ailleurs du livre de chevet de l'Afro-Américaine Atta (*My Country and My People. Volumes II and III*, p. 192).

C'est Medina qui, bien qu'elle ne soit pas au courant des relations entre Wentworth George et Sagal, tient la jeune femme au courant de l'évolution du photographe :

*He was excited that a portrait photograph he had taken of the General is going to be in the newspapers one of these days. He was over-excited. [...] He didn't look as dejected or deranged as your description of him and he had no problems with the Security Service either. As a matter of fact, he was with a man who just might belong to another extension of the incestuous circle (p. 51).*

Du coup, même si Sagal décide de garder l'enfant, ce qui la dérange, c'est que le père soit aussi insignifiant (« a Wentworth George of a nonentity », p. 45). Pour elle, qui l'avait déjà identifié aux opposants potentiels du régime, il a surtout trahi la cause :

*Now what was it that she heard about him that made her wish she had had nothing to do with him? Wentworth George had degraded himself and his position and reached a lucrative understanding with the regime (p. 240).*

A ses propres yeux, Sagal s'est compromise avec un collaborateur de Siyad Barre. Au lieu de se poser en dissidente, elle porte en elle la marque même de sa duplicité, comme si elle avait été contaminée par la félonie du photographe :

*She recalled something Ebla said once about the politics of resistance: that the weak, in order to punish the powerful, undermine their own activities, commit silly mistakes and in the final analysis, unless they are cautious, become their own victims. True to form, Sagal took it upon herself to recruit Wentworth George for their camp. It had crossed her mind that this would earn Medina and Amina's admiration and respect. She had hoped, if she succeeded, to get a well-done pat on the back, a slap-of-the-five Afro-American style and a tell-us-how-you-did-it! Now, however, she was in no doubt this wouldn't come about. The man, it seemed, had been seen very often in the company of the enemy. There was a rumour that his freelance work would appear in the daily paper. Not only that, the man had become a frequent companion, and therefore a friend, of the Ideologue and Sandra. If Sagal told either Medina or Amina of her predicament all she would extract from them would be a drawn out sigh. Yes, that was more like it. She would, in addition, get their you-stupid-little-thing, why-did-you-do-it and a heartrending look of sympathy and a silence filled, like a magician's sack, with clues to hea-*

*venly mysteries and solutions to the problem at hand* (p. 119).

Ainsi, même si Wentworth George est un personnage beaucoup moins essentiel qu'Ahmed-Wellie, il révèle indirectement les contradictions de Sagal ; il montre l'écart entre l'idéal politique de la jeune femme et ses errements.

## 2) Haji Omer, Gacme-xume : le traître et le maître-chanteur

Les deux personnages dont il va être maintenant question sont également des figures très secondaires. Dans *Close Sesame*, Haji Omer est une figure de traître dénuée d'ambiguïtés, à ceci près que son nom est en contradiction avec son statut. Dans *Secrets*, Gacme-xume est au cœur du secret entourant la naissance de Kalaman : c'est lui qui possède le contrat de mariage de Damac, la mère de Kalaman, et peut révéler à tout instant que Kalaman est issu d'un viol collectif.

Ce n'est pas de Haji Omer qu'il est directement question dans *Close Sesame*, mais plutôt de son fils. Le père collaborait avec les Italiens au temps de la colonisation ; le fils collabore avec Siyad Barre. Le parallèle est d'ailleurs établi lors de la réunion du clan, au chapitre 8 :

*Haji Omer's son was speaking, a younger man than most of those present in the room (which had been lent by a clanswoman to the meeting), a man who inherited his father's stipended — but not clan-recognized — chieftaincy. (The clan in the countryside, having learnt years later that Haji Omer was a traitor, resolved to excommunicate him — but the Italians and subsequent national governments kept him on the payroll until his death and then his son took over the office, continuing to serve the exploitative nature of governmental and clan politics.) (Close Sesame, p. 168).*

Le parallèle est d'autant plus clair qu'on ne désigne jamais le jeune homme, au sein de la diégèse et dans les discussions, autrement que comme « le fils de Haji Omer ». Il semble qu'il y ait une filiation de la traîtrise, en quelque sorte. Dans le cas de Haji Omer, le nom est passablement ironique : en effet est nommé « haji » celui qui a fait le pèlerinage jusqu'à la Mecque, le haji. Le vocable connote la sainteté, ce qui est en contradiction avec la turpitude et la bassesse du personnage. De même, lorsque le fils de Haji Omer rappelle son vrai nom, Waris l'insulte en soulignant l'inadéquation des signifiants :

*Haji Omer's son shouted, « My name is Mohammed. Why don't you call me by my name? Why do you always refer to me as 'Haji Omer's son' ? »*  
*« Your name cannot be Mohammed. Your name is Evil, traitor ! » shouted Waris. « Mohammed is the name of the prophet, God bless him » (p. 170).*

Ainsi, la duplicité du traître est marquée de deux façons, en premier lieu par l'existence de deux dénominations (Mohammed et 'Haji Omer's son'), mais aussi par le non-sens que représente, en termes de piété musulmane, son prénom. Ce n'est pas ici le référent, le personnage, qui est ambigu : c'est son nom, tout comme dans le cas de son père.

Dans *Secrets*, Gacme-xume, le maître-chanteur, est plus souvent désigné indirectement, par l'intermédiaire d'allusions à sa main atrophiée. Ainsi, Damac, la mère de Kalaman : « he is a vengeful man, who admits to being a blackmailer. Curse his scorpionlike index finger » (*Secrets*, p. 170). Il s'agit d'un intermédiaire pernicieux, d'un faussaire : « Gacme-xume belonged to the underworld in the fifties and sixties,' said Arbaco, 'a period when forging marriage certificates was a boom business » (p. 231). L'ambiguïté de son double jeu est explicite tout au long du roman : « He communicates his frustrations in a number of ways, directly to Damac and via duplicitous networks » (p. 235).

Tout comme le fils de Haji Omer, il fait l'objet de dénominations multiples. Ainsi, son surnom lui vient de sa particularité physique : « I caught the name of the victim — an alias, to be precise: Hangaroolé ? Translated, the alias meant Arachnida. I was now sure they were talking about Gacme-xume » (p. 246). Nous avons donc affaire, dans le dernier roman de Farah, à un nouvel avatar du personnage doté d'un nom double et que le récit fige dans un rôle négatif. Nom et surnom signalent la duplicité du personnage.

### 3) Aw-Adan, figure complexe

Dans *Close Sesame*, Deeriye raconte à son petit-fils des histoires du roi légendaire Wiil-Waal<sup>(4)</sup>. Il s'agit à la fois d'un despote éclairé, qui fait preuve de sagesse dans ses décisions, et d'une figure ambiguë rappelant les aspects les plus inquiétants des dictatures. C'est, en quelque sorte, le Salomon des Somaliens. On ne sait jamais si Deeriye le prend pour exemple (tant de ce qu'il faut faire que de ce qu'il ne faut pas faire) ou pour modèle. Ainsi, dans l'histoire narrée au chapitre 7, le roi Wiil-Waal demande à ses sujets de lui apporter le morceau de viande qui fait ou qui défait l'amitié entre les hommes ('that part of the slaughtered sheep

which makes or unmakes friendship between men', p. 138) ; seule la fille d'un homme très pauvre comprend qu'il s'agit d'une demande symbolique et qu'il ne faut pas apporter au roi le meilleur morceau ; elle conseille à son père d'apporter l'œsophage et conquiert ainsi, par sa sagesse, l'estime du roi, qui en fait sa femme (p. 141). Il s'agit d'une fable à double tranchant : d'une part, le roi en appelle à la sagesse de ses sujets et renverse (doublement) l'ordre établi au profit d'une jeune fille pauvre ; d'autre part, le début du conte montre à quel point les exigences tyranniques du souverain sont source de terreur pour la population.

Dans *Maps*, le premier roman de la seconde trilogie, le rôle central revient au jeune Askar, orphelin de guerre confié à la garde de Misra, une Oromo qui devient « son cosmos ». Askar est confronté, dès son jeune âge, à deux figures paternelles négatives : son oncle paternel, Qorrax, modèle du patriarche ignare et autoritaire ; mais aussi le prêtre, Aw-Adan, qui transgresse les interdits de l'Islam en faisant de Misra sa maîtresse régulière. Askar déteste les deux hommes, car ils abusent de Misra ; il y a toutefois, dans le cas d'Aw-Adan, une plus grande ambiguïté.

Pour le jeune Askar, qui, âgé de cinq ans, vit à Kallafo, en Ogaden, avec sa mère adoptive, Aw-Adan est un rival abhorré, selon un schéma œdipien relativement classique :

*Aw-Adan and you didn't take to each other right from your first encounter. You didn't like the way he out-stared you, nor did you like him when Misra paid him all her attention, leaving you more or less to yourself (Maps, p. 11).*

Les raisons pour lesquelles Askar rejette tout d'abord Aw-Adan sont très subjectives. C'est de la jalousie pure et simple :

*...the reasons why I disliked Aw-Adan were different — different in that Misra and he had a world of their own, a language of their own, and so when they lapsed into it or chose to dwell in the secretive universe of its nuances and expressive gestures, I felt totally excluded (p. 29).*

D'ailleurs, si l'oncle paternel, Qorrax, est constamment rejeté, il semble qu'Aw-Adan ait une importance particulière dans la formation du jeune Askar :

*As a child, he never wanted to be on his own, never wanted to be alone, for he couldn't find himself inside of himself, only in others, preferably adults like Misra and Aw-*

*Adan, who would analyse situations and tell him things he might never have known about himself if not informed by their experience (p. 56).*

Les figures environnantes dans lesquelles il se projette sont sa mère adoptive, puis, progressivement, le prêtre. Aussi, après la circoncision, Askar rejette-t-il Misra pour se lancer dans l'étude passionnée du Coran et de l'alphabet arabe, sous la férule d'Aw-Adan. Plus tard, à Mogadiscio, lorsqu'Askar a dix-sept ans et que Karin, l'ancienne amie de Misra, vient lui rendre visite, il apprend qu'Aw-Adan s'est comporté en héros durant la guerre en Ogaden :

*« An exceptional man. He is a legendary figure in the town's history. Bare-handed, he took on three of them and killed them. Just like that. As easy as a strong-armed man might behead a hen. They say his faith in the destiny of his people — he wasn't Somali, he was a Qotto, you knew that? — they say that was his strength, gave him confidence. »*  
(pp. 174-75).

Ainsi, alors que Misra (qui n'est pas Somalienne non plus mais Oromo) est censée avoir trahi en livrant les combattants somaliens à l'ennemi, Aw-Adan (qui, est, lui aussi, une figure à l'identité « nationale » mal définie) fait figure de héros somalien. Double, donc, et trouble. Une fois arrivé au seuil de l'âge adulte, Askar a tendance à tout simplifier en se fiant au seul critère « patriotique » : pour lui, les ambiguïtés d'Aw-Adan disparaissent, tandis que Misra est devenue une traîtresse parfaite.

L'un chasse l'autre. Lorsque Misra cherche à se disculper auprès d'Askar, elle explique que c'est Aw-Adan qui est la cause de tout :

*« To think that you could even suspect me of betraying... »*  
*And then she burst into tears, shaking a little. You held her hand tighter in yours, for you could feel the tremor in her body, you could sense the torment in her pained soul. After a pause, you said, « Who was it that accused you of being a traitor ? »*  
*« That most wretched, most wicked man », she swore*  
*« What's his name ? »*  
*You could see how it hurt when she said, « That most sinful man. »*  
*« His name ? »*  
*Again she tilted her head forward so her chest wouldn't pain her most awfully, you thought. And her body emitted*

*a tremor that was total, like an earthquake's. You were both in a room, somewhere in Kallafo, and it was you who was taking your body's pained measurements, your body's space, as the guide in your dealings with other people, for it was you who had been in pain.*

*She said, « I had trusted him, how I trusted him. »*

*« His name ? » you said, speaking like one who would kill. She finally said, « Aw-Adan » (pp. 209-10).*

Dans ce passage, Askar et Misra retrouvent leur complicité d'autrefois, mais c'est pour mieux désigner le fourbe, celui, qui, comme Ahmed-Wellie dans *Sweet and Sour Milk*, abuse de la confiance et de la crédulité de ses proches pour mieux les trahir.

Tout est donc affaire de point de vue. Aw-Adan est, à l'origine, le troisième terme d'un triangle œdipien classique : à ce titre, Askar le repousse. Une fois que le jeune garçon, circoncis puis réfugié à Mogadiscio, s'identifie à la nation somalienne, c'est la mère adoptive qu'il rejette, rendant ainsi possible l'identification au père, mais aussi, de façon moins explicite, au prêtre. En fin de compte, il est impossible de trancher totalement : héros de la patrie ou menteur pernicieux ? les deux à la fois ? Aw-Adan est ambigu parce qu'il révèle l'incertitude des projections identitaires du personnage central.

#### **4) Des personnages et des noms**

Ainsi, dans la deuxième trilogie, les dénominations multiples et les noms doubles ne servent plus seulement à (d)énoncer la vilénie d'un personnage. L'existence, pour un seul et même personnage, de plusieurs noms révèle l'ambiguïté du point de vue tout autant que celle du personnage lui-même.

Askar s'identifie au nom de son père mort (Cali-Xamari) à partir du moment où il prend fait et cause pour la Somalie. Toutefois, ce nom n'est qu'un surnom inapproprié, grâce auquel Askar peut prétendre qu'il est originaire de Mogadiscio : « [It] reminded him of his father's nickname: Xamari. At last, he would be reunited with the city of Xamar from whence came his father's nickname » (p. 97). Xamar est l'autre nom de Mogadiscio : l'identification au surnom paternel lui permet de renier sa véritable origine (l'Ogaden) et la femme qui lui a véritablement servi de mère, Misra. Suprême ironie, Askar ne répond véritablement à aucun des deux noms dont il s'affuble, puisqu'il n'est ni Mogadiscien (Xamari) ni soldat (askari).

A ce titre, les rêveries d'Askar au moment de son départ pour Mogadiscio attestent de cette identification au (sur)nom du père. L'Interlude est un moment de voyage, de transition. Le départ d'Askar signifie qu'il abandonne, à un niveau métaphorique, le monde patriarcal (représenté par l'oncle paternel, Qorrax) pour rejoindre le parent le plus proche de la mère morte en couches, l'oncle maternel, Hilaal. Comme le montre toutefois la scène onirique, Askar délaisse le monde féminin (et non-somalien) de Misra pour en revenir au point d'origine, la ville du père, Cali-Xamari. En gagnant Mogadiscio-Xamar, Askar perd (ou renonce à) l'Ogaden... et à Misra.

N'en donnons, une fois encore, qu'un seul exemple. Les propos que tient la jeune fille du rêve relèvent d'un désir profondément ancré en Askar. En effet, c'est en réagissant à une suggestion d'Askar qu'elle lui « pré-dit » son « retour aux origines » :

*« What's your name ? » she asked.  
« Askar Cali-Xamari », I said.  
She was thrilled at hearing my name. « So you are originally from Xamar, which, as you will probably know, is the local name for Somalia's capital, Mogadiscio ? »  
« My father lived there in the forties when all of the Somali-speaking territories were united under one colonial flag, all but one, Djebouti », I said, hesitating whether to show off my knowledge about the background history to the period, mentioning Ernest Bevin's name and dropping a few others including my source, Armadio. But no. I continued, « When he returned to the Ogaden, married to a woman from thereabouts, they added the Xamar bit to his name in order to distinguish him from all other Calis. »  
She took a sip of water.  
« Anyway, all will be well with you », she prophesied.  
I had a sip of the water. I asked, « How do you know ? »  
« You're going back to yourself », she opined.  
I said, « And so ? » (pp. 129-30).*

Mais le cas d'Askar et de son deuxième nom, surnom patriotique factice, n'est pas isolé. Les signifiants onomastiques perdent de leur cohérence et tendent à subir maintes métamorphoses. Dans le cas de Misra, le nom de la mère adoptive devient l'objet d'un véritable questionnement à partir du moment où Askar se persuade qu'elle a « trahi ». De fait, c'est le nom qui, le premier, est incertain. Lorsque Karin, une ancienne amie de Misra, vient voir Askar à Mogadiscio pour le tenir au courant des événements, elle lui fait part de cette labilité onomastique :

*Without being asked, she gave further details, not about the massacre, but about the 'dashing, handsome young Ethiopian officer in charge of security'. He was from the same village as Misra and he called her by a different name. « Not Misra, which we all called her, no ».*

*He was intensely shocked. He mouthed, « What ? What's this ? »*

*« He called her Misrat. Listen to it carefully. Misrat. »*

*Blood ran visibly up to and into her eyes. He stared at Karin questioningly, focussing on the furrowed wrinkles of her forehead and the bridge of her nose. He saw a 't' written there and remembered he had had difficulties pronouncing or distinguishing the Arabic letter ta from tha when he was a pupil at Aw-Adan's Koranic School, a fact no one else substantiated. « Are you sure that there is a 't' in it now ? Because you see, Misra is the Arabic name for "Egypt" and Somalis prefer it to their own corrupted form Massar, which also gives you the Somali word for headscarf. And when I asked Misra what her name meant in her language, I remember her saying that it meant foundation, I think the foundation of the earth or something. Now what could Misrat mean ? » He turned to Karin. [...]*

*« It can only mean one thing: treason »(Maps, pp. 176-77).*

On assiste à une véritable prolifération de signifiants (Misra, Misrat, Massar)... et de signifiés ('Egypt', 'foundation of the earth'), tandis que le sens réel du nouveau nom, Misrat, reste inconnu. Karin invite Askar à ne pas se préoccuper d'onomastique : le « t » ajouté au nom de Misra, c'est le signe qu'elle a trahi, voilà tout. De surcroît, l'incertitude se retrouve à tous les niveaux : lorsqu'Askar donne la signification de « Misra » dans la langue de la mère adoptive (« in her language »), il ne précise pas s'il s'agit de l'oromo ou de l'amharique, qui est la langue de l'ennemi... mais pas celle de Misra ! Il y a, là encore, amalgame entre Oromos et Amhariques : l'ennemi, c'est l'autre, le non-Somali.

La dialectique du nom et du surnom se retrouve, de manière atténuée, dans *Gifts*, qui est, pour résumer, l'histoire d'un amour naissant entre deux trentenaires, Duniya et Bosaaso. Le récit éclaire, au chapitre 5, l'origine du surnom Bosaaso :

*It came to pass that there were three other boys who bore the same first, second and third names as our friend Mohamoud, which proved confusing. One day a teacher who was calling the roll wondered how on earth one was*

*supposed to distinguish them. Being unusually full of mischief that day, Mire gave his friend the nickname 'Bosaaso'. And, although Mohamoud insisted he did not come from the town of that name but from G., the nickname stuck (Gifts, p. 44).*

Exemple typique d'un surnom inapproprié, dont l'origine est en soi-même pleine de duplicité : c'est le meilleur ami de Mohamoud/Bosaaso qui se comporte de façon malveillante (« mischief ») à son égard...

Enfin, s'il est bien un exemple caractéristique d'ambivalence soulignée par la multiplication des noms, c'est, dans *Secrets*, le grand-père de Kalaman, Nonno. A la multiplicité des référents onomastiques correspond une biographie tout en zones d'ombre. Le vrai nom de Nonno est Misbaax, qui signifie « lumière » en arabe. Très jeune encore, il a dû fuir sa ville natale, Berbera, dans le Sud, pour venir s'installer à Afgoi, dans la région sous contrôle italien. C'est alors qu'il a changé de nom, devenant alors Mifitaax, qui signifie « clef » en somali (*Secrets*, p. 241). Lors de la naissance de Kalaman, son fils, Yaqut, l'a rebaptisé (volontairement ?) Nonno :

*Yaqut was bubbly with delight. [...] He shouted, No, no, no, no, hugging his own old man. It became clear later that he was bestowing the honorific title Nonno, Italian for Grandfather (p. 161).*

C'est sous ce nom qu'il est désigné tout au long du roman, d'autant que le personnage principal (et principal narrateur) du roman n'est autre que son petit-fils. Ce nom est passablement ironique, dans la mesure où, comme Kalaman le découvre au cours du roman, il n'est ni le fils de Yaqut, ni le petit-fils de Nonno :

*If I'm not Yaqut's biological child, whose son am I ? If I am not Nonno's grandson, who is Nonno to me ? What would become of his descriptive grandfatherly appellation, given to celebrate my birth ? (p. 204).*

La double négation (« no, no ») trouve alors tout son sens : Kalaman n'est ni le fils de son père, ni le petit-fils de son grand-père. Toutefois, après avoir découvert qu'il est le fruit d'un viol collectif, Kalaman décide de garder sa loyauté et sa tendresse envers Yaqut et Nonno. Comme il le dit à sa mère, à la fin du chapitre 11, « I suppose it is high time I married Talaado and gave you a grandchild, and made Yaqut another Nonno ! »

(p. 265). Ce qui compte, c'est le nom, la relation symbolique, plus que les liens biologiques.

Pour en revenir au (vrai-faux) grand-père, aux trois noms déjà évoqués s'ajoute un quatrième, qui lui a été donné par les habitants d'Afgoi : Ma-tukade. Ce nom est une allusion au fait que Nonno ne semble guère avoir la foi, ou, qu'en tout cas, il ne prie jamais. Ce qui est particulièrement intéressant, dans la structure de *Secrets*, c'est que Nonno semble abandonner progressivement ses différents surnoms et revenir à ses origines. En effet, le surnom le plus récent, « Ma-tukade », cesse d'être pertinent dès l'Interlude :

*Nonno said, « I've given up smoking. »  
« What are you planning to take up in place of smoking ? »  
[...]  
« Maybe I'll take up praying ! »  
Kalaman unlaced his running shoes. « Then you won't answer to M-tukade, your old nickname, as it will be invalidated by your giving up the habit ? »  
« Perhaps it's a way of acquiring a new identity », Nonno said with a mischievous grin giving a shine to his eyes (p. 194).*

Il semble que les noms de Nonno soient comme des peaux, des identités différentes, des masques qu'il lui est loisible d'assumer ou d'abandonner au gré de ses humeurs. L'ambivalence du personnage est alors totale, s'il peut choisir d'être pieux ou impie à différents moments de son existence.

Comme nous l'avons vu plus haut, « Nonno », le nom honorifique, cesse d'être totalement pertinent dans le chapitre suivant. « Miftaax », le nom d'emprunt, disparaît à son tour quelques pages avant la fin, lorsque Nonno remet à Kalaman une clef :

*« Here », he says, giving me a key.  
« What does the key open ? »  
« Wills, testaments, documents, all my wealth », he says.  
The key fits the grooves etched on my palm, identical (p. 296).*

Nonno se défait symboliquement de son nom d'emprunt en léguant la clef et ses biens terrestres à Kalaman. Enfin, le nom qui lui reste, Misbaax (la lumière), disparaît au moment même de sa mort : « I see a tiny light, no bigger than a pilot, going on in his eyes and then off » (p. 298). Durant sa vie entière, le vieil homme a emprunté des identités diverses,

ce qui ne l'empêche pas d'être un personnage très attachant et, surtout, d'une importance primordiale pour la formation de Kalamán.

Ainsi, Nuruddin Farah a souligné, dans sa première trilogie, la duplicité de certains personnages en leur donnant un nom double (Ahmed-Wellie, Wentworth George, Haji Omer). Il s'agit de traîtres impénitents (Haji Omer et son fils), de faux amis (Ahmed-Wellie), ou d'êtres insignifiants et veules (Wentworth George). Des cas plus complexes apparaissent toutefois, comme le roi légendaire Wiil-Waal, qui sert de double fictionnel au dictateur Siyad Barre, tout en faisant figure de despote éclairé : Wiil-Waal annonce, pour ce qui est des ambiguïtés du pouvoir, le personnage du prêtre, Aw-Adan.

Dans la deuxième trilogie, *Blood in the Sun*, Farah s'intéresse plutôt à la multiplicité des référents et aux ambivalences identitaires qui en résultent. Ainsi, les dyades Misra/Misrat, Askar/Cali-Xamari, Mohamoud/Bosaaso, permettent de dépasser les dichotomies manichéennes au profit d'une réflexion sur la diversité des individus, sur la dualité d'un seul et même personnage. Elles posent également la question du point de vue et des identités narratives : le nom reflète-t-il la vérité d'un personnage ou alors le point de vue subjectif qu'un personnage porte sur cet autre ?

Dans le cas de Nonno, il ne s'agit plus d'une simple dualité, mais d'une prolifération d'identités onomastiques, toutes pertinentes. Le lecteur se trouve alors confronté à l'inadéquation du signifié, apparemment unique, et des signifiants multiples. Il s'agit, pour Nuruddin Farah, de « célébrer les différences »<sup>(5)</sup>, entre nous et en chacun de nous.

**Guillaume CINGAL**  
**Université de Paris-10-Nanterre / Université de Dijon**

## NOTES

(1) *Sweet and Sour Milk* (1979). St Paul : Graywolf Press, 1992. *Sardines* (1981). St Paul : Graywolf Press, 1992. *Close Sesame* (1983). St Paul : Graywolf Press, 1992. *Maps*. New York : Pantheon, 1986. *Gifts*. Londres : Serif, 1992. *Secrets*. New York : Arcade, 1998.

Toutes les références de pagination de l'article renvoient à ces références en rappelant le titre du roman et le numéro de page.

(2) *Yesterday, Tomorrow*. New York, Cassel, 2000. Voir en particulier le chapitre 1.

(3) Question subsidiaire, pour les linguistes : comment traduire cette phrase pour que l'ambiguïté demeure ?

(4) Il s'agit d'un personnage historique dont les traits mythiques principaux sont rappelés par Christian Bader dans son ouvrage *Mythes et légendes de la Corne de l'Afrique* (Paris : Karthala, 2000, pp. 227-230).

(5) « Celebrating Differences » est le titre du discours prononcé par Nuruddin Farah lors de la cérémonie de remise du Prix Neustadt en 1998. (In *Focus on Nuruddin Farah*, numéro spécial de la revue *World Literature Today*, vol. 72, n° 4, automne 1998).

# 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., 13,74 euros)

**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., 13,74 euros)

**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., 13,74 euros)

**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<sup>e</sup> siècle.

**N° 4 (1999) *La métamorphose dans les littératures de langue anglaise*** (236 p., 13,74 euros)

**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 Flocc'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., 13,74 euros)

**Auteurs** : Katharine Wilson, Gilles Sambras, Sabine Coelsch-Foisner, Françoise Dufour, Françoise Dupeyron-Lafay, Pascal Aquien, Catherine Delmas, Pascale Guibert, Véronique Alexandre, Laurence Chamblou, 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 Kennelly, Tim Robinson, Salman Rushdie, Mark Twain, Charles Olson, Cormac McCarthy, jardins et portraits de famille anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle.

**N° 6 (2000) *Apparences dans les littératures de langue anglaise* (112 p., 13,74 euros)**

**Auteurs :** Simone Dorangeon, Françoise Dupeyron-Lafay, Jacqueline Fromonot, Hélène Lecossois-Guéritée, Daniel Thomières, Françoise Dufoir, 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.

**N° 7 (2001) *What's in a Detail ? Lire le détail dans les littératures de langue anglaise* (232 p., 13,74 euros)**

**Auteurs :** Simone Dorangeon, Marie Damont, Rachel Batouche, Gilles Sambras, Stéphanie Drouet-Richet, Gilbert Pham-Thanh, Brigitte Macadre, Sabine Coelsch-Foisner, Catherine Chauche, Laurence Chamlou, Hélène Lecossois-Guéritée, Françoise Dupeyron-Lafay, Christine Chollier, Frédéric Dumas, Martine Aronzon, Daniel Thomières, Guillaume Cingal.

**Études sur :** Philip Sidney, William Shakespeare, Thomas Middleton et Thomas Dekker, Ben Jonson, Andrew Marvell, George Eliot, Clyde Fitch, D.H. Lawrence, Ruth Pitter, Harold Pinter, Anita Brookner, Samuel Beckett, Ambrose Bierce, John Dos Passos, Nelson Algren, Mary McCarthy, Raymond Carver, Breyten Breytenbach.

**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

Achévé d'imprimer en octobre 2002  
Imprimerie de l'Université de Reims Champagne-Ardenne  
Villa Douce - 9, boulevard de la Paix  
51097 REIMS Cedex