



HAL
open science

La représentation des arts visuels

Simone Dorangeon, Daniel Thomières

► **To cite this version:**

Simone Dorangeon, Daniel Thomières. La représentation des arts visuels. *Imaginaires*, 3, pp.272, 1998, 10.34929/havt-bj36 . hal-04943162

HAL Id: hal-04943162

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04943162v1>

Submitted on 12 Feb 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Presses Universitaires de Reims



imaginaires

Université de Reims Champagne-Ardenne

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

N u m é r o 3 • 1 9 9 8

La représentation
des arts
visuels

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

imaginaires

LA REPRÉSENTATION

DES ARTS VISUELS

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

— 1998 —

imaginaires

Directrice de la publication :

Simone DORANGEON

Directeur adjoint :

Daniel THOMIÈRES

Comité de rédaction :

Françoise CANON-ROGER

Catherine CHAUCHE

Christine CHOLLIER

Françoise CLARY

Simone DORANGEON

Françoise DUFOUR

Gérard DUFOUR

Sophie MANTRANT

Mark NIEMEYER

Daniel THOMIÈRES

Comité de lecture :

Sabine COELSCH-FOISNER (Salzbourg)

C. Jon DELOGU (Toulouse)

Paule LEVY (Versailles/Saint-Quentin)

Pascale NEHME (Tours)

Roman REISINGER (Salzbourg)

Nicole TERRIEN (Marne-la-Vallée)

Comité consultatif :

Roger CLARK (Canterbury)

Claude FIEROBE (Reims)

Holger KLEIN (Salzbourg)

Jean PAUCHARD (Reims)

Jean RAIMOND (Reims)

Michael SHERINGHAM (Royal Holloway - Londres)

Hubert TEYSSANDIER (Paris III)

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

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

Que ces deux partenaires soient ici remerciés pour leur générosité.

TABLE DES MATIÈRES

Simone DORANGEON

Sidney et son lecteur, ou l'éducation du regard
dans *The Countess of Pembroke's Arcadia*9

Gillian AUSTEN

« Drawing the Counterfeit » : Some Representations
of the Visual Arts in English Renaissance Literature25

Katharine WILSON

Venus' Backside : The Real Ideal of Renaissance
Prose Fiction43

Nicole TERRIEN

Portrait of a Lady as an Artist in *The Tenant of
Widfell Hall* by Anne Brontë57

Carole CAMBRAY

The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde et les
illustrations de Reynold Arnould : de la représentation
en crise à la crise de la représentation73

Jacqueline JONDOT

« A Green Shawl Over The Edge of a Picture Frame »89

Marie-Victoire NANTET

« Peindre la vie »105

Catherine HOFFMANN

Candaule et Gyges : Anthony Powell invente un Tiepolo113

Liliane LOUVEL

Et quasi tristes sous leurs déguisements fantasques123

Daniel THOMIÈRES

Le thème des trois portraits dans le *Pierre* de Melville145

Philippe CUISSET

Henry James : l'impasse du sens, une lecture
de *The Sense of Past*157

Christine CHOLLIER

« Creatures Seeking Their Own Forms » ou la représentation
des arts visuels chez Cormac McCarthy173

Catherine CHAUCHE

Approche phénoménologique de la représentation picturale
dans *Moon Palace* de Paul Auster195

Roman REISINGER

« Painted Plates » - Histoire des supports visuels en littérature
autour d'un texte jalon : *Les Illuminations* de Rimbaud205

Sabine COELSCH-FOISNER

Mona Lisa at the Mercy of her Contemplators : Romantic
and Decadent Interpretations of Renaissance Art217

Anne LARUE

La Mélancolie de Dürer dans la poésie du XIX^e siècle :
Ekphrasis, allégorie, logotype ?245

**SIDNEY ET SON LECTEUR,
OU L'ÉDUCATION DU REGARD
DANS THE COUNTESS OF PEMBROKE'S ARCADIA**

L'axiome horatien « *ut pictura poesis* » verrouille le système conceptuel exposé dans le plus brillant essai théorique du XVI^e siècle, à savoir, *An Apology fo Poetry*, de Sir Philip Sidney. Comme l'a si bien montré S.K.Heninger dans un article intitulé « 'Speaking Pictures': Sidney's rapprochement between Poetry and Painting » ⁽¹⁾, Sidney affina sa pensée et ses critères en un moment de l'histoire où s'affrontaient deux courants philosophiques au sein desquels le statut de la poésie était enjeu majeur. Si les néo-platoniciens, héritiers des florentins Marsilio Ficino et Cristoforo Landino, cherchaient à imposer l'idée que le poète, touché par l'inspiration conçue comme *furor Poeticus*, était capable d'élever son lecteur vers une transcendance ou perfection cosmique, et cela en respectant les lois du nombre, de la mesure, de l'harmonie métrique ou formelle, d'autres se montraient sensibles aux arguments d'Aristote, dont la *Poétique*, redécouverte, avait été éditée par Robortello en 1548. Or, selon Aristote au premier paragraphe de la *Poétique*, la poésie est un art d'imitation, ou *mimesis* - ce qui signifie qu'empirisme et réalisme - au sens où nous l'entendons de nos jours - sont démarches obligatoires.

Sidney, quant à lui, hésite. Dans son *Apology*, il se réfugie derrière un syncrétisme qui laisse malgré tout affleurer tensions et ambiguïtés. Hommage est rendu à Platon :

« *Plato...whom, I must confesse, of all Philosophers, I have ever esteemed most worthy of reverence...* » ⁽²⁾

Mais les options calvinistes gênent lorsqu'il est question d'attribuer à l'inspiration - même déguisée en extase ou en « enthusiasm » - le pouvoir de transporter les mortels déçus que nous sommes vers la connaissance de l'Être Suprême (Bien absolu ou Beau absolu) :

« *sith our erected wit maketh know what perfection is, and yet our infected will keepeth us from reaching unto it* » ⁽³⁾.

Par ailleurs - et source de confusion - le théoricien se dit prêt à créer par la magie du verbe un monde doré, plus proche de la perfection que ne saurait l'être le décor médiocre de nos existences sublunaires (« Her world

is brasen, poets only deliver a golden »⁽⁴⁾). Il souhaite même que tout paysage inventé, imaginé, qu'il s'agisse de techniques picturales ou de procédés discursifs, soit rendu signifiant, exemplaire, riche de valeur universelle, par la présence d'une « forme », c'est-à-dire d'un vaste dessein, d'une Idée porteuse, ou « fore-conceite of the work :

« *t he skil of the Artificer standeth in that Idea or fore conceite of the work, not in the work itselfe* »⁽⁵⁾.

C'est aussi, notons-le, ce que souhaitent à la fin du siècle les peintres italiens dits *maniéristes*, dont la théorie de l'art relève encore de l'idéalisme platonicien. Ainsi pour Lomazzo, dont le traité *Idea del Tempio della Pintura* parut en 1590, les éléments d'un tableau doivent être ordonnés pour que s'affirme au grand jour l'Idée de la Beauté qui a été perçue par l'*oculus mentis*. Pour Zuccaro, qui exposa son programme maniériste - dans *L'idea de Pittori.Scultori et Architetti*, Dieu a placé chez l'homme la faculté de connaître et de reproduire ce qui l'entoure en l'améliorant, en l'épurant, le résultat étant un Nouveau Paradis, concrétisé par les multiples versions susceptibles d'être exécutées par un même artiste de son vivant. Concession étrange de Zuccaro à ce que propose Aristote : les Idées ne peuvent naître que des données - pourtant viles et grossières - fournies par les sens. L'épistémologie qui constitue la matière de *L'idea de Pittori...* est hybride, et peu claire. Même imprécision chez Sidney, qui ferme sa recherche de théoricien par une formule étonnante dans son contexte : « Poetry...is an art of imitation ...for so Aristotle termeth it in the word, *Mimesis* »⁽⁶⁾, le concept de *mimesis* n'étant du reste jamais véritablement défini à l'époque. Les contradictions abondent. Il n'en est pas moins vrai que l'engagement est pris face au problème de la création littéraire - et de l'activité artistique dans son ensemble. Le poète ou l'artiste doit tenir compte du réel, de ce que l'œil a observé, et l'exercice d'imitation exige que le regard porté sur les choses soit savamment éduqué. Propédeutique dont se charge Sidney, écrivant son vaste roman pastoral, *l'Arcadie*, pour sa sœur la Comtesse de Pembroke, et pour le lecteur anonyme.

Au message d'Aristote - qui encourage l'éducation du regard - s'ajoute le poids d'une tradition ancienne, selon laquelle *poésie et peinture* (privilegiée parmi les arts visuels) ne sont que deux aspects d'une même démarche, d'une même recherche face au réel. Sidney dans son *Apology* adhère sans réserve à cette *doxa* venue de l'Antiquité. Mais là encore il doit se séparer des poètes néo-platoniciens, qui justifient l'attention portée par eux au nombre, au mètre, aux harmoniques, en invoquant un lien de gémellité entre *poésie et musique*. Passant outre, choisissant son camp dans une controverse dont l'âpreté nous étonne, Sidney pro-

clame : « for Poetry...is a speaking picture » ⁽⁷⁾. La déclaration, péremptoire, conditionne tout ce qui est dit dans l'essai critique ; elle se fonde sur une analyse - du reste biaisée - des modalités d'action sur un public, et elle implique qu'une *praxis* commune soit proposée à peintre et poète. La formule - ou son équivalent latin « *pictura loquens* » - n'a en fait rien de neuf. Le topos attribué à Horace remonte à Plutarque qui, dans un chapitre célèbre, établit une comparaison entre le tableau d'Euphranor illustrant la victoire des Athéniens sur Epaminondas à Mantinea, et les récits du même épisode donnés par les historiens - assimilés aux poètes par glissement sémantique. Au terme de la comparaison, un constat est dressé, avec les conclusions suivantes : d'une part, tableau et discours dépendent l'un et l'autre, et aussi étroitement, d'une réalité observée ; d'autre part, les activités mises en œuvre sont réductibles dans les deux cas à une production d'images. Une autorité plus ancienne encore est invoquée pour renforcer les arguments : Plutarque rappelle que Simonide de Céos, au V^e siècle avant Jésus-Christ, avait signalé la similitude entre peinture et poésie. Dans la traduction des *Moralia* de Plutarque donnée par Philemon Holland en 1603, la phrase décisive, dans sa formulation anglaise, est devenue : « Picture (is) a dumbe poesie, and poesie a speaking picture ». Chiasme fondateur, par lequel des générations d'érudits acquièrent et cultivèrent une fausse certitude. De ces équations faciles à mémoriser, mais hâtives et non vérifiables, devaient naître une nouvelle épistémologie et une nouvelle esthétique - celles que Sidney propose dans son *Apology*.

Dans son essai critique, Sidney répond aux attaques des puritains, détracteurs de la littérature d'imagination, en définissant la nature de la poésie et ses finalités, dans la visée pédagogique qui est la sienne : « to teach and delight » ⁽⁸⁾. Or, la démonstration se nourrit tout du long de l'analogie postulée poésie/peinture. Obstinement, utilisant même une deuxième métaphore comme figure de clôture : « the speaking picture of poesie » ⁽⁹⁾, Sidney souligne les affinités entre les deux systèmes producteurs de sens, et affirme le primat du visuel dans la transmission à autrui des valeurs morales. Instruire, édifier, c'est avant tout éduquer le regard, en lui offrant « which is fittest for the eye to see » ⁽¹⁰⁾. Au plan épistémologique, imprécisions et faiblesses sont nombreuses. Aucune différence n'est faite entre tableau et page imprimée, entre scène peinte et description narrative d'une œuvre d'art, entre perception directe, simultanée, globale et perception qui s'accomplit dans la durée, au fil et à mesure que le message verbal est décodé. Le discours est celui du moraliste - et du connaisseur, familiarisé avec les techniques des arts plastiques et enrichi dans son expérience personnelle par la fréquentation de peintres prestigieux. Souvenons-nous que Sidney choisit de faire exécuter par Véronèse le portrait - malheureusement égaré - qui devait combler Hubert Languet,

le mentor et ami, non pas tant par une ressemblance physique que par la révélation de l'être intérieur. Souvenons-nous que l'époque fut celle où se constituèrent les grandes collections qui rendirent l'Angleterre célèbre - celle de l'Archevêque Parker, celle de Leicester, oncle de notre théoricien-poète, au château de Kenilworth, celle de Thomas Howard, Comte d'Arundel, qui profita d'une ambassade en Allemagne pour rassembler ses chefs-d'œuvre. Écoutons le témoignage de N. Hilliard, miniaturiste, qui fut étonné par la pertinence des questions posées par le jeune auteur de l'*Arcadie* curieux de découvrir les lois de la proportion et de la perspective :

«Whether it were possible in a scantling, as in length of six inches of a littel or short man, and also of a mighty big and taulle man in the same scantling, and that one might weel and apparently see which was the taulle man, and which the little~ the picture being just of one length» ⁽¹¹⁾.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, dans la stricte relation d'analogie maintenue dans l'ouvrage critique, un bon poète soit identifié à un peintre initié aux secrets de la perspective, voire aux jeux de l'illusion :

« As the Painter, that sholde give to the age eyther some excellent perspective, or some fine picture... » ⁽¹²⁾.

Il est probable aussi, et les marques textuelles nous autorisent à le supposer, que Sidney avait lu le traité d'esthétique *Della Pintura* (vers 1435) dans lequel le peintre et humaniste italien Alberti avait consigné ses réflexions sur son art, en s'arrogeant un rôle de complet novateur. Pour Alberti, un tableau était une fenêtre ouverte sur le réel, découpant un espace où les objets, ordonnés selon une perspective hautement rationalisée et selon les principes de géométrie d'Euclide, devaient suggérer une *idée* ou concept à l'observateur *obligé* d'adopter le même point de vue que le peintre (« which is fittest for the eye to see », dira Sidney) et *obligé* de se soumettre à une discipline intellectuelle. Pour mieux situer Alberti, je citerai une phrase particulièrement vigoureuse de Murray Roston dans *Renaissance Perspectives in Literarure and the VisualArts* (1987) :

«...the very same Alberti who marked a turning-point for fifteenth-century art theory in his demand for accurate mirroring of nature was also the most forceful advocate of that second aspect of Italian Renaissance aesthetic, the principle that such work was to aspire to an idealized harmony and proportion» ⁽¹³⁾.

L'artiste, qui sait voir, trouver dans les choses perçues un sens à communiquer, avait pour mission d'arracher à la chaîne ininterrompue des événements (la *storia*) des *moments signifiants* pour en enfermer le reflet dans le cadre d'un tableau. Les gestes essentiels devaient être saisis et investis de valeur symbolique (ainsi les gestes décisifs dans le sacrifice d'Iphigénie ou dans la bataille des Centaures et des Lapithes). Il ne s'agit pas de réalisme - au sens moderne du terme - mais d'une stratégie susceptible d'aider les autres à appréhender l'universel dans des situations particulières - pour leur perfectionnement moral. Alberti, qui connaît les *Eikones* - portraits ou icônes verbales de Philostrate (3^{ème} siècle) , se souvient que l'auteur grec savait placer des personnages incarnant vices ou vertus dans un décor donnant l'illusion du réel et dans des attitudes d'où un *topos* pouvait être extrait - pour être mémorisé à des fins d'éducation. Notons que le peintre italien et le sophiste grec, expert en épigrammes et en poésie lyrique, opèrent avec la même imprudence - qu'on retrouvera chez Sidney - ; occultant la spécificité des disciplines littéraires, à savoir, le recours aux mots comme relais, ils confondent délibérément peinture et composition poétique. C'est avec beaucoup de pertinence que J. Hagstrum, dans un ouvrage intitulé *The Sister Arts*, a pu écrire :

« Philostratus looks upon verbal expression as painterly, but he also considers paintings literary. Such criticism may be one inevitable result of associating the arts... Philostratus treated visual art as literature ; and that is a first step absolutely requisite to the second, that of using graphic art in literature » ⁽¹⁴⁾.

« Using graphic arts in literature » : tel sera , dans l'*Arcadie*, le projet de Sidney, persuadé que, tout comme Alberti, il peut inviter son public à pratiquer une herméneutique du visuel. Invitation que les contemporains sont prêts à accueillir favorablement, puisque la complémentarité graphisme/texte est aussi le fondement de la méthode mise au point dans les *emblem- books* des 16^{ème} et 17^{ème} siècles, sous l'impulsion d'Alciati en Italie et de Whitney en Angleterre ⁽¹⁵⁾.

Ainsi formé, Sidney dans l'*Apology* demande qu'on observe le monde (« which is fittest for the eye to see ») sans pour autant encourager la plate reproduction des choses (ce qui ouvrirait la voie au réalisme) ; il préconise avec ardeur la production d'*images* - terme flou - par lesquelles des abstractions morales seront rendues visibles au sein d'une vaste entreprise humaniste - et calviniste :

« it is that feigning notable images of virtues, vices, and what else ... which must be the right describing note to

know a poet by » ⁽¹⁶⁾.

Ou bien encore, défendant le parti-pris esthétique qui consiste à suggérer le général dans le particulier, il montre la supériorité du peintre ou poète - équation postulée - sur le philosophe, réduit au seul support des mots, à une dialectique sans effet profond :

« So as hee coupleth the generall notion with the particular example. A perfect picture, I say, for hee yeeldeth to the powers of the minde an image of that whereof the Philosopher bestoweth but a woordish description ; which doth neyther strike, pierce nor possess the sight of the soul so much as that other doth » ⁽¹⁷⁾.

Les mouvements du corps, l'expression des visages, saisis par l'artiste, doivent agir sur l'esprit ; la perception par les sens ne constituant qu'une étape, indispensable, mais d'importance secondaire. Sidney se souvient-il de l'œuvre d'Alberti lorsqu'il désigne pour leur potentiel d'*enargeia* (action sur l'esprit) les tableaux suivants :

« some fine picture ... contayning in it some notable example, as Abraham sacrificing his sonne Isaack, Judith killing Holofernes, David fighting with Goliath » ⁽¹⁸⁾ ?

Avait-il vu quelque chef-d'œuvre italien restituant l'expression de douleur sur le visage de Lucrèce Borgia au moment - signifiant - où la malheureuse choisit le suicide pour échapper à la honte du viol ? On peut le supposer, tant le théoricien s'enflamme pour le talent immense, grâce auquel les admirateurs successifs sont confrontés, non pas tant à la simple Lucrèce historique, mais à l'*image* de la vertu de chasteté qui habite son être. Ainsi écrit-il :

« as the constant though lamenting looke of Lucrece, when she punished in her selfe an others fault ; where he painteth not Lucrecia whom he never saw but painteth the outward beauty of such a virtue » ⁽¹⁹⁾.

L'*Apology* a été suffisamment sollicitée ; de ce bref survol il ressort qu'une théorie cohérente avait été conçue, donnant au sensoriel un simple rôle d'adjuvant dans la recherche du Beau et du Vrai. Il apparaît aussi que Sidney était parfaitement familiarisé avec les célèbres *paragoni* (confrontations en termes de rivalité) par lesquels les critiques de la Renaissance italienne appréciaient inlassablement les mérites respectifs de poésie et peinture, les *Sister Arts* ⁽²⁰⁾.

Venons-en maintenant au texte de fiction. Le point à souligner, c'est que Sidney, ayant écrit l'*Arcadie* pour sa sœur la Comtesse de Pembroke, entreprit une révision de sa vaste composition héroïco-pastorale en prose - révision que la mort à la bataille de Zütphen, en 1586, l'empêcha de mener à son terme. La deuxième mouture, structurellement plus élaborée, enrichie de diégèses secondaires, mais malheureusement interrompue, est toujours désignée par l'appellation *New Arcadia*. Je m'intéresserai ici à cette *New Arcadia*, et pour les raisons suivantes. Tout d'abord l'élément visuel y a été renforcé, comme si l'auteur avait décidé de confronter ses personnages à des sollicitations sensorielles - celles de la vue - recréées par le langage, qui leur imposent un effort d'interprétation, effort dont les conclusions infléchissent le cours du récit. Prêtant cette intention à l'auteur, nous pressentons aussi qu'à un autre niveau, et en veillant à ce qu'une distance critique soit établie et respectée, Sidney a voulu obliger ses lecteurs ou lectrices - les « gentle ladies » de la Première Préface - à réagir pour leur propre compte au spectacle relayé par les mots, à apprécier le comportement des protagonistes face au soi-disant visuel, et à partager l'exercice intellectuel et spirituel intégré à la diégèse. Pour tous, personnages et lecteurs, il est en effet impératif de découvrir une « seconde nature » au-delà du sensible, grâce à une mise en perspective pertinente et grâce à des points de repère judicieusement sélectionnés. Pour tous, l'auteur omniscient, maître du jeu, entreprend une éducation du regard. Autre aspect qui caractérise la version révisée : Sidney, connaisseur et *virtuoso* à qui les voyages en Europe avaient beaucoup apporté, incorpora à son nouveau texte de nombreuses descriptions d'œuvres d'art : portraits, paysages ou scènes mythologiques fixés sur toile par des maîtres le plus souvent fictifs, statues, agencements architecturaux, parures, emblèmes et *impres*. On a suggéré que la lecture des romans grecs - *Ethiopiennes* d'Héliodore ou *Clitophon et Leucippe* d'Achille Tatius - avait fourni le motif hellénistique de l'*ekphrasis* ou parenthèse descriptive. L'influence est indéniable et signalée par les critiques, tels N. Farmer dans *Poets and the Visual Arts, in Renaissance England*⁽²¹⁾, J. Hagstrum dans *The Sister Arts* et J. Bender dans *Spenser and Literary Pictorialism*⁽²²⁾. Certes la terminologie adoptée varie d'un ouvrage à l'autre. Ainsi J. Bender écrit, dans un souci de définition :

« *In The Sister Arts... Jean H. Hagstrum uses the word 'iconic' to indicate 'literary descriptions of works of graphic art'... This is a perfectly acceptable usage, but it is not widely recognized... I use the word 'ecphrastic' to indicate literary descriptions of real or imagined works of art* »⁽²³⁾.

Les procédures désignées de l'une ou de l'autre manière sont courantes

dans l'*Arcadie*, et nous verrons en effet Sidney modifier le rythme de son récit pour que soient présentés un à un des tableaux « créés par un des plus prestigieux artistes de la Grèce ». Néanmoins une différence se fait jour. Les parenthèses descriptives des romans grecs sont statiques, et n'exigent de la part des personnages et des lecteurs aucun des efforts successifs par lesquels l'œil accommode sa vision et cherche une perspective. La technique de Sidney, qui sans cesse éduque le regard, est neuve, et nous pouvons croire l'ami et le biographe Fulke Greville, lorsque, plaidant pour que soit publiée l'*Arcadie* révisée, il explique ce que fut l'entreprise du poète disparu :

« ...in all these creatures of his making, his intent and scope was to turn the barren philosophy into pregnant images of life » ⁽²⁴⁾.

Si habituellement les remarques inspirées par l'*Arcadie*, au plan formel, portent sur le caractère affecté, presque détestable, du style, il est plus utile à mon propos de définir l'écriture élaborée comme étant une sorte de trompe-l'œil - maniériste ou baroque. Trompe-l'œil destiné à gérer l'illusion selon laquelle des rencontres fictives avec des œuvres d'art fictives peuvent provoquer un même choc sensoriel chez le lecteur et chez le personnage impliqué. Trompe-l'œil par où l'écriture cherche à se faire oublier comme relais, comme vecteur d'une expérience esthétique. Les pages les plus significatives à cet égard sont celles où se trouve relaté le séjour de Palladius - qui n'est autre que le Prince Musidorus, un des deux héros de l'*Arcadie*, sous une identité d'emprunt - dans la demeure patricienne d'un certain Kalander. Le texte rend compte d'une visite guidée ; le rythme du récit, avec ralentissements et accélérations, répond aux exigences d'une éducation du regard. Au Chapitre III, Sidney écrit dans le premier paragraphe :

« Kalander one afternoone led him abroad to a wel arayed ground he had behind his house which he thought to shewe him ... » ⁽²⁵⁾.

Les mots clés sont *led* et *shewe*, qui investissent Kalander d'un rôle de mentor. Puis viennent, en ordre strict, les syntagmes narratifs et descriptifs suivants :

« the backside of the house which was neyther field, garden, nor orchard ; or rather it was both field, garden, and orchard » (raffinement rhétorique)
 « as soone as the descending of the stayres had delivered them downe, they came to a place cunninglie set with trees

*of the moste tast-pleasing fruities »
 « they were suddainely slipt into a delicate greene »
 « behind the thicketts again new beddes of flowers, which
 being under the trees, the trees were to them a Pavilion,
 and they to the trees a mosaical flore ; so that it seemed
 that arte therein would neede be delightful by counterfeiting
 his enemies error »
 « In the midst of all the place, was a faire ponde, whose
 shaking christall was a perfect mirror to all the other beauties,
 so that it bare shewe of two gardens »
 « in one of the thicketts was a fine fountain made thus. A
 naked Venus of white marble... »⁽²⁶⁾.*

La technique et le projet poétique (« the intent and scope ») apparaissent à l'examen. Au premier niveau, il y a organisation de plans successifs, création d'une perspective selon la grille proposée par Alberti, l'œil du lecteur étant confondu avec celui de Palladius. Il y a aussi déplacement de la vision vers un cadre plus étroit (« in one of the thicketts »). On reconnaît les procédés identifiés par John Bender - dans *Spenser and Literary Pictorialism* - et appelés par lui « scanning », « focusing » and « framing ». A un autre niveau, Sidney a voulu retracer le cheminement - indispensable à la formation spirituelle de tout individu - du domaine de la nature - nature d'abord indifférenciée (« neyther field, garden, nor orchard »), puis nature remodelée par le savoir-faire humain (« cunninglie set with trees ») - au domaine de l'art - art maniériste ou baroque, comme l'atteste l'intérêt porté à la pièce d'eau et au jeu de miroirs - puis art sous son aspect le plus pur : « a naked Venus of white marble ». La statue commande l'accès à la galerie de tableaux de Kalander, lieu clos, préservé d'où viendra la révélation d'une Idée ou d'une vérité morale. Dans la hiérarchie des arts, la statue affirme l'originalité de la sculpture par rapport à la peinture, plus largement représentée chez Kalander ; par effet de trompe-l'œil, elle est censée pouvoir être contemplée sous tous les angles, et contournée dans un espace à trois dimensions. La statue est ainsi décrite :

« A naked Venus of white marble, wherein the graver had used such cunning art, that the natural blew veines of the marble were framed in fitte places, to set foorth the beautifull veines of her bodie. At her brest she had her babe Aeneas, who seemed (having begun to sucke) to leave that, to looke upon her fayre eyes, which smiled at the babes folie, the meane while the breast running »⁽²⁷⁾.

L'examen de ce passage - assimilable à une « ekphrasis » - appelle

plusieurs commentaires. L'auteur, arrimant le regard de Palladius et s'assurant des réactions du lecteur, veut faire naître l'admiration, voire l'émerveillement (« wonder ») pour un spécimen exécuté avec tant d'adresse (« such cunning ») que l'art s'y montre le rival de la nature. Les topos art/contrefaçon de la nature/source de méprises nourrit les gloses de la Renaissance ; la *doxa* s'est enrichie de l'histoire racontée par Pline, selon laquelle le peintre Zeuxis avait si bien imité des raisins - produits de la nature - que les oiseaux du ciel venaient les picorer sur le tableau. Chez Sidney, l'œuvre d'art, pour étonner, et par sa force d'expression, a l'apparence de la vie (« her eyes ... smiled at the babes follie ») : chez Shakespeare dans *A Winter's Tale*, la vie, réfugiée dans la fausse statue d'Hermione, étonne tant elle ressemble à une œuvre d'art - en l'occurrence une statue attribuée à Julio Romano, dont on nous dit, par un chiasme élégamment maniériste, qu'elle est l'image de la vie :

« a piece ... newly performed by that rare Italian master,
Julio Romano, who ... would beguile Nature of her custom,
so perfectly he is her ape » (V,ii,94-99) ⁽²⁸⁾.

D'autres miracles sont signalés par Kalander à Palladius/par l'auteur à ceux qui déchiffrent la page imprimée. La statue de Vénus donne aussi l'illusion d'un mouvement gelé dans son devenir (« who seemed (having begun to sucke) to leave that »). Plus surprenant encore, les veines bleues du marbre (« the naturall blewe veines of the marble ») semblent avoir attendu dans la masse que le ciseau du sculpteur les investisse de sens en faisant surgir du bloc massif la forme de la beauté féminine. N. Farmer, interrogeant notre texte dans *Poets and the Visual Arts in Renaissance England*, rappelle utilement que l'image de la silhouette libérée de la pierre était à la Renaissance métaphore fréquente pour la révélation de la vérité à partir du non-signifiant.

Ensuite Palladius, guidé par Kalander, pénètre dans « the house of pleasure builte for a Sommer retiring place, whether Kalander leading him, he found a square room full of delightful pictures, made by the most excellent workeman of Greece » ⁽²⁹⁾. L'espace clos, terme de la visite initiatique, où se trouvent les tableaux dus à un peintre fictif, est donc une « square room » - triomphe de l'art réalisant l'harmonie des proportions avec l'aide de la géométrie et des nombres. Même si l'aménagement par Inigo Jones fut entrepris après la mort de Sidney (1586), on doit se souvenir que les pièces d'apparat de Wilton House, où fut composée l'*Arcadie*, sont répertoriées comme étant « the cube room » et « the double cube room », en hommage à Palladio, maître vénitien de l'architecture. Devant les œuvres exposées, le regard s'éduque, ce qui justifie une nouvelle « ekphrasis » :

« There was Diana when Acteon saw her bathing, in whose cheekes the painter had set such a colour, as was mixt betweene shame & disdain : & one of her foolish Nymphes, who weeping, and withal lowring, one might see the workman meant to set forth teares of anger. In another table was Atalanta ; the posture of whose lims was so livelie expressed, that if the eyes were the only judges ... one would have sworne the very picture had runne. Besides many mo, as of Helena, Omphale, Iole ... » ⁽³⁰⁾.

Notons l'accélération du rythme (celui de la visite et celui du regard) dans la simple énumération : *Helena*, *Omphale*, *Iole*, et constatons que l'admiration est orientée vers des qualités déjà exaltées pour la statue de Diane : rendu du mouvement (« one would have sworne the very picture had runne ») - où excellent les peintres et sculpteurs baroques, ainsi le Bernin fixant la métaphore de Daphné en laurier - et la « muette éloquence » qui crée l'illusion de la vie (« the posture of whose lims was so livelie expressed »). Toutefois c'est sur le portrait de Diane au bain que le mentor - Kalander ou Sidney narrateur - centre la leçon, définissant les critères et les seules vraies finalités par lesquelles les arts visuels peuvent s'inscrire dans la visée pédagogique « to teach and delight ». Le message est clair : le mérite du peintre, c'est d'avoir su cadrer son sujet comme Alberti, autour d'un moment signifiant, et d'avoir fait affleurer par la couleur les émotions et les pensées d'une jeune femme vertueuse soumise à la concupiscence visuelle. Paraphrasant ce qui est dit dans l'*Apology*, à propos du portrait de Lucrèce, par Sidney théoricien, on pourrait placer dans la bouche de Kalander le commentaire suivant : « l'artiste a peint non pas Diane qu'il n'a jamais vue mais la beauté extériorisée de la vertu de chasteté ». Diane, Hélène, Omphale... sont figures mythiques, indispensables aux *exempla* par lesquels on met - ou remet - sur le droit chemin les Palladius, Musidorus ou Euphues prêts à l'erreur. Le portrait suivant est de nature différente.

« but in none of them all beautie seemed to speake so much as in a large table, which contained a comely old man, with a lady of midle age, but of excellent beautie ; & more excellent would have bene deemed, but that there stood betweene them a yong maid, whose wonderfulnessse tooke away all beautie from her... And such difference, being knowne that it did indeed counterfeit a person living... » ⁽³¹⁾.

Kalander, interrogé, explique peu après : sont représentés ici Basilius, le Prince qui règne sur l'Arcadie, son épouse Gynecia, et leur fille cadette Philoclea. La rupture avec la série qui précède est complète : le peintre

dans ce tableau n'a pas cherché à donner forme à des Vices et Vertus, ou Idées au sens néo-platonicien du terme ; il a reproduit le vivant - ou ce qui est postulé comme tel par la fiction - avec fidélité, apportant du même coup renseignements généalogiques et informations sur une situation familiale et politique complexe. L'agencement des figures signifie en effet que la princesse Philoclea est farouchement gardée par ses parents, et, curieusement, l'absence de la sœur aînée doit être prise en compte dans le système iconographique : modèle idéal pour un artiste, Pamela est tenue à l'écart de la cellule régnante et de l'art pictural officiel par un choix de gouvernement, absurde et arbitraire. La spécificité de ce dernier tableau est claire : investi d'une fonction d'exposition pour les drames successifs qui vont être joués, il donne l'impulsion à une diégèse au seuil de laquelle Palladius hésitait. Dès lors, Palladius, précipité dans le monde de la fiction par ces renseignements d'ordre biographique, se sépare du lecteur qui doit, quant à lui, mûrir sa pensée après la leçon de Kalander. Frappé par la beauté de Philoclea, et intrigué par le mystère qui plane autour d'elle, Palladius cesse d'être disciple pour devenir protagoniste de l'action. Le lecteur, instruit, éduqué, prend une distance critique vis-à-vis du personnage, et de ce qui est subversion du message apporté par l'art.

Interrogeons-nous maintenant sur les mérites littéraires de ce passage célèbre. J. Hagstrum se refuse à voir dans le récit de la visite chez Kalander autre chose qu'une « ekphrasis » purement décorative, dont il souligne le caractère non opératoire en citant à des fins de comparaison un extrait du *Viol de Lucrèce* de Shakespeare. Lucrèce, confrontée par le poète à une vaste tapisserie représentant la Chute de Troie, interroge avec passion Hécube, figure iconique de la douleur, malheureusement privée de parole par les procédures d'existence qui lui sont imposées par l'art :

*« Poor instrument », quoth she, « without a sound,
I'll tune thy woes with my lamenting tongue »* ⁽³²⁾.

Rien de tel chez Sidney, écrit Hagstrum : le séjour de Palladius chez Kalander n'a aucune force dramatique, et le constat établi est sévère :

« Sidney's prose pictorialism is of some historical interest because it links Renaissance style with the style of Hellenistic and late Roman Antiquity... But as art it is now dead » ⁽³³⁾.

On pourrait cependant atténuer la sévérité du jugement en arguant d'une maîtrise artistique et narrative bien supérieure à celle d'Héliodore

ou d'Achille Tatius, et en montrant que la « scène » - au sens technique, par opposition au « summary » - est bien mieux intégrée au récit que toute « descriptio » décorative a pu l'être dans les modèles hellénistiques ou latins. Il faut redire à quel point le « moment » d'éducation du regard chez Kalandar est décisif en ce qui concerne la diégèse. Dans cette deuxième mouture de l'*Arcadie*, Sidney a considérablement amélioré la technique par laquelle il articule les différents épisodes. Aussi le lecteur n'est-il pas surpris d'apprendre, au chapitre 13, que le destin de l'autre héros, Pyroclès, bascule dans le chaos, la tragédie et la dégradation morale, parce que son cousin Palladius a eu l'imprudence de lui parler du dernier tableau de la galerie « counterfeiting a person living ». Pyroclès, devenu l'esclave d'une passion charnelle qui a été médiatisée par le regard - paradoxalement éduqué - de Palladius, se lamente en ces termes :

« Cousin (saide hee) then began the fatall overthrowe of all my libertie, when walking among the pictures in Kalandars house, you yourselfe delivered unto mee what you had understood of Philoclea... there were mine eyes infected... at your mouth did I drinke my poison... Desirous I was to see the place where she remained... but more desirous to see her selfe to be judge... of the painter's cunning »⁽³⁴⁾.

Dangers du désir mimétique - et René Girard aurait pu ajouter le nom de Pyroclès à la liste des héros shakespeariens victimes de la passion médiatisée - donnée dans son ouvrage *Shakespeare Les Feux de l'Envie*⁽³⁵⁾. Et surtout, au plan narratologique, création de péripéties aussi spectaculaires que dynamisantes à partir d'une séance d'initiation aux arts visuels pourtant impeccable par sa teneur et sa vertu pédagogique. Au crédit de Sidney il faut également porter le fait qu'au lieu d'être purement décoratifs et gratuits les tableaux représentant Actéon surprenant Diane au bain ou Omphale - sans doute en train d'efféminer Hercule - préfigurent les diverses transgressions, subversions de l'ordre moral, scènes de passions troubles qui vont baliser le texte de la « romance » au tracé sinueux.

Au terme de cette étude, on peut se demander si l'auteur de l'*Arcadie* a vraiment démontré la validité de la formule « ut pictura poesis » et s'il a persuadé le lecteur que la page écrite peut éduquer le regard au même titre que le contact direct avec des chefs-d'œuvre. Quoi qu'il en soit, et indépendamment du degré de réussite au plan épistémologique, Sidney, en rapprochant les « sister arts », a fait de l'*Arcadie* un vaste jeu de miroirs, par où se révèle une esthétique maniériste, caractéristique d'une époque, et séduisante par la recherche des effets insolites. Par les arabesques de

l'écriture, qui s'attache à cerner les ombres, les reflets, les dédoublements, les analogies fugaces, le portrait de Philoclea apparaît ainsi :

« it seemd the skill of the painter bestowed on her new beauty, but... the beauty of her bestowed new skill on the painter » ⁽³⁶⁾.

Le chiasme signale des rapports de réciprocité qui ne sont peut-être qu'illusion - comme le fut probablement la métaphore clé de l'*Apology* : « Poetry is a speaking picture ».

Simone DORANGEON
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Dans *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture*, ed. G.F. Waller & M.D. Moore, London & Sidney :Croom Helm, 1984.
- (2) *An Apology for Poetry*, dans *Elizabethan Critical Essays*, ed. G.G. Smith, Oxford Univ. Press, 1967 (first pub. 1904), 2 vols, vol. I, p. 190.
- (3) *Ibid.*, I, p.157.
- (4) *Ibid.*, I, p. 156.
- (5) *Ibid.*, I, p.157.
- (6) *Ibid.*, I, p.158.
- (7) *Ibid.*, I, p.158.
- (8) *Ibid.*, I, p.159.
- (9) *Ibid.*, I, p.165.
- (10) *Ibid.*, I, p. 159.
- (11) *A Treatise concerning the Arte of Limning*, ed. Ph. Norman. Walpole Society, Vol. I, Oxford Univ. Press, 1912. Cité par Forest Robinson dans *Shape of Things Unknown*, Harvard Univ. Press, 1972, p. 105.
- (12) *An Apology for Poetry*, dans *Elizabethan Critical Essays*, I p. 186.
- (13) *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Princeton Univ. Press, 1987, p. 117.
- (14) *The Sister Arts*, Chicago Univ. Press., 1958, p. 31.
- (15) *A Choice of Emblems*, de Geoffrey Whitney, parut en 1586.
- (16) Dans *op. cit.*, I, p. 160.
- (17) Dans *op. cit.*, I, p. 164.
- (18) Dans *op. cit.*, I, pp. 186-187.
- (19) Dans *op. cit.*, I, p. 159.
- (20) Pour les *paragoni*, voir J. Hagstrum, *The Sister Arts*, pp. 66-70.
- (21) *Poets and the Visual Arts in Renaissance England*, Austin : Univ. of Texas Press, 1984.
- (22) *Spenser and Literary Pictorialism*, Princeton Univ. Press, 1972.
- (23) *Spenser and Literary Pictorialism*, p. 51.
- (24) *Sir Fulke Greville's Life of Sidney*, ed. Nowell Smith, Oxford : Clarendon Press, 1907, p. 14.
- (25) *New Arcadia*, dans *The Prose Works of Sir Philip Sidney*, ed. Feuillerat, Cambridge Univ. Press, 1963 (4 vols.), I, p. 17.
- (26) *Ibid.*, I, p. 17.
- (27) *Ibid.*, I, p. 17.
- (28) *Poets and the Visual Arts in Renaissance England*, p. 109 (notes).
- (29) Dans *op. cit.*, I, p. 18.
- (30) Dans *op. cit.*, I, p. 18.
- (31) Dans *op. cit.*, I, p. 18.
- (32) *The Sister Arts*, p. 79. J. Hagstrum cite *The Rape of Lucrece*, 1464-1465.

(33) *Ibid.*, p. 80.

(34) Dans *op. cit.*, I, pp. 84-85.

(35) *Shakespeare. Les feux de l'envie*, trad. Bernard Vincent, Paris : Grasset, 1990.

(36) Dans *op. cit.*, I, p. 18.

« DRAWING THE COUNTERFEIT » :

SOME REPRESENTATIONS OF THE VISUAL ARTS IN ENGLISH

RENAISSANCE LITERATURE

This paper offers a brief and personal survey of some of my favourite representations of the visual arts in English « renaissance » literature ; that is, poetry and prose from the mid-sixteenth to the mid-seventeenth centuries. What I hope it will demonstrate is the variety of poetry and prose in the period which refers to visual arts, the range of issues associate with such works, and the sheer inventiveness of these writers in alluding to the sister arts. The display of wit was at a premium in the period, and writers showed endless ingenuity in devising conceits and images drawn from the vocabulary of those arts, as well as in describing particular works of art, actual or imagined.

In the Christian-humanist view of man as the culmination of God's creation, the conception of the divine element in man went beyond his formal resemblance to God, who made him in His image. The higher faculties of the mortal mind were considered to be a link with the angels, but mankind's mutability - our subjection to Time and decay - would always hold us back. The poet, as a privileged « type » of man, used his creative powers to assume the role of prophet (*vates*), a mediator of higher truths. Poetry had a privileged place in the universe as « this heart ravishing knowledge », to use Sidney's phrase, and its mediating role between the mortal and the divine is evident in the convention that it could mirror Nature. The poet as a maker therefore emulates God (and risks hubristic excess) : the poet's creative profusion mirrors that of the macrocosm, with its proliferation of forms and devices, images and conceits.

There are obvious similarities between the activity of the artist, as an artificer, and that of the poet. As makers, both artist and poet were seen to be engaging in an activity which in some sense paralleled divine creation. Indeed, a marginal note in Josuah Sylvester's translation of Saluste du Bartas's *Devine Weeks* remarks on just such a comparison in the verse :

By an excellent Similitude of a Painter delighted with the sight of a curious table which hee hath lately finished : our Poet showeth how God resteth the seaventh Day : and saw (as saith the Scripture) that all that he had made was Good⁽¹⁾.

Such parallels were well accepted and posed no difficulty, even in a Protestant culture ; but there was also a parallel with magic, a darker creative art, and Spenser for one makes complex use of these layers of signification in his figures of magicians and artificers -Archimago, Busirane, and Acrasia, in *The Fairie Queene* - all of whom are malevolent figures, using their « conjuring » to lead the knights away from the path of virtue. By contrast, Shakespeare's Paulina brings together the arts of language, sculpture, painting, music and magic to affirm the resolution of all remaining difficulties in the final scene of *The Winter's Tale*. There, the resurrection of the « statue » of Hermione signals the return of Harmony to a disordered cosmos.

The sheer wealth of literary material which draws on the visual arts in the period reflects the widespread interest in the topic ; writers make comparisons between the art forms with a pronounced self-consciousness. But this also reflects their rhetorical training ; many of the representations of the visual arts in the period were (or began as) classroom exercises. Indeed, the description of a work of art was a popular theme of *Ekphrasis*, a self-contained description on a commonplace subject, which could be inserted at a fitting place in a discourse. *Ekphrasis* was one of the exercises of the *Progymnasmata* (a series of rhetorical exercises which introduced students to the study of rhetoric). Rhetoric had a term for most literary and linguistic devices, and « vivid, visually powerful description » was a kind of *Energia*. Aristotle uses the term in his discussion of how to make description vivid by bringing it « before your eyes », a phrase he uses three times in fourlines ⁽²⁾.

Writers frequently employed such descriptions in a lighthearted or witty way. In his sonnet sequence, the *Amoretti*, Spenser seems for a moment to be praising a portrait of him by his lady :

*I joy to see how in your drawn work,
Your self unto the Bee ye doe compare ;
and me unto the Spider that doth lurke,
in close awayt to catch her unaware.* ⁽³⁾

But as the sonnet proceeds, it becomes plain that in fact he is describing a tapestry of flowers, so that the spider and the bee are not poetic metaphors but literally insects, part of her floral composition :

*But as your worke is woven all above, with woodbynd
flowers and fragrant Eglantine ...* ⁽⁴⁾

Probably because of the popularity of needlework and tapestry in the

period, the archetypal « tapister » Arachne was frequently cited. In his translation of Ovid's *Metamorphoses*, Arthur Golding gives Arachne's tale in full, and concludes :

*[she] practiseth in shape of Spider still
The Spinners and the Websters crafts of which she erst
had skill.*

In Spenser's *The Fairie Queene*, the house of the magician Busirane is hung with tapestries showing the transformations of Jove, which copy the embroidered web that Arachne wove when she challenged Minerva in the art of weaving. There are :

*Many faire pourtraicts, and many a faire feate,
And all of love, and all of lusty-hed ... (III.xi.29, 2-3) ⁽⁶⁾*

*Therein was writ, how often thundring Jove
Had felt the point of his hart-percing dart,
And leaving heavens kingdome, here did rove
In strange disguise, to slake his scalding smart ... (III.xi.30,
1-4) ⁽⁷⁾*

These « strange disguises » appealed to writers as well as to artists : Jove's transformations into a Ram and a Bull, a « golden showre » and a « snowy Swan », or into an Eagle to carry Ganymede away, lent themselves to literary retelling just as much as to visual representation.

In Marlowe's *Hero and Leander*, the same scenes are portrayed under the transparent pavement in the temple of Venus :

*Of Christall shining faire, the pavement was,
The towne of Sestos call'd it Venus glasse.
There you might see the gods in sundrie shapes,
Committing headdie ryots, incest, rapes :
For know, that underneath this radiant floure,
Was Danaes statue in a brazen tower,
Jove, slylie stealing from his sisters bed,
To dallie with Idalian Ganymed :
And for his love Europa, bellowing loud,
And tumbling with the Rainbow in a cloud ... ⁽⁸⁾*

Here, Marlowe plays on the familiarity of the scenes and displays his inventiveness by setting them into his crystal pavement rather than a tapestry, so that the actual artistic medium was perhaps less important

than the scenes to be described. The image is remarkable : a clear surface behind which full-colour, animated scenes are being played out, like a glass screen, and if you were to turn it on its side, it would be very like a television screen or a computer monitor.

Ovid provided an exceptionally rich source for poets, with many opportunities to write about art and artists, whose « types » became well known. If Arachne was the archetype of the webster or tapister, then Pygmalion was the archetypal sculptor. More than an artificer, Pygmalion had thoroughly aped divinity by creating a figure so close to the life that he fell in love with her. In the section by « Uncertain Auctours » in *Tottel's Miscellany* is a rather plodding account of the tale, « The tale of Pigmalion with conclusion upon the beauty of his love ». It begins :

In Grece sometime there dwelt a man of worthy fame :

*To grave in stone his connyng was: Pygmalion was his
name.
To make his fame endure, when death had him bereft :
He thought it good, of his owne hand some filed work were
left ...⁽⁹⁾*

Having considered a number of possible subjects by which to win fame, Pygmalion decides « a woman fayre to make » and carves her out of Ivory, a rare and expensive material far more familiar in the love-poet's resources than the sculptor's :

*Of Yvorie white he made so faire a woman than :
That nature scornd her perfitnesse so taught by craft of
man.
Welshaped were her lymys, full cumly was her face :
Eche litle vayn most lively coucht, eche part had semely
grace.
Twixt nature, & Pygmalion there might appeare great stry-
fe
So semely was this ymage wrought, it lackt nothyng but life.*

The story is then cut, at this crucial moment of Pygmalion's greatest *hubris*, and concludes with a description of the confusion his desire brings him to :

*It was a wonder to beholde, how fansy beard his eye.
Since that this ymage dum enflamde so wyse a man :
My dere, alas since I you love, what wonder is it than ?*

Later in the period, in 1598, John Marston published his version of the story, called *The metamorphosis of Pigmaliions image*. Like the writer in *Tottel's Miscellany*, Marston has his Pygmalion carve the statue out of ivory, but his retelling of the tale moves quickly to the moment of Pygmalion's *hubris* in the third stanza :

*Hee was amazed at the wondrous rarenesse
Of his own workmanships perfection ...*

*He thought that Nature nere produc'd such fairnes
In which all beauties have their mantion.
And thus admiring, was enamored
On that fayre Image himselfe portraied.* ⁽¹⁰⁾

Pygmalion's pride, then, blasphemes against both God (as the Supreme Maker) and against Nature (as the universal generative force). I will return to this example in a moment, in context of neoplatonism, but I would like to conclude this part of my discussion with Marston's exquisite description of Pygmalion gazing, wrapt, at his statue, which demonstrates *Energia* - vivid visual description - at its most powerful :

*He thought he saw the blood run through the vaine
And leape, and swell with all alluring meanes :
Then feares he is deceiv'd, and then againe,
He thinks he see'th the brightnes of the beames
Which shoote from out the fairnes of her eye :
At which he stands as in an extasie ...* ⁽¹¹⁾

So much for my brief survey of some of the descriptions of the visual arts ; but what of the more particular images, like portraits ? There were of course no photographic arts to record the likeness of an individual but there were writers to describe and artists to make representations. And this gave scope for an interpretive element in portraiture - the artist could flatter, just as the love-poet did. John Lyly plays wittily on the idea with his exemplary painters at the very beginning of *Euphues : The Anatomy of Wit* (1578) :

Paratius ⁽¹²⁾ *drawing the counterfaite of Helen (right honorable) made the attier of hir head loose, who being demaunded why he dyd so, he aunswered, she was loose.* ⁽¹³⁾

The Greek artist Parrhasius was especially noted for his skill at depicting character through facial expression, but he would have been best known in England in the sixteenth century because his mastery of illu-

sionism is recorded in one of Pliny's most famous anecdotes. This concerns a contest he had with Zeuxis, who painted some grapes so naturalistically that a flock of birds flew down to peck at them. Victory seeming to be his, Zeuxis called on Parrhasius to draw back the curtain concealing his picture, but this turned out to be a painted curtain. Zeuxis conceded the contest ; his grapes had deceived the birds, but Parrhasius's *trompe l'œil* curtain had deceived him. In Lyly's version, Parrhasius is not so much an illusionist as a symbolist ; not content with « drawing the counterfeit », he tries to represent the inner state of the subject by some outward symbol and in this case, the looseness of her coiffure represents her moral « looseness ».

Lyly's second exemplary painter is Apelles, a slightly later Greek, who was reckoned in antiquity to be the greatest of Greek painters ⁽¹⁴⁾. None of his work remains, and his technical work is also lost, but stories survive about him largely because he was court painter to both Philip of Macedon and his son Alexander the Great :

Alexander having a Skar in his cheeke held his finger upon it that Appelles might not paint it, Appelles painted him with his finger cleaving to his face, why quod Alexander I layde my finger on my Skarre bicause I would not have thee see it, (yea said Appelles) and I drew it there bicause none els should perceive it, for if thy finger had bene away, either thy Skarre would have ben seene, or my arte mislyked : whereby I gather, that in all perfect workes aswell the fault as the face is to be shoven ⁽¹⁵⁾.

Here, Lyly raises one of the quintessential problems facing both artists and poets in the period : the contrast between the ideal and real. Indeed, the idea of « drawing the counterfeit » suggests a likeness which is unlikely to be *true*, being already *counterfeit*. Apelles' insistence on the veracity of his art plays on this notion : even as court painter to Alexander, he would either show the emperor's scar or the finger covering it.

The philosophical basis for the contrast between the Ideal and the Real originates with Plato's Theory of Ideas, according to which all perceptible objects are imperfect copies approximating to unchanging and imperceptible Ideas or Forms. The revival of Platonic thought in the Renaissance gave rise to widespread self-consciousness about notions of beauty and form. Raphael declared in a letter to Castiglione, that « To paint a beautiful woman I must see several, and I have also recourse to a certain idea in my mind ». This is very similar to John Marston's language, when he describes Pygmalion's view of his statue : having already blasphemed against both God and Nature, Pygmalion thinks that his statue not only surpasses Nature, but :

*Her nakedness, each beauteous shape contains.
All beautie in her nakednes remaines.*

By the neoplatonic scheme of things, no single creation, no single creature, is capable of representing Ideal Form. But the description of this statue suggests that Pygmalion believes she is just that. Her capacity, in his view, to subsume *all* beauteous forms only confirms that Pygmalion has lost all sense of proportion about his own mortal skills - which is of course the point of the story.

The importance of Beauty in neoplatonic thought was that it could inspire aspiration from mundane form to the Ideal form ; by this scheme, beauty leads the mind to follow virtue. (Pygmalion's tale was understood to illustrate the wrong response to beauty, and Marston articulates his *hubris* with a neoplatonic vocabulary.) Love was believed to enter the soul through the eyes, so that sight was the first faculty to respond to the possibility of the Ideal, even though temporal beauty could only be a shadow of Ideal Form. As Sidney puts it, in his sonnet sequence, *Astrophil and Stella* :

*True, that true Beautie Vertue is indeed,
Whereof this Beautie can be but a shade
Which elements with mortall mixture breed ... (AS 5) ⁽¹⁶⁾*

The neoplatonic scheme is also one of the controlling philosophical bases of Sidney's romance, the *Arcadia*, which exists in two versions. The emphasis on the beauty of the beloved is justified because, as a shadow of Ideal Form, her beauty will inspire the lover's soul to virtue. In this way, Pyrocles falls in love with Philoclea via her portrait in both versions of the *Arcadia*, and the idea is obviously crucial to Sidney's conception of that strand of the story since in his revised version, the *New Arcadia*, he rewrote the episode in which it occurs but kept the motif the same. In the first version, the *Old Arcadia*, Pyrocles sees Philoclea's picture in a « fair gallery » in the house of Kerxenes, and immediately (though secretly) falls in love with her. It is :

a picture, newly made by an excellent artificer, which contained the duke and duchess with their younger daughter Philocle ... she drawn as well as it was possible art should counterfeit so so perfect a workmanship of nature. ⁽¹⁷⁾

In the *New Arcadia*, Pyrocles sees Philoclea's portrait in the gallery in Kalender's house, and is smitten by this young woman,

whose wonderfulness took away all beauty from her but that which it might seem she gave her back again by her very shadow. And such difference (being known that it did indeed counterfeit a person living) was there between her and all the other (though goddesses) that it seemed the skill of the painter bestowed on the other new beauty, but that the beauty of her bestowed new skill of the painter. ⁽¹⁸⁾

Sidney is incorrigibly witty, though, and in the *Old Arcadia* it becomes clear that Pyrocles' pursuit of Philoclea does not lead him to virtue in an entirely unambivalent way.

One of the most extended and witty versions of Sidney's play on this idea is in the revised version, *The New Arcadia*, with Helen's pursuit of Amphialus. Helen, queen of Corinth, carries Amphialus's portrait with her as she follows him wherever he goes on his quest :

« Why », said she, « this is the picture of Amphialus! What need I say more unto you? What ear is so barbarous but has heard of Amphialus? Who follows deeds of arms, but everywhere finds monuments of Amphialus? Who is courteous, noble, liberal, but he that hath the example before his eyes of Amphialus? Where are all heroical parts but in Amphialus? ... » ⁽¹⁹⁾

Helen's own quest, to follow her lover across Arcadia, *literalises* the neoplatonic idea that the beauty of the beloved can inspire the mind to follow Virtue. Beginning to tell her story, Helen suggests that the picture she carries - the human image of Amphialus - suggests his inward qualities but cannot portray them :

« This knight, then, whose figure you see, but whose mind can be painted by nothing but by the true shape of virtue ... »

It could be argued that there are questions of moral philosophy which writers can explore which are perhaps denied to visual artists : what would the « true shape » of virtue be, if it were not an abstract concept ?

With the great popularity of love poetry during the period, and especially the vogue for sonnet sequences in the 1590s, neoplatonic thought reached a wide audience. But in England, transferred to the context of the Reformed religion, there was a certain mistrust of the emphasis on outward form, with the possibility it raised of the neglect of inner qualities. Elsewhere in *The New Arcadia*, in the rustic Miso's tale, is a song which draws on these anxieties :

*Poor painters oft with silly Poets join,
 To fill the world with strange but vain conceits :
 One brings the stuff, the other stamps the coin,
 Which breeds nought else but glosses of deceits.* ⁽²⁰⁾

Here, Sidney is adapting Plato's description of art as twice removed from the truth ; « glosses of deceits » are false images based on fictions. This, then, is the context for Helen's description of Amphialus : although his outward form is very fine, his mind « can be painted by nothing but by the true shape of virtue » - the Ideal Form which lies behind its mundane manifestation, however noble. The same is true of words, in Sidney's view ; when Pyrocles reveals his love to Philoclea, he declares that : « no words can carry with them the life of the inward feeling ».

A year or so before Sidney began his first version of the *Arcadia*, Timothy Kendall published a cluster of small poems on the topic of paintings, in his *Flowers of Epigrammes* (1577). Gathered in the section called « Trifles », these are among his juvenilia and were probably set piece exercises in *Ekphrasis*. The first, entitled « Written under the picture of M. Thomas Becon », takes as its theme the question of inner and outer reality :

*Loe reader here, his portraiture,
 as lively as maie bee :
 What Painters pen and paine might doe,
 (good reader) thou dost see.
 The dowments of his mynde devine,
 whiche pen might not displaie
 Nor painter paint, hym self doeth by
 his learned woorkes bewraie.* ⁽²¹⁾

The inner qualities of the subject are inevitably beyond the bounds of what the pen might « displaie » or the « painter paint ». Thomas Becon, one of the most learned and moralistic writers of the 1560s and 70s, produced several huge tomes, all of which have a portrait of their author as a frontispiece. This suggests that Becon was concerned to some extent with self-publicity, since he evidently felt that his « learned woorkes » would be complemented or enhanced by the inclusion of his picture. Indeed, like Erasmus, he even went to the trouble of having a different picture produced for the frontispiece of at least two of his major works. ⁽²²⁾

Timothy Kendall returns to this theme, the hidden nature of the inner qualities of the subject, in a pair of small poems on his own portrait. The first, « Of his owne picture », states the case in simple terms :

*My front well framd the Painter hath,
whiche he behelde with eye :
My harte is knowne, to God alone,
which holdes the heavens on hye. ⁽²³⁾*

And in the couplet called « Againe », Kendall sums up the theme with epigrammatic brevity :

*My browe the Painter hath exprest :
God knowes the secrets of my brest.*

The importance of the painted likeness in an age before photography hardly needs to be stated. But, as I have suggested, just as the poet might flatter his subject, so the painter might flatter his, and the interpretive aspect of both art forms led to a highly-developed self-consciousness about the issue. Among the most highly-wrought *objets d'art* of the period were the miniature portraits, popularised at court by Hilliard. As argued by Anne Ferry and others, the taste for such miniatures influenced the great vogue for sonnets in the 1590s : many of those small, highly wrought and self-conscious poems can be seen as the literary equivalent of the portrait miniature. ⁽²⁴⁾

The sonneteers plundered all available literary and rhetorical devices in their quest to display their wit ; one favourite sub-topic of love-sonnets was the relative capability of the different art forms to commemorate beauty. Where Sidney tended to deny that his poetry was motivated by a desire for fame, Spenser insisted that « my verse your vertues rare shall eternise » (*Amoretti*, 75) ⁽²⁵⁾. But Spenser also elaborated on the inadequacy of either painting or poetry to represent his beloved :

*The glorious pourtraict of that Angels face,
Made to amaze weake men's confused skil ;
and this worlds worthlesse glory to embase,
what pen, what pencill can expresse her fill ?
For though he colours could devise at will,
and eke his learned hand at pleasure guide,
least trembling it his workmanship should spill,
yet many wondrous things there are beside. ⁽²⁶⁾
The sweet eye-glaunces, that like arrowes glide,
the charming smiles, that rob sence from the hart ;
the lovely pleasance and the lofty pride,
cannot expressed be by any art.
A greater craftsman's hand thereto doth neede,
that can expresse the life of things indeed. ⁽²⁶⁾*

Here, the beloved's face is itself a portrait, but one which neither rhetorical nor real colours can adequately describe, because of its vitality. As with the story of Pygmalion, it is « the life of things indeed » which relies on the « greater craftsman », God.

The inadequacy of verse to commemorate beauty was a recurrent topic in poetry of the period, recalling Sidney's assertion that « no words can carry with them the life of the inward feeling ». Samuel Daniel, in the second sonnet of his sequence « To Delia », also presents this view :

*Goe, wayling verse, the Infants of my love,
Minerva-lyke, brought foorth without a mother :
Present the Image of the cares I prove,
Witness your Father's grieffe exceedes all other ...* ⁽²⁷⁾

Daniel's emphasis on the fact that the feeling is mediated by the language used to express it is quickly extended to exploit the similarity of the jargon of both painting and poetry. He says,

*Nor are my passions lymned for outward hewe,
For that no colours can depaint my sorrows.* ⁽²⁸⁾

Both « lymning » and « colours » are fine art terms: lymning is painting, and colours may be rhetorical or physical.

The variety of problems which the sonneteers explored, then, was comprehensive : not only is the beloved's beauty too great in the life to be imitated in either painting or poetry, it is mutable, transient, and so relies on verse to eternalise it. (Spenser and Shakespeare were ardent exponents of this view.) That beauty is only a shadow, in any case, of the Ideal Form towards which it inspires aspiration. Love, and especially its neoplatonic manifestation, was a copious topic and this accounts in part for its popularity as a subject in verse. But the sonnet is notable for being a copious *form*, capable of treating a wide variety of subjects, including the philosophical. Since the display of wit and ingenuity was at a premium in the genre, Michael Drayton addressed his sequence not to a Lady, but to an Idea, creating a number of new topics based on the problem of commemorating something which is actually permanent - the abstract - in a temporal art form like jewelry, painting or poetry.

Drayton revised his sonnet sequence, which he called *Idea in Sixtie Three Sonets*, a number of times but the neoplatonic basis of its philosophical scheme is apparent from one of the sonnets of the 1594 version, addressed « To the Shadow ». Here, the « Shadow » is the neo-

platonic one in which lies the intimation of Ideal Form :

*Letters and Lines we see are soone defaced,
Metals doe waste, and fret with Cankers rust,
The Diamond shall once consume to Dust,
And freshest Colours with foule staynes disgraced :
Paper and Inke can paint but naked Words ...* ⁽²⁹⁾

Although the problem remains of how to commemorate the Idea, its great strength is that - being an abstract - it cannot itself fade, unlike the temporal beauty which other sonneteers celebrated :

*O sweetest Shadow, how thou serv'st my turne,
Which still shalt be, as long as there is Sunne,
Nor whilst the World is, never shall be done,
Whilst Moone shall shine, or any Fire shall burne :
That ev'ry thing whence Shadow doth proceed,
May in his Shadow my Love's storie read.*

In this way, Drayton's poem is like the shadow of his love, produced by the brightness of the sun, his Idea.

Among the sonneteers of the 1590s, William Shakespeare was among the most insistent upon the idea that verse made permanent the fame of beauty. Most famously, perhaps, in the sonnet « Shall I compare thee to a summer's day ? » (XVIII), which takes as its starting point the problem of comparison, he declares :

*But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou owest ;
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to Time thou grow'st :
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.* ⁽³⁰⁾

Elswhere in the sequence, Shakespeare frequently returns to the Horatian proposition that verse may provide a *monumentum aere perennius* (monument outlasting bronze) :

*Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme :
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time ...* ⁽³¹⁾

It is notable that - far from being a memorial to a single individual - Shakespeare's is the only sonnet sequence in which the subject changes half-way through, from the Young Man to the Dark Lady. This seems to confirm the suspicion that the significance of the sonnet sequence is not in fact to commemorate an individual Lady at all, nor even a generalised Lady, but to display (and of course commemorate) the poet's wit and skill. Indeed, the reciprocity of the fame which poets might gain - for themselves and their subjects - led to both witty and strenuous denials that the primary aim was the poet's own fame. As Samuel Daniel put it :

*None other fame myne unambitious Muse
Affected ever but t'eternize thee.* ⁽³²⁾

But it is to be suspected that the fame which the sequence reflected on him was as much of interest to Daniel as to any of the other sonneteers.

Late in the period, Andrew Marvell wrote a sequence of seven eight-line poems on the variety of images and moods his mistress offered, and figured it as a whole gallery of portraits :

*Clora come view my Soul, and tell
Whether I have contriv'd it well.
Now all its several lodgings lye
Compos'd into one Gallery ;
And the great Arras-hangings, made
Of various faces, by are laid ;
That, for all furniture, you'll find
Only your Picture in my Mind.* ⁽³³⁾

The verses alternate between positive and negative portraits of the Lady : she is « an Inhumane Murtheress », « Aurora in the Dawn », « an Enchantress », and so on :

*These Pictures and a thousand more,
Of Thee, my Gallery do store ;
In all the Forms thou can'st invent
Either to please me, or torment :
For thou alone to people me,
Art grown a num'rous Colony ;
And a Collection choicer far
Then or Whitehall's, or Mantua's were.* ⁽³⁴⁾

The poem neatly captures the idea of the variety of expressions the

living individual has, so that the idea of the portrait is extended to a whole gallery before it is copious enough to do justice to life.

Not all poems about portraits were concerned with presenting an ideal image, however, especially those concerned with the likeness of the poet himself. John Donne plays on the idea of the apparent *presence* implied by his likeness, a portrait miniature he gives to his beloved Anne, against his actual *absence* as he goes off to war, in a short poem called « His Picture » :

*Here take my Picture, though I bid farewell ;
Thine, in my heart, where my soule dwels, shall dwell.
'Tis like me now, but I dead, 'twill be more
When wee are shadows both, than 'twas before ...*⁽³⁵⁾

The first two lines delineate the gap between the literal picture Donne is offering to Anne, and the internalised, ideal image of her which he carries with him inwardly. As Donne points out, the portrait may preserve the poet's current appearance, which could easily have changed by the time he returns from his military service :

*When weather-beaten I come backe ; my hand,
Perhaps with rude oares torne, or Sun-beames tann'd,
My face and brest of hairecloth, and my head
With cares rash sodaine hoarinesse o'erspread,
My body'a sack of bones, broken within,
And powders blew staines scatter'd on my skinne ...*

Soldiers returning from war frequently bore scars worse than the blue powder-burns, but Donne offers the portrait, with its capacity to memorialise his appearance, as a means for Anne of justifying her love for him :

*If rivall fooles taxe thee to'have lov'd a man,
So foule, and course, as, Oh, I may seeme than,
This shall say what I was ...*

For Donne, then, the portrait preserves the image of his youth and « that which in him was faire and delicate ». This is the image he hopes Anne will contemplate during his absence, to keep her love constant.

In a quite different poem, but based on the same situation, where the poet has left his likeness with his lady, Ben Jonson speculates on why she has not replied to his letters. In « My Picture left in Scotland », Jonson

begins by laconically challenging the neoplatonic proposition that Love enters through the eyes :

*I now thinke, Love is rather deafe, then blind,
For else it could not be,
That she,
Whom I adore so much, should so slight me,
And cast my love behind ...* ⁽³⁶⁾

In support of this idea of the Lady's deafness, Jonson claims that his eloquence to her was undiminished, equal to any younger man's :

*I'm sure my language to her, was as sweet,
And every close did meet
In sentence, of as subtile feet,
As hath the youngest Hee,
That sits in shadow of Apollo's tree.*

But he concludes with a witty, self-deprecatory turn from the idea of her deafness (and his undiminished eloquence) to the idea of her sight, and the possible impact on her affections of the picture he left with her in Scotland :

*Oh, but my conscios feares,
That flie my thoughts betweene,
Tell me that she hath seene
My hundreds of grey haire,
Told seven and fortie yeares,
Read so much wast, as she cannot imbrace
My mountaine belly, and my rockie face
And all these through her eyes, have stopt her eares.*

Here, Jonson's eloquence finally fails and gives way to the image in the portrait, with its visual evidence of his ageing - his « mountaine belly » and his « rockie face » - which, by a tiny, witty twist, causes the lady's deafness, « through her eyes ».

Gillian AUSTEN
Lincoln College, Oxford

NOTES

- (1) *Bartas his devine weekes and workes translated by Josuah Sylvester*, 1605, ed. Susan Snyder in *The Divine Weekes and Works of Guillaume de Saluste Sieur du Bartas Translated by Josuah Sylvester*, 2 vols., Oxford 1979, i. 294-6, Week I, Day 7, 11. 1-10 and note.
- (2) Aristotle, *Rhetoric*, III, 1411b 22ff.
- (3) *Amoretti*, LXXI, in *The Works of Edmund Spenser : The Minor Poems* (2 vols), Vol. II, ed. C.G. Osgood and H.G. Lotspeich (Baltimore : Johns Hopkins Press, 1947), p. 224.
- (4) *Ed. cit.*, p. 225.
- (5) *Ovid's Metamorphoses. The Arthur Golding Translation 1567*, ed. John Frederick Nims (New York : Macmillan, 1965), p. 141.
- (6) See *The Fairie Queene, Book Three*, ed. F.M. Padelford in *The Works of Edmund Spenser, Variorum Edition*, ed. E. Greenlaw, C.G. Osgood, F.M. Padelford (Baltimore : John Hopkins Press, 1934), p. 161.
- (7) Spenser, *ed. cit.*, p. 161.
- (8) In *Christopher Marlowe, The Complete Works* (2 vols) Vol. II, ed. Freson Bowers (Cambridge University Press, 1973, 1981), p. 435.
- (9) In *Songes and Sonettes [Tottel's Miscellany] 1557* (Leeds : Scolar Press, 1966), sig. Q3.
- (10) In *The Poems of John Marston*, ed. Arnold Davenport (Liverpool University Press, 1961), p. 52-4, at p. 52.
- (11) Marston, *ed. cit.*, p. 53.
- (12) Parrhasisus was a Greek painter from Ephesus, active in the later 5th c. BC.
- (13) John Lyly, *Euphues : The Anatomy of Wit* (1578), in *The Complete Works of John Lyly*, ed. R. Warwick Bond (2 vols), Vol. I (Oxford : Clarendon Press, 1902), p. 179.
- (14) Apelles was active in the 4th c. BC.
- (15) Lyly, *ed. cit.*, p. 179.
- (16) In *The Poems of Sir Philip Sidney*, ed. William A. Ringler (Oxford : Clarendon Press, 1962), p. 167.
- (17) In *Sir Philip Sidney, The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, ed. Jean Robertson (Oxford : Clarendon Press, 1973), p. 11.
- (18) In *Sir Philip Sidney, The Countess of Pembroke's Arcadia (The New Arcadia)*, ed. Victor Skretkovich (Oxford : Clarendon Press, 1987), p. 15, my italics.
- (19) Sidney, *ed. cit.* p. 61.
- (20) Sidney, *ed. cit.*, p. 309.
- (21) Timothy Kendall, *Flowers of Epigrammes, out of sundrie the moste singular authours selected* (London : John Sheppard, 1577), sig. R4v. Reprinted by the Spenser Society, London, in 1874.
- (22) For Erasmus's use of portraits as both self-publicity and self-memo-

rial, see Lisa Jardine, *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print* (Princeton University Press, 1993), *passim*. The practice was far from unique.

(23) Kendall, *ed. cit.*, sig. R5.

(é) Anne Ferry, *The « Inward » Language : sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne* (Chicaco University Press, 1983).

(25) Spenser, *ed. cit.*, p. 226.

(26) Spooenser, *Amoretti*, 17, *ed. cit.*, p[^]. 201-2.

(27) Samuel Daniel *To Delia*, 2, in *Complete Works in Verse and Prose*, ed. A. b. Grosrt (4 vols) Vol. I (London : Privately Printed, 1885), p. 38.

(28) Daniel, *To Delia*, 4 (my italics) ; *ed. cit.*, p. 39.

(29) *Idea*, 13, in *The Works of Michael Drayton*, ed. J. William Hebel (5 vols) Vol. II (Oxford : Shakespeare Head Press, 1961), p. 317.

(30) William Shakespeare, *Sonnets*, ed. C. Knox Pooler, Arden Shakespeare (London : Methuen, 3rd ed, rev., 1943), p. 22.

(31) Shakespeare, *Sonnets*, 55, *ed. dit.*, p. 57.

(32) Daniel *To Delia*, 58, *ed. cit.*, p. 75.

(33) Andrew Marvell « The Gallery » (1681), in *The Poems and Letters of Andrew Marvell*, ed. H.M. Margoliouth (3 vols) Vol. I. Poems, 3rd ed., rev. Pierre Legouis with E.E. Duncan-Jones (Oxford : Clarendon Press, 1971), pp. 31-3.

(34) Marvel, *ed. cit.*, p. 32.

(35) John Donne, « His Picture », first published in *Poems by JD* (1633) and included in *The Elegies and the Songs and Sonnets*, ed. Helen Gardner (Oxford : Clarendon Press, 1965), p. 25.

(36) Ben Jonson, « My Picture Left in Scotland », in *Under-Woods*, first published 1640 and included in *The Poems of Ben Jonson*, ed. Bernard H. Newdigate (Oxford : Basil Blackwell, 1936), p. 103.

VENUS' BACKSIDE :

THE REAL IDEAL OF RENAISSANCE PROSE FICTION

Despite starting at the rear end, this paper is not a disquisition on Renaissance pornography. But I do want to discuss the essentially erotic relationship between author, text and reader in a vital, though frequently neglected, period of literary history, the late 1570s and early 1580s, and I want to focus on the similarly neglected genre of prose fiction. And while other papers in this volume deal with the more chic end of the market, represented here by Sidney and Spenser, I have selected two less well-known writers, George Pettie and John Lyly. It is tempting to call Pettie and Lyly 'lower class' in comparison with Sidney and Spenser, although almost certainly inaccurate, but then this paper is all about giving in to temptation. The class boundaries in this period are notoriously difficult to determine ; what really distinguishes Sidney from Lyly and Pettie is the idea of writing as a profession. Instead of producing works in manuscript supposedly only to be circulated among the author's nearest and dearest, Pettie and Lyly both embraced the new and potentially lucrative print culture.

It is the consequences of this decision which I wish to address today. As *print culture* was in its infancy, so was the genre which we think of as prose fiction ; Pettie and Lyly wrote some of the first novellas in English. And they were writing at a time when the prevailing culture was, if you will, imaginatively challenged, by which I mean that the fecundity of the imagination was considered by the authorities to be morally dangerous. Living in the Elizabethan era must in some ways have been similar to living under the rule of Mrs Thatcher in the late 1980s in England ; non-vocational art forms were considered to be founded on lies and deceit or 'feigning' ; they also encouraged idleness and might give people all sorts of ideas, probably lecherous ones. For example Queen Elizabeth's tutor Roger Ascham doesn't mince his words when denouncing the *Morte Darthur*, 'the whole pleasure of which book standeth in two special points - in open manslaughter and bold bawdry'⁽¹⁾. And for bold bawdry the Elizabethans needed to look no farther than the case of the Roman poet Ovid, banished for his seditious and erotic poetry. The distrust of imaginative literature was only an off-shoot of the far more pervasive fear of images. By the late 1570s England was just about recovering from the iconoclasm perpetrated in the Reformation and in the early years of Elizabeth's reign. An even greater charge could thus be laid at the door of the imagination - it not only wasted time and encouraged lewd reflections but seduced people into idolatry⁽²⁾.

The language used in this period to describe the visual arts reinforces the charges laid against them. Until the 1590s England had nothing to compare with the innovative theories of art being propagated by Alberti and Lomazzo. Instead the Elizabethan conception of painting relied largely on medieval notions of line and colour ⁽³⁾. Thus an Elizabethan painter would be thought to begin his work by outlining a figure, 'shadowing' it and then applying colours to it. Drawing for its own sake was not considered an art form. The limited language used to describe the finished product betrays the vagueness of Elizabethan theory, and how subject it was to moralistic interpretations. An image could be a statue or a portrait; sculpture might be described as 'graving', with obvious connotations of the 'graven images' forbidden by Moses. The portrait which grew out of 'shadowing' might be described as a 'counterfeit' - Lyly speaks of 'drawing the counterfeit'. Visual art like literature was thus founded on a lie, shadow rather than substance, and the proof of its worth lay in its power to deceive. Yet art's deceptive power was also its most attractive quality, to which Elizabethans responded increasingly positively. Lucy Gent has argued that the period from the late 1570s to the end of the century saw a shift in the attitude of Elizabethans from an initial distrust of the deception involved in visual art to a delight in the idea of the deceit, to admitting that shadows are a picture's excellence.

The period under discussion is then a highly transitional one, when the possibilities of art for art's sake were only just beginning to be acknowledged. On the one hand artistic theory was severely limited, and the idea of the image remained highly politicised. Examples of artistic practice were drawn almost entirely from 'safe', or less controversial, classical models, in particular the account of the origin of painting given by Pliny in his *Natural History* ⁽⁴⁾. But on the other hand it would be wrong to imagine that there were no precedents for a defence of art. Running parallel to the distrust of images was the tradition of analogy between the visual and literary arts encapsulated by Horace in the phrase *ut pictura poesis* - as is painting so is poetry. The analogy was seen as a liberating one by the growing humanist movement, and I shall examine how Sidney adopts it to justify literature ⁽⁵⁾.

Pettie and Lyly were highly conscious both of the restrictions surrounding their art and of the parallels being drawn between picture and poetry, or imaginative literature. What I want to draw attention to is the degree to which this consciousness gave rise to an extraordinary outcrop of pictorial metaphors in their works, which the authors then literalised and dramatised. I shall refer to two fables of artistic creation which would have been linked in the minds of early modern readers and which dominate Pettie and Lyly's writing - the tale of Pygmalion and the story

of the Greek painter Apelles' love for Alexander's favourite courtesan Campaspe. I then want to try and interpret these fables in order to suggest how Pettie and Lyly conceived of their authorial function, how they responded to the moralists' objections, and how they marked out their own place in the social and literary system of the day. And I shall argue that while they appeared to be satisfying the moral demands of the authorities, the 'real ideal' of prose fiction is something far more erotic and titillating than the moralists would ever have knowingly permitted. Venus' backside will be revealed in due course.

I

At the very broadest level in Elizabethan England, attempts were made to ensure that word was given the status and recognition previously accorded to image. In church, religious images were being superseded by verses of scripture. Elizabeth had issued an edict forbidding anyone except a few noted artists to paint her ; portraits of her had become so popular that their quality had declined markedly. It is thus hardly surprising that the desire for images led both artists and writers to defend their own work as morally justifiable. Sidney's *Defence of Poetry*, probably written in the late 1570s, is just one of a number of treatises which sought to rescue poetry from its dubious moral status and use the analogy of *ut pictura poesis* to good moral purpose. When answering the common objection that poetry encourages men towards 'wanton sinfulness and lustful love' Sidney goes on to make a distinction between different types of imagination :

For I will not deny but that man's wit may make poesy, which should be eikastike (which some learned have defined: figuring forth good things), to be phantastike (which doth, contrariwise, infect the fancy with unworthy objects), as the painter, that should give to the eye either some excellent perspective, or some fine picture, fit for building or fortification, or containing in it some notable example (as Abraham sacrificing his son Isaac, Judith killing Holofernes, David fighting with Goliath), may leave those, and please an ill-pleased eye with wanton shows of better hidden matters. But what, shall the abuse of a thing make the right use odious ?⁽⁶⁾

Evidently not, although we should be wary about taking Sidney's pronouncements at face value ; in the *Defence* Sidney is a young man masquerading as a sage. But he does neatly propound the let-out clause for fiction : instead of encouraging people to commit sin it can lead them to

virtue. And I would argue that Pettie and Lyly, if not Sidney himself realised, that authors could at least hint at 'wanton shows of better hidden matters', so long as they claimed that their texts encouraged virtue.

I want now to look at how Pettie interpreted this idea in the collection of mythical tales entitled *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, published in 1576. He significantly dedicates the text to 'the gentle Gentlewomen Readers', and appears to be positively self-effacing about his aims for the work ; while he wants the book to advance his readers' 'common profit & pleasure' he protests it only 'containeth discourses, devised by a greene youthfull capacitie, and reported in a manner ex tempore' ⁽⁷⁾. However this does not stop Pettie from contributing a hefty moral tone to the tales ; he behaves like a rather dictatorial agony aunt, dispensing breezy advice on love, marriage, relationships and infidelity. But it's worth looking more closely at some of the advice he gives. Take the story of Pygmalion, which Pettie suggestively retitles 'Pigmaliions friende, and his Image' ⁽⁸⁾. Pettie's source was presumably Ovid's *Metamorphoses*; Ovid tells the familiar tale of the misogynist who sculpts a statue of a beautiful woman, falls in love with it and, in desperation at his situation asks Venus to make him a woman who resembles the statue. Venus however knows what he really wants and changes the statue into flesh and blood. The overjoyed Pygmalion marries his statue and lives happily ever after.

Yet the context for Ovid's tale hints at a less positive view of sexual relations. Pygmalion's initial disenchantment with womankind stems from the preceding narrative in the text, which concerns women who had angered Venus, and who were consequently changed into the first prostitutes. And, Ovid notes, 'as their shame vanished and the blood of their faces hardened, they were turned with but small change to hard stones' ⁽⁹⁾. Thus, although Ovid makes no judgement on the Pygmalion story, the association of stone women and prostitution is already planted in the reader's mind. Pettie's narrative seems to be making a similar point. He transforms the setting to contemporary Piedmont and rewrites the story of Pygmalion's sexual disgust. Pettie omits Ovid's story of the first prostitutes, but instead gives his hero an apparently ideal relationship with a married woman called Penthea. Pygmalion's friendship with Penthea is entirely chaste, and Pygmalion assumes her to be endowed with 'sutch constant vertue, that he thought it impossible to allure her to any folly' (230). Which just shows how wrong you can be, since Penthea meets a 'young Gentleman, in whom there were nothing worthy of commendation any way' (232), and Pygmalion assumes that they become lovers. Pygmalion then gives vent to a misogynist rant which lasts several pages, and allows Pettie to air all the common Elizabethan grievances against women, after which he coyly entreats :

Gentlewomen, you must understande, this Gentleman was in a great heate, and therefore you must beare with his bold blasphemy against your noble sexe : for my part, I am angry with my selfe to haue uttred it, & I shall like my lipping lippes the worse for that they have bene the instrumentes of sutch evill, neither shall I think them savory againe, untill it shall please some of you to season them with the sweetenesse of yours (242).

Disgusted, Pygmalion turns from Penthea, whom Pettie describes as 'the saint to whom hee did lend sutch devotion' (232), and turns to 'carving & graving Images'(242). Unlike Ovid, Pettie has plenty to say about Pygmalion's lack of moral fibre in falling in love with 'a senceles thing, a stoane, an Image... notwithstanding ye new religion he was entred into' (242-3). For the subtext of Pettie's tale is a sideswipe at Catholicism; Pygmalion's 'new religion' encompasses both misogyny and taking unto himself a graven image.

But Pettie's rewriting of the narrative is not only radical in terms of religious politics. Here is his description of the 'monstrous miracle' of the image's transformation into humanity :

But to Pygmalion, who having done his devotions, returned to his lodging, and there according to custome fell to kissing his Image, which seemed unto him to blush thereat, and taking better taste of her lips, they began to waxe very soft and sweet, and entringe into deeper daliaunce with her, shee bad him leve for shame, and was presently turned to a perfecte proper maide. Which hee seeinge, magnified the might and power of Venus, joyfully tooke this maide unto his wife. And so they lived together long time in great joy and felicitie (245).

Pettie is re-introducing shame into the narrative, but in a wholly positive way. The statue is turned into a woman when she blushes for shame, just as Pettie professes to be embarrassed about his subject matter. Yet the author, for all his ostensible condemnation of Pygmalion, endorses the relationship between man and transformed statue ; no evil consequences transpire from their 'great joy and felicitie'. The moral Pettie appends to the story seems deliberately irrelevant ; he reverts to the discussion of Penthea's fickleness and admonishes his woman reader to stand by her man rather than attempt to replace him, or, as he puts it : 'that you neither lightly leave the one, neither lightly love the other, for it is great lightnesse to doe either the one or the other'(245). But Pettie is

regretfully aware of the frailty of his readers ; consequently he ends the text by undermining any moral pretensions he may have had and recommending pragmatism :

if they cannot frame their fickle nature to sutch firmenes, the best way is, by litle and litle to estraunge them selves from their freindes, to pretend some earnest or honest cause, to professe that never any other shall possesse that place with them, and to promise that in hart they wilbe theirs during life (247).

So much for morality - the book which was meant to contribute to the readers' 'pleasure and profit' ends up sounding like everywoman's guide to adultery. Pettie's purpose is surely to ironise the whole idea of fiction as the purveyor of moral instruction. By endorsing the tale of the artist who falls in love with his image he is propounding the idea of narrative as a non-educative but titillating experience which makes you blush for shame but read it notwithstanding. The reader is both voyeur and innocent, both Pygmalion and the statue. And the license Pettie gives himself enables him to hint at the wanton shews Sidney describes while apparently tut-tutting at the low morals of girls nowadays.

II

Pettie then plays with the principal charge levelled against fiction, while punning on the relationship between image and text. He claims to give his deceptive 'shadow' moral substance while actually inviting his readers to engage with his authorial creation of a tale of orgiastic idolatry. Such sophisticated use of the relationship between picture and prose might lend another perspective to an apparently simplistic analogy used by Lyly in the dedication to his fiction *Euphues : the anatomy of wyt* (1578) :

We comonly see that a black ground doth best beseme a white counterfeit. And Venus according to the iudgement of Mars, was then most amyable, when she sate close by Vulcanus. If these thinges be true which experience tryeth, that a naked tale doth most truely set foorth the naked truth, that where the countenance is faire, ther neede no coulours, that paynting is meter for ragged walls then fine Marble, that veritie shineth most bright when she is in least brauery : I shal satisfie myne own mynde, though I cannot feede their humors, which greatly seke after those that sift the finest meale, & beare the whitest mouthes ⁽¹⁰⁾.

What Lyly is saying, then, is that his story is written in plain and unadorned prose in order to convey its meaning more effectively. I would invite you to consider the truth of that statement. Even while Lyly is protesting his simplicity he is weaving a thoroughly ornate language for himself, based on analogy and comparison. Moreover he has read his Pettie with care, and is aware of all the potential for interpretation of the 'naked truth' and of 'fine Marble'. Lyly continues the bodily analogy by claiming to be producing an anatomy of wit :

For as euery Paynter that shadoweth a man in all parts, giueth euery peece his iust proporcion, so he that disciphereth the qualities of the mynde, ought aswell to shew euery humor in his kinde, as the other doth euery part in his colour. The Surgion that maketh the Anatomy sheweth aswel the muscles in the heele, as the vaines of the hart (I, 180).

It is not only the heel and the heart which an anatomy must reveal; Lyly is aware that the most intimate parts of the body must also be on show ⁽¹¹⁾. We can see the way his mind is tending by his selection of examples of classical painterly practice at the start of the text :

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

Instead of presenting the notable images of virtue which Sidney recommended Lyly is aligning himself with ancient painters who have the freedom to paint whatever they see before them. And even while he claims he is anatomising wit for the moral profit of his readers he is aware that he is producing a 'loose' printed text, over whose circulation he has no control, selling a naked body which, by its associations with Helen and Venus, would appear to be female. The text is as light, loose and uncontrollable as its heroine Lucilla, with whom, in Lyly's plot, the two young men Euphues and Philautus fall in love. Having flirted with both of them, she eventually rejects them for the unattractive Curio. Lyly may have partly modelled her on Pettie's Penthea, with Curio taking the place of the unprepossessing young gentleman who excites Pygmalion's jealousy. But perhaps she is even more like Pygmalion's statue; her name evokes associations with Lucifer, and she is presented as a devilish image of lightness enslaving her devotees. Lyly like Pettie literalises metaphors; the men are spoken of as idolatrously worshipping their saint, who is consis-

tently compared to Venus as the type of all light women. Again like Pettie, Lyly draws a very substantial 'shadow' in terms of Renaissance artistic theory ; ironically the men become increasingly shadowy figures by comparison. One small exchange will serve to exemplify how Lucilla dwarfs her suitors ; when Philautus introduces Euphues to Lucilla for the first time :

...Philautus spake thus unto Lucilla. Yet Gentlewoman I was the bolder to bringe my shadowe with mee, (meaning Euphues) knowing that he should be the better welcome for my sake, vnto whome the gentilwoman replyed : Syr as I neuer when I sawe you thought that you came without your shadow, so now I cannot a lyttle meruaile to see you so ouershot in bringing a new shadow wt you (I, 200).

While Philautus and Euphues have conceived of their friendship as a process of shadowing one another, they have failed to see that it has made them into pallid reflections beside the highly coloured Lucilla.

Euphues eventually renounces women and takes up divinity. However, the favourable reception of the text obliged his creator to rescue him from retirement. In 1580 Lyly produced *Euphues and his England*, the further adventures of Euphues and Philautus. In the tradition of all good sequels the hero's deliverance from his previous situation is swift and unconvincing, though for our purposes significant ; Lyly explains in the dedication to his gentlemen readers that while travelling Euphues 'loytered, tarying many a month in Italy viewing the Ladyes in a Painters shop' (II, 11) - he would appear to have forgotten any moral lessons he learnt in the first book. 'Viewing the Ladyes in a Painters shop' could indeed be the subtitle of *Euphues and his England*, saturated as it is with painting metaphors and analogies, and it is difficult in such a short space of time to do justice to the variety of Lyly's palette. If he had been toying with the idea of the analogy between picture and painting in his first book, he runs riot in this one. But he is also deeply aware of the constraints which are placed on him, both by the moral imperative and by his own aspirations. For *Euphues and his England* is if anything about the failure of representation, the impossibility of painting anything accurately and the necessity of trusting to your reader's imagination.

We can see Lyly's awareness of the impossibility of accurate representation in his own wry comments on the new improved hero of his sequel. He begins the dedication by explaining his motivation :

The first picture that Phydias the first Paynter shadowed,

was the portraiture of his owne person, saying thus : if it be well, I will paint many besides Phydias, if ill, it shall offend none but Phydias.

In the like manner fareth it with me (Right Honourable) who neuer before handling the pensill, did for my fyrst counterfainte, coulour mine owne Euphues, being of this minde, that if it were lyked, I would draw more besides Euphues, if loathed, grieue none but Euphues (II, 3).

But owing to popular demand Euphues has been restored to his reader - or has he ? Lyly admits that the Euphues of the first book has little in common with his namesake in the second :

Twinnes they are not, but yet Brothers, the one nothing resembling the other, and yet (as all children are now a dayes) both like the father. Wherin I am not vnlike vnto the vnskillfull Painter, who hauing drawn the Twinnes of Hippocrates, (who wer as lyke as one pease is to an other) & being told of his friends that they wer no more lyke then Saturne and Apollo, he had no other shift to manifest what his worke was, then ouer their heads to write : The Twinnes of Hippocrates. So may it be, that had I not named Euphues, fewe woulde haue thought it had bene Euphues, not that in goodnes the one so farre excelleth the other, but that both beeing so bad, it is hard to iudge which is the worst (II, 5).

The new Euphues is indeed so inadequately realised, according to Lyly, that readers 'wil say that he is drawn but to the wast, that he peepeth, as it were behinde some screene, that his feet are yet in the water'(II, 6-7). The image Lyly presents of his hero bashfully hiding his pudenda is reminiscent of a bathing Venus. And the parallel is instructive. When Lyly addresses himself to his female readers he again excuses himself from the charge of inadequacy. If there are faults in the text :

...I must saye they are noted on the backside of the booke. When Venus is paynted, we can-not see hir back, but hir face, so that all other thinges that are to be recounted in loue, Euphues thinketh them to hang at Venus back in a budget, which bicause hee can-not see, hee will not set downe (II, 8).

Here at last is Venus' backside. While Euphues now appears like a

bashful nymph, Lyly continues the comparison which he had begun in the first book between his text and an image of Venus. And the vision he calls up is a remarkably complex one. Lyly both calls attention to his work's status as text - 'the backside of the booke' - while inviting his readers to imagine the voyeuristic Euphues contemplating a painting of Venus and, like Pygmalion, envisaging it as a real, three-dimensional woman, complete with rear view and rump (both meanings of 'backside' were current according to the Oxford English Dictionary). Euphues' imagination is also refreshingly practical; the goddess of love is sensibly carrying a 'budget', a pouch or wallet in which pamphlets could be carried - the modern equivalent is the aptly named 'bum bag'. In this case, the budget contains 'diuers questions and quirkes of loue', but since Euphues is unable to rummage through it, however much he would like to, he is unable to reproduce its contents. Lyly here seems to be identifying with his hero in an image of artistic creation which subsumes and overgoes the Pygmalion myth; picking up where Pettie left off, Lyly is going to deliver a full-frontal Venus.

However any readers whose appetites are whetted by this description are destined to be disappointed. The text is nothing to do with Venus, looked at from any angle, except in the sense that it is structured around narratives of unrequited love. The book could indeed be said to be about lack of fulfilment, and certainly the failure of representation. The reasons for this are political as much as artistic. A large part of Lyly's intention in writing the book seems to have been to attract favourable notice from the queen; accordingly the book ends in a highly flattering description of contemporary England and a panegyric of the monarch. But Lyly was aware of how politically sensitive such a strategy could be. As previously noted, Elizabeth had forbidden any but the most celebrated of painters to represent her. Lyly characteristically uses painterly analogies to imply that he is incapable of doing justice to her, or, as the old courtier Fidus puts it:

...Alexander must be painted of none but Appelles, nor engrauen of any but Lisippus, nor our Elizabeth set forth of euery one that would in duety, which are all, but of those that can in skyl, which are fewe, so furre hath nature ouercome arte, and grace eloquence, that the paynter draweth a vae ouer that he cannot shaddow, and the Orator holdeth a paper in his hand, for that he cannot vtter (II, 38).

This is just one of a number of examples focusing on the painter's inability to represent a noble subject adequately. In particular Lyly uses stories from the life of the Roman painter Apelles, whose patron, Alexander

the Great, had exerted similar strictures to Elizabeth about his portraiture. In implicitly likening himself to Apelles Lyly is putting in a bid for patronage and fantasising about courtly success ⁽¹²⁾.

But Lyly had not forgotten Venus' backside. He begins his eulogy of Elizabeth at the end of the text with an anecdote about the practice of the Greek painter Zeuxis :

Zeuxis hauing before him fiftie faire virgins of Sparta where by to draw one amiable Venus, said, that fiftie more fayrer then those could not minister sufficient beautie to shewe the Goddess of beautie, therefore being in dispaire either by art to shadow hir, or by imagination to comprehend hir, he drew in a table a faire temple, the gates open, & Venus going in, so as nothing coulde be perceiued but hir backe, wherein he vsed such cunning, that Appelles himselfe seeing this worke, wished yt Venus would turne hir face, saying yt if it were in all partes agreeable to the backe, he woulde become apprentice to Zeuxis, and slaue to Venus. In the like manner fareth it with me, for hauing all the Ladyes in Italy more then fiftie hundered, whereby to coulour Elizabeth, I must say with Zeuxis, that as many more will not suffise, and therefore in as great an agonie, paint hir court with hir back toward you, for yt, I cannot by art portraie hir beautie, wherein though I want the skill to doe it as Zeuxis did, yet vewing it narrowly, and comparing it wisely, you all will say yt if hir face be aunswerable to hir backe, you wil like my handi-crafte, and become hir handmaidens. In the meane season I leaue you gasing vntill she turne hir face, imagining hir to be such a one as nature framed, to yt end that no art should imitate, wherein shee hath proued hir selfe to bee exquisite, & painters to be Apes (II, 211).

Since Venus' face is so unrepresentable, we are left gazing at her backside. So that while the text looks like a reverential bid for patronage and a homage to the monarch's unsurpassable beauty, Lyly also slyly seeks to imply that he will depict the virgin queen as a raunchy Venus. Comparison with Lyly's earlier reference to Venus is instructive. At the start of the text it is her face which we are invited to contemplate ; by the time we reach the rear end of the text the corresponding part of Venus is said to have been displayed. It is almost as though reading the text is equated with taking an erotic journey around the goddess.

III

Although the text singularly fails to display any sort of Venus, despite Lyly's promises, he may have had a specific image in mind. If so, it might have been that of Venus Anadyomene, Venus rising from the sea. Again, the reason is connected with the career of the painter Apelles, which Lyly made the subject of his first play, *Campaspe*⁽¹³⁾. Lyly's source is Pliny's *Natural History*; Pliny tells the story of how Alexander the Great admired Alexander's favourite mistress Campaspe, and ordered Apelles to paint her in the nude. While painting her, Apelles falls in love with her, and when Alexander realises this he gives Campaspe to Apelles. Pliny uses the story as an example of Alexander's magnanimity, and goes on to note that 'some persons believe that she was the model from which the Aphrodite Anadyomene (Rising from the Sea) was painted'⁽¹⁴⁾. In 1584 Lyly adapted the story for the first of his plays; he wrote no more prose fiction. *Campaspe* is not entirely a new departure, however; it constitutes Lyly's final meditation on the relationship between the literary and pictorial arts, as well as a further plea for patronage to the queen. The new genre also gave him the opportunity to dramatise pictorial metaphor. Drama and art were already associated in the Elizabethan mind; the word 'shadow' partly owed its negative connotations to its secondary meaning of 'actor', and dramatic fiction suffered far more widely than prose from the accusations of the moralists.

Lyly however presents a play which is designed to be shadowy, personal and ephemeral; he invites his audience to compare it to 'the daunsinge of *Agrippa* his shadowes, who in the moment they were seene, were of any shape one woulde conceiue' (II, 316). Unsurprisingly critics have been reluctant to take him at his word, and have usually sought to interpret Lyly's Alexander as a flattering representation of Elizabeth. But as we have seen it is unwise to assume that Lyly was always wholly complimentary, rather than cocking a lewd snook at his monarch and the moralists. As ever, the painterly references are suggestive of a more erotic subtext. Lyly devotes an entire scene to Apelles displaying the contents of his studio to Campaspe, and the images are of sexual violence. But Apelles has also painted a portrait of Venus, 'she that hath power to commaunde the very affections of the heart' (II, 336), and, like Euphues, Apelles is represented as a worshipper at her shrine⁽¹⁵⁾. Apelles also seems to be an author surrogate, but a luckier one than his predecessor Euphues. For in *Campaspe* the artist gets the girl and retains his patron's favour. But Lyly is not just fantasising. Whether or not Alexander is meant to represent Elizabeth, the focus on his magnanimity at the end of the play effectively distracts the audience from the basically erotic nature of Apelles' painting of Campaspe, a scene which later artists as diverse as Boitard

and Daumier represented as positively pornographic. Alexander meanwhile has no idea about what has really been going on; he fussily propels Apelles and Campaspe into marriage while congratulating himself on his own greatheartedness. Lyly yet again casts an ironic eye at the monarch who may be tempted into believing that all fiction is designed for his or her flattery. The inherently raunchy nature of the play is overtly domesticated to a celebration of a benevolent tyrant.

It is impossible in a paper of this length to do more than rudely shadow the range of pictorial metaphors in early modern narrative. Like Lyly I feel I have only hinted at the backside of the topic, but I hope the paper has given some idea of how two writers responded to the challenge posed by the new genre of prose fiction in an age of iconoclasm. By producing apparently educative or seemingly inoffensive texts Pettie and Lyly seem to have escaped the censure of moralists. And by literalising and dramatising pictorial metaphors in their works they both meditated on their own place in the literary system and justified the production of art for its own sake, and for the erotic pleasure it could surreptitiously bring its readers. The temptation to continue is enormous, but it is useful to recall another characteristic attributed to Apelles when he was painting - he always knew when to stop.

Katharine WILSON
University of Newcastle upon Tyne

NOTES

- (1) Roger Ascham, *The Schoolmaster* (1570), ed. Lawrence V Ryan (Ithaca, 1967), pp. 68-9.
- (2) See John Phillips, *The Reformation of Images : The Destruction of Art in England 1535-1660* (Berkeley, 1973) ; Ernest B. Gilman, *Iconoclasm and Poetry in the English Reformation : 'Down went Dagon'* (Chicago, 1986).
- (3) For Elizabethan theories of art, see Lucy Gent, *Picture and Poetry 1560-1620* (Leamington Spa, 1981).
- (4) For the reception of classical art in early modern England, see Lucy Gent ed., *Albion's Classicism* (New Haven, 1995).
- (5) See also Castiglione's important discussion of artistic theory in *The Book of the Courtier*, trans. Thomas Hoby, ed. W. B. Drayton Henderson (London, 1928), pp. 77-83.
- (6) Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, ed. J. A. Van Dorsten (Oxford, 1966), pp. 54-5.
- (7) George Pettie, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, ed. Herbert Hartman (London, 1938), p. 4. Further references to Pettie are to this edition, and are indicated in the text by page number.
- (8) For the significance of Pygmalion in Western art, see E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (London, 1960), pp. 80-98.
- (9) Ovid, *Metamorphoses*, trans. Frank Justus Miller, (London, 1916), Vol. II, p. 81.
- (10) *The Complete Works of John Lyly*, ed. R. Warwick Bond (Oxford, 1902), Vol. I, p. 181. Further references to Lyly's works are to this edition, and are indicated in the text by volume and page number.
- (11) For further discussion of the anatomy metaphor, see Michael Pincombe, 'Lyly's *Euphues*: Anatomy or Peep-show?', in Wolfgang Gortschacher and Holger Klein eds., *Narrative Strategies in Early English Fiction* (Salzburg, 1995), pp. 103-113 ; Devon L. Hodges, *Renaissance Fictions of Anatomy* (Amherst, 1985).
- (12) See Michael Pincombe, *The Plays of John Lyly : Eros and Eliza* (Manchester, 1996), pp. 11-12.
- (13) For Apelles' reputation in the Renaissance, see John Gage, *Colour and Culture : Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (London, 1993), pp. 32-3.
- (14) Pliny, *Natural History*, trans. H. Rackham (London, 1916), Vol. IX, p. 325.
- (15) See Pincombe, *The Plays of John Lyly*, pp. 43-6.

PORTRAIT OF A LADY AS AN ARTIST IN

THE TENANT OF WIDFELL HALL

BY ANNE BRONTË

Sans être un roman éponyme, *The Tenant of Wildfell Hall* de Anne Brontë suggère, par son titre, l'identité entre le roman et l'héroïne, mais aussi la force déterminante du cadre dans la mise en scène du personnage et dans l'organisation de l'écriture romanesque, héritage de la mode gothique. La focalisation sur l'héroïne opère à travers une série de mises en abîme qui rappellent la technique du portrait dans lequel le fond met en relief les caractéristiques essentielles du personnage : Wildfell Hall fonctionne comme un décor romantique facilement identifiable en tant que tel par le lecteur, qui déchiffre alors, sans difficulté, les références culturelles à travers lesquelles une nouvelle héroïne se dessine. L'héroïne traditionnelle, jeune femme artiste dilettante et naïve devient, par « la force de l'âge »⁽¹⁾, un peintre professionnel indépendant dont la production artistique reflète une maîtrise croissante de soi, et cette évolution incite le lecteur à s'interroger sur l'identité d'artiste, puis sur la fonction politique ou du moins morale de l'art à travers un rapprochement entre les beaux arts et l'écriture. La fiction de la femme-artiste donne naissance au roman féministe.

Portrait de Femme

L'héroïne n'apparaît qu'après une longue préparation du lecteur à contempler un personnage hors du commun, être privilégié pour le narrateur qui confie à un lecteur, personnalisé sous les traits d'un ami exigeant, le récit de l'événement le plus important de son existence. L'artifice de la lettre garantit l'authenticité de la narration tant par ses déclarations de bonne foi que par ses références à un vieux journal intime où les faits auraient été reportés avec exactitude. Il situe également le roman dans une tradition littéraire qui date du XVIII^e siècle et incite le lecteur à accepter l'univers romanesque comme reproduction du réel, comme un tableau donne à voir une image du réel. « I am about to give him a sketch - no, not a sketch, - a full account of certain circumstances connected with the most important event of my life »⁽²⁾. La comparaison entre l'écriture et l'art pictural semble certes pertinente au narrateur mais ne suffit pas à rendre compte de son entreprise. Ainsi souligne-t-il, dès les prémisses, une volonté de définir son texte par rapport à l'art pratiqué, dans le texte, par l'héroïne. Cette correspondance entre la forme et le contenu doit être perçue comme indice de lecture. Un tableau ou même un dessin ne

se lit pas comme reflet direct du réel mais comme transcription à travers un système de codes : « La reproduction exacte... est le résultat d'un long processus, au cours duquel ont été utilisées tour à tour des représentations schématiques et des corrections. Ce n'est pas la reproduction d'une expérience visuelle, mais une reconstruction des éléments d'une structure modèle »⁽³⁾.

A la fausse distanciation introduite par ces précautions du narrateur fait écho la première description de l'héroïne dans un tableau en situation offert par un personnage secondaire, la sœur du narrateur, une jeune fille superficielle naturellement intéressée par un portrait mondain. Le narrateur/personnage reste froid parce que l'aspect mondain ne correspond pas à ses préoccupations, mais son esprit sera inconsciemment préparé à l'admiration pour un personnage hors du commun : « Her appearance, manners, and dress, and the very furniture of the room she inhabited, were all set before me, with rather more clearness and precision than I cared to see then ; but, as I was not a very attentive listener, I could not repeat the description if I would »⁽⁴⁾. Si le tableau ou la description ne correspond pas à un horizon d'attente, il n'impressionne pas. C'est pourquoi, un paragraphe plus loin le narrateur offre au lecteur une esquisse de portrait à fortes connotations romantiques dans lequel se retrouvent les goûts de l'époque :

« And there I beheld a tall, lady-like figure, clad in black. Her face was towards me, and there was something in it, which, once seen, invited to look again. Her hair was raven black, and disposed in long glossy ringlets, a style of coiffure rather unusual in those days, but always graceful and becoming ; her complexion was clear and pale ; her eyes I could not see, for being bent upon her prayer-book they were concealed by their drooping lids and long black lashes, but the brows above were expressive and well defined, the forehead was lofty and intellectual, the nose, a perfect aquiline, and the features in general, unexceptionable - only there was a slight hollowness about the cheeks and eyes, and the lips, though finely formed, were a little too thin, a little too firmly compressed, and had something about them that betokened, I thought, not very soft or amiable temper »⁽⁵⁾.

Le portrait révèle autant les sentiments de celui qui le trace qu'il décrit l'objet représenté. Le lecteur, comme le spectateur, assiste donc bien à une reconstitution de souvenir et non à une présentation objective : « Un tracé est une ligne autant qu'il décrit l'objet. Un tracé est un trait, autant

qu'il décrit l'homme. Et si le modèle est un homme, le dessin alors représente deux, le modèle par la ligne, et l'artiste par le trait. Tout dessin ressemble à celui qui l'a tracé, de la même manière que la déchirure ressemble au tigre »⁽⁶⁾. Le narrateur ici ne cache pas l'importance de son point de vue et multiplie les adjectifs à connotation morale qui annoncent le type d'héroïne plus que l'individualité.

Ce premier portrait de l'héroïne s'inscrit également dans une tradition de caractérisation des personnages littéraires qui sera, dans une certaine mesure, confirmée par la narration. La belle ténébreuse, veuve en apparence et mère dévouée, qui insiste sur ses droits à l'autonomie, trouve naturellement sa place dans un décor romantique, voire gothique, où la demeure délabrée garde toute sa noblesse pour souligner un destin mouvementé.

Le narrateur fait part de sa nouvelle attirance pour Wildfell Hall en termes picturaux qui permettent au lecteur de reconstituer un paysage de tableau, à défaut de reconnaître un lieu précis⁽⁷⁾. Cette description annonce le développement de l'action, la peinture devient alors expression du mouvement et de la vie. D'autre part, la tradition picturale rejoint la tradition littéraire à travers une référence à la culture transmise aux enfants sous forme d'histoires imagées : « that harmonized well with the ghostly legends and dark traditions our old nurse told us respecting the haunted hall and its departed occupants »⁽⁸⁾.

Au delà de l'aspect qui se perçoit à travers un code culturel, il faut savoir envisager une réalité plus complexe qui ne peut se laisser figer dans l'apparence : « Wildfell Hall venerable and *picturesque*⁽⁹⁾ to look at, but doubtless, cold and gloomy enough to inhabit »⁽¹⁰⁾.

Le texte offre des possibilités supérieures à celles de la peinture car il permet de pénétrer à l'intérieur du décor et de rendre compte du volume (« full account » dit le narrateur). Le chapitre illustre comment la narration met en scène une galerie de tableaux, chaque tableau permet de faire progresser l'intimité entre les personnages et remédie pour le lecteur à la nécessaire étroitesse du point de vue, tout en jouant sur les mêmes notions de mystère opposé à la familiarité des attitudes sociales.

Ainsi l'héroïne se dessine peu à peu, on la voit évoluer dans une situation de romance, définie tant par le cadre pictural que par le discours social qui l'enferme dans le genre du portrait mondain. Les autres protagonistes condamnent toute apparence douteuse et les calomnies qui accablent l'héroïne sont confirmées aux yeux de son seul défenseur lorsque celui-ci, aveuglé par les clichés, interprète en une scène amou-

reuse une promenade au clair de lune au cours de laquelle Helen s'épanche sur l'épaule d'un frère compatissant.

Pour rétablir l'ordre et la vérité, l'héroïne doit devenir à son tour narratrice. L'artifice du journal intime - autre exemple de mise en abîme dans la narration - lui confère un nouveau statut : d'objet décrit, elle devient sujet décrivant. Ce recours a été condamné par la critique littéraire comme faiblesse majeure de l'œuvre ; cependant, il est possible de l'interpréter dans la logique de la métaphore picturale qui présente la dualité profonde de l'héroïne : elle apparaît certes comme l'objet de divers portraits, mais elle se définit surtout par sa fonction de peintre. De plus, le journal intime reprend le thème de la création artistique pour en expliquer l'évolution et la portée. Il se lit comme commentaire sur l'acte créateur, pour reprendre la différence que le narrateur introduit entre « sketch » et « full account », il montre comment l'artiste passe du dessin à la peinture, de la ligne au volume.

Portrait de l'artiste

Ce journal est présenté comme un objet donné au premier narrateur après une émouvante scène de séparation pour remédier au malentendu sur la scène au clair de lune. Il apparaît donc en tant qu'objet que Markham peut manipuler à sa guise, lire à sa façon. Objet magique, il transforme le narrateur en lecteur, renverse ainsi les rôles et offre au lecteur une image exaltée de lui-même. En effet, Markham s'enferme avec le volume, à cours de bougie et ne voulant pas inquiéter sa mère par une attitude trop déraisonnable, il doit affronter l'angoisse de l'attente avant de pouvoir reprendre sa lecture au lever du jour.

Or Markham pense tout d'abord qu'il s'agit d'un album, c'est-à-dire d'un recueil de dessins, parce qu'il serait logique qu'une artiste se justifie à travers son art. Cette confusion entre les deux média ne doit pas être sous-estimée. A plusieurs reprises Helen, lorsqu'elle n'est encore qu'une jeune fille naïve, hésite entre les deux formes d'expression : l'écriture semble plus facile et apaise plus rapidement les passions, mais le dessin rapproche de l'être aimé puisqu'il est par excellence destiné à un public. Le choix n'est donc pas le fruit du hasard, même s'il n'est pas toujours consciemment perçu par Helen. Il évolue d'ailleurs en même temps que le personnage et que l'intrigue amoureuse. Helen malheureuse en mariage se tourne plus volontiers vers son journal pour les confessions pénibles. L'art pictural a perdu son public favori et ne peut s'exercer dans le vide affectif. Il faut attendre une plus grande maturité pour envisager un public étranger. La décision de peindre pour la vente ressemble étrangement à celle de l'auteur, Anne Brontë, qui brave la tra-

dition de réserve féminine pour exprimer une forte rébellion contre la passivité.

C'est le journal qui souligne cette évolution. La première partie du livre offre soit le portrait d'une jeune femme du monde qui peint pour meubler sa solitude. Aucun personnage mineur, même dans les pires crises de calomnie, n'accorde d'importance à sa production picturale. Dans un univers provincial étroit, une telle considération est impossible. Seul Markham, héros clairvoyant et narrateur averti, soupçonne l'investissement affectif qu'implique l'acte créateur. Il faudra d'ailleurs toute la puissance de l'amour pour lui faire accepter un comportement aussi peu sociable. L'amour devient facteur d'évolution pour l'observateur qui apprend à dépasser les apparences conventionnelles et à respecter l'individualité de l'être aimé. Markham parcourt le chemin inverse de celui du premier mari, Huntingdon, qui se désintéresse des tableaux de sa femme dès qu'il a achevé sa conquête. L'intrigue romanesque ne peut donc se dissocier de la réflexion sur l'art.

La complémentarité entre les deux récits illustre la volonté d'échapper à l'enfermement social qui condamne la femme à un monde d'apparences sans profondeur. Le journal intime est une forme littéraire qui rend compte du conflit entre individu et société. Par contre, le roman romantique ouvre de nouvelles possibilités à son héroïne puisqu'il autorise la transgression des normes sociales. De toute évidence, Anne Brontë est cependant gênée par une trop grande liberté de l'imagination. Tout comme dans les tableaux peints par Helen, le respect des conventions doit se maintenir dans son histoire. La nécessité d'expliquer les comportements atypiques relève du mélange entre les deux genres. Le journal de l'héroïne s'adresse bien au lecteur en général pour lui fournir les données nécessaires à une lecture judicieuse de l'intrigue romanesque. Il justifie que Helen ait choisi un mode de vie marginal et explique comment elle a été contrainte de recourir à ses talents artistiques pour protéger un système de valeurs que le lecteur ne peut pas lui reprocher.

Le journal met d'abord en scène une héroïne un peu mièvre pour qui l'art représente un passe-temps sans signification majeure. Les scènes se multiplient au cours desquelles Helen offre ses dessins aux regards d'une société qui cherche à tromper l'ennui par un divertissement sans conséquence, tandis que les autres jeunes filles chantent ou jouent du piano. L'art est réduit à une forme d'imitation répétitive, voire à un outil de séduction. La jeune fille doit montrer ses talents afin de trouver un mari, qui reconnaîtra en eux le signe d'une éducation réussie, mais n'attachera aucune valeur excessive à un tel accomplissement purement social.

Arthur Huntingdon, alors qu'il courtise Helen, enfreint les lois de la bonne conduite et ose une lecture sexuelle de sa peinture :

« a very fitting study for a young lady - Spring just opening into summer - morning just approaching noon - girlhood just ripening into womanhood - and hope just verging on fruition. She's a sweet creature ! but why didn't you make her black hair ? (...) I should fall in love with her, if I hadn't the artist before me. Sweet innocent ! she's thinking there will come a time when she will be wooed and won like that pretty hen-dove, by a fond and fervent lover; and she's thinking how pleasant it will be, and how tender and faithful he will find her »⁽¹¹⁾.

L'ironie du roué, pour lequel rien n'est sacré, met fin à l'innocence de l'héroïne.

Mais Huntingdon se contente d'une lecture narcissique de l'œuvre de son admiratrice et ne peut donc y lire que ce qui le concerne. Il attribue trop d'importance à l'objet représenté au détriment de la signification affective pour la créatrice, au plus grand mépris de tous ses sentiments. Aussi n'anticipe-t-il pas la réaction passionnée de l'artiste lorsqu'il cherche à s'emparer d'un dessin le représentant, par vanité et pour jouir de l'embarras de la jeune fille. Celle-ci jette le dessin au feu, ce qui signifie qu'elle partage son interprétation et veut protéger sa modestie. Huntingdon, déjà amoureux de sa propre image, perd le sens de la mesure, s'emporte et utilise le chantage psychologique pour soumettre Helen à son autorité absolue : « Helen, why did you burn my picture, (...) if you don't value me, I must turn to somebody that will »⁽¹²⁾. Le titre du chapitre, *The Miniature*, souligne le principe réducteur d'une telle approche de l'art. Helen, sous l'emprise de ses sentiments, a réalisé une œuvre mineure, acceptable socialement malgré les implications sexuelles comprises par Huntingdon.

Lorsqu'il s'empare d'un portrait de lui-même pour le serrer contre son cœur, Huntingdon le réduit à l'état de fétiche, sans considération pour sa valeur artistique. L'appropriation de l'objet justifie la transgression des règles de savoir vivre puisqu'il s'autorise à embrasser la jeune fille qui accuse alors l'objet, et à travers lui, elle-même, plutôt que le transgresseur : « He would not have done so but for the hateful picture ! And there he had it still in his possession, an eternal monument to his pride and my humiliation ! »⁽¹³⁾. Ce portrait est en fait l'envers d'un dessin que Helen a oublié d'effacer, c'est-à-dire une réalisation destinée à elle-même, véritable palimpseste, comme le serait un chapitre de journal intime. Il s'agit d'un dessin tracé sans volonté consciente de la part de l'artiste, donc

d'une représentation de l'état de ses sentiments qui s'expriment ainsi en dépit des conventions. Huntingdon se saisit de l'ensemble de l'œuvre et contemple l'envers de tous les feuillets : « I perceive the backs of young ladies' drawings, like the postscripts of their letters, are the most important and interesting part of the concern »⁽¹⁴⁾. Il découvre une série d'esquisses effacées par leur auteur mais dont le trait a résisté à la gomme, pérennisant un sentiment interdit. Le dessin est réduit ici à sa plus pure expression, à une œuvre gravée en creux qui existe d'elle-même. Le rapprochement avec l'écriture incite le lecteur à saisir le non-dit du texte avec plus de vigilance. Ces commentaires, soulignés dans la narration par la répétition de la scène, attestent la modernité de la réflexion de l'auteur sur l'art et sa volonté d'assimiler les diverses formes écrites de l'art.

Portrait par une Femme

L'œuvre d'art fixe à tout jamais l'état d'esprit du créateur au moment de sa réalisation. Ainsi un portrait de Huntingdon survit à l'amour que sa femme éprouve pour lui, et à son tour l'artiste confond modèle et représentation, comme le suggère le passage du pronom 'it' à 'he' : « A portrait of Mr Huntingdon that I had painted in the first year of my marriage. It struck me with dismay, at the moment, when I took it from the box and beheld those eyes fixed upon me in their mocking mirth, as if exulting, still, in his power to control my fate, and deriding my efforts to escape »⁽¹⁵⁾. Le syndrome de Pygmalion peut se retourner contre l'artiste qui, alors, ne peut échapper à l'image de sa propre folie. Très vite, Helen retrouve suffisamment de lucidité pour regretter son égarement : « How widely different had been my feelings in painting that portrait to what they now were in looking upon it ! How I had studied and toiled to produce something, as I thought, worthy of the original ! (...) now I see no beauty in it ... »⁽¹⁶⁾. La distance transforme l'artiste en spectateur, mais n'efface pas la violence de la subjectivité, ce tableau perd également son statut d'œuvre d'art pour devenir le témoin d'une évolution de l'intrigue amoureuse. De façon significative, Helen conserve le cadre pour un autre tableau et décide de conserver celui-ci pour mesurer l'évolution de la ressemblance entre le fils et le père. La considération du spectateur, qu'il soit étranger ou créateur devenu spectateur, peut seule ériger l'œuvre en objet d'art. Cette exagération de la subjectivité jette le doute sur la valeur intrinsèque de la réalisation de l'artiste. Ces premières créations témoignent plus d'un apprentissage que d'une réelle maîtrise de la forme. Le narrateur Markham, avant de tomber amoureux, émet un jugement objectif sur ce même tableau dont il ignore la signification profonde : « It was the portrait of a gentleman in the full prime of youthful manhood - handsome enough, and not badly executed ; but, if done by the same hand as

the others, it was evidently some years before ; for there was far more careful minuteness of detail, and less of that freshness of colouring and freedom of handling, that delighted and surprised me in them » ⁽¹⁷⁾. La maturité artistique correspond donc à un abandon de la sujétion à la ressemblance, à un apprentissage de la liberté dans le choix des formes suggestives et des couleurs. Il ne s'agit plus de copier le réel mais de l'évoquer. Markham, à son tour, est frappé par le souci de ressemblance qui révèle la vénération pour le modèle, il n'observe plus le tableau comme œuvre d'art mais comme document pouvant renseigner sur la vie de l'artiste : « Nevertheless, I surveyed it with considerable interest. There was a certain individuality in the features and expression that stamped it, at once, a successful likeness. The bright blue eyes regarded the spectator with a kind of lurking drollery - you almost expected to see them wink ... » ⁽¹⁸⁾. L'artiste s'efface de toute évidence derrière son sujet, comme la jeune femme s'efface devant l'autorité de l'amant ou du mari. Le spectateur n'étudie plus la technique ou la virtuosité, mais est fasciné par le modèle lui-même.

L'intérêt total que Markham porte à cette œuvre annonce ses sentiments pour Helen. Méfiant a priori, il reconnaît cependant immédiatement le talent et semble tout d'abord conquis par cette puissance créatrice. Markham intrigué par l'apparence romantique de l'héroïne tombe bien amoureux de l'artiste. La production artistique de Helen devient alors le reflet de la progression de l'intrigue amoureuse, donc le ressort même de la structure romanesque.

Trois types de discours sur l'art évoquent les trois intrigues amoureuses dont Helen fait l'objet. Huntingdon, séducteur éhonté, n'hésite pas à recourir au sacrilège et à prétexter de son intérêt pour Vandyke pour éloigner Helen de la société. Alors que la jeune naïve commence un commentaire de l'œuvre, il se livre au badinage ⁽¹⁹⁾. A plusieurs reprises, il néglige les dessins qui lui sont présentés pour se consacrer au dialogue amoureux ⁽²⁰⁾. La femme amoureuse excuse cette légèreté, même si, déjà, elle la note dans son journal parmi les éléments qui limitent son bonheur. Aucune référence à l'art n'apparaît dans les conversations entre Helen et Huntingdon à partir du mariage, le vide affectif correspond à la mésentente intellectuelle. Pourtant Helen poursuit et intensifie sa recherche artistique. Après une longue négligence, Huntingdon se rend compte que la peinture est devenue sa rivale et que Helen projette de s'enfuir avec tout son matériel. Une crise de jalousie le conduit à tout brûler, comme si l'activité artistique relevait de la sorcellerie.

Hargrave, l'ami de Huntingdon, prêt à séduire Helen dès que son mari la trompe, perçoit l'intérêt qu'elle porte à sa peinture. Mais son discours

se limite à un commentaire social et superficiel sur l'art en général. Ce personnage n'accède pas au destin de personnage romanesque, il se limite au type du séducteur. Une seule scène, très brève, évoque sa faiblesse : « He condescended to cast a glance over my picture. Being a man of taste, he had something to say on this subject as well as another, and having modestly commented on it, without much encouragement from me, he proceeded to expatiate on the art in general. Receiving no encouragement in that either, he dropped it, but did not depart » ⁽²¹⁾.

Quant à Markham, il possède la culture nécessaire à une juste appréciation de la peinture de Helen et à une conversation soutenue. Surtout, il éprouve un sentiment suffisamment fort pour dépasser son égoïsme, pour comprendre et respecter l'identité entre la femme et l'artiste. Le premier entretien entre les deux personnages a symboliquement lieu dans l'atelier de l'artiste, dans le chapitre qui s'intitule *The Studio*. Si l'on se réfère au titre du roman, il s'agit d'une mise en abîme qui précise l'identité profonde de l'héroïne. Wildfell Hall est le cadre romantique qui correspond à la femme de bonne éducation, l'atelier est le décor où évolue la femme moderne et indépendante.

Dès le prime abord, l'accent porte sur le désordre apparent provoqué par la profusion des outils servant au travail en cours : « To our surprise, we were ushered into a room where the first object that met the eye was a painter's easel, with a table beside it covered with rolls of canvas, bottles of oil and varnish, palette, brushes, paints, etc. Leaning against the wall were several sketches in various stages of progression, and a few finished paintings - mostly of landscapes and figures » ⁽²²⁾. En recevant dans son atelier, Helen défie les conventions sociales, affirmant son indépendance mais avouant aussi, sans fausse honte, ses problèmes financiers : « I must make you welcome to my studio, said Mrs Graham ; there is no fire in the sitting-room today » ⁽²³⁾. Elle révèle également son mode de vie, consacré principalement au travail puisque le lieu de réception et de loisirs est laissé à l'abandon. Son incapacité à arrêter la peinture pour s'occuper de ses hôtes souligne l'intérêt qu'elle porte à sa tâche par opposition à son mépris pour les conventions mondaines.

L'irritation de Markham contre cette attitude diminue lorsqu'il perçoit la qualité des tableaux, et disparaît quand il comprend l'enjeu économique de cette activité : « I cannot afford to paint for my own amusement » ⁽²⁴⁾ déclare Helen. Cette affirmation fait écho, pour le lecteur, à celle de l'auteur dans sa préface :

« My object in writing the following pages was not simply to amuse the Reader, neither was it to ingratiate myself

with the Press and the Public : I wished to tell the truth, for truth always conveys its own moral to those who are able to receive it. But as the priceless treasure too frequently hides at the bottom of a well, it needs some courage to dive for it, especially as he that does so will be likely to incur more scorn and obloquy for the mud and water into which he has ventured to plunge, than thanks for the jewel he procures »⁽²⁵⁾.

L'opprobre dont Helen est victime dans le roman annonce le rejet de l'auteur par une société qui n'est pas prête à admettre ses propres défauts.

Lorsque Huntingdon décide de brûler les instruments de travail et les peintures de Helen, il sacrifie l'art et l'indépendance de la femme sur l'autel des apparences sociales : « You thought to disgrace me, did you, by running away and turning an artist, and supporting yourself by the labour of your hands, forsooth ? And you thought of robbing me of my son too, and bring him up to be a dirty Yankee tradesman' or a low, beggarly painter ? »⁽²⁶⁾. Sa fureur s'exerce contre chacun des instruments. La torture subie par Helen est exprimée dans la description détaillée de chaque objet qui se consume, ces éléments même que Markham a remarqués, un par un, en entrant dans l'atelier :

« My painting materials were laid together on the corner table, ready for tomorrow's use, and only covered with a cloth. He soon spied them out, and putting down the candle, deliberately proceeded to cast them into the fire - palette, paints, bladders, pencils, brushes, varnish - I saw them all consumed - the palette-knives snapped in two - the oil and turpentine sent hissing and roaring up the chimney »⁽²⁷⁾.

Cette scène de destruction, postérieure à la scène de découverte dans le récit, mais antérieure dans l'intrigue, invite le lecteur à percevoir le processus de reconstruction qui s'est mis en place. Le désordre de l'atelier s'oppose à l'ordre du salon dans lequel elle devait dissimuler ses outils. Il signifie la liberté conquise. Un tel rapprochement justifie l'acharnement de Helen pour son art et son attachement aux outils.

Portrait d'une création

« The palette and the easel, my darling playmates once, must be my sober toil-fellows now. But was I sufficiently skillful as an artist to obtain my livelihood in a strange land, without friends and without recommendation ? No ;

I must wait a little ; I must labour hard to improve my talent and to produce something worthwhile as a specimen of my powers, something to speak favourably for me, whether as an actual painter or a teacher »⁽²⁸⁾.

Dans son journal, l'héroïne/narratrice insiste sur les notions d'évolution et d'apprentissage liées à l'activité artistique. Elle apprend la technique pour mériter la liberté. Dès lors, l'esprit mercantile, que lui reproche son mari, devient l'expression politique d'une volonté d'autonomie. Helen sait que son frère pourrait l'aider financièrement, mais elle tient à assumer ses fautes passées : par le travail elle peut racheter la légèreté avec laquelle elle a abdiqué sa liberté en se mariant contre l'avis de ses proches. Même si les bases d'une réflexion féministe sont posées, *The Tenant of Wildfell Hall* reste un roman victorien respectueux d'une certaine morale.

Le second narrateur, Markham, introduit cette dimension dans sa narration, en représentant Helen au travail. L'artiste devient alors objet de portrait et l'art narratif une réflexion sur la création artistique :

« But I could not help stealing a glance, now and then, from the splendid view at our feet to the elegant white hand that held the pencil, and the graceful neck and glossy raven curls that drooped over the paper. ' Now, ' thought I, ' if I had but a pencil and a morsel of paper, I could make a lover sketch than hers, admitting I had the power to delineate faithfully what is before me' »⁽²⁹⁾.

Mais Markham souligne la différence entre le souhait et la capacité de réaliser l'œuvre. Comme Helen dans le passé, il manque de distance face à la source de son inspiration, comme elle, il aurait recours au dessin.

Plusieurs portraits narratifs présentent Helen, en harmonie avec un paysage serein ou une scène de travaux des champs, le crayon à la main pour réaliser une esquisse qui servira de base à un tableau plus complexe. Ce tableau sera composé dans l'atelier, la pièce d'étude. Ainsi la création artistique est le fruit d'une attention particulière portée au monde environnant, d'une transformation de forme. Dans *Système des Beaux-Arts*, Alain résume ainsi la différence entre dessin et peinture : « Le dessin, art vif, et qui saisit l'instant, se limite par sa nature même, non seulement à ce qu'il voit, mais même à ce qui, dans ce qu'il voit, exprime le mieux l'instant. En quoi il s'oppose à la peinture, qui, tout au contraire, cherche une nature et non l'accident »⁽³⁰⁾. L'artiste cherche donc la

nature des choses, la stabilité au delà de l'apparence, ainsi Helen étudie-t-elle les variétés d'arbres dans leur nudité hivernale ⁽³¹⁾. On comprend que cette maturité suit la désillusion de la jeune héroïne et la place à l'écart des autres membres de la société. Elle est partagée entre le désir de vivre et celui de varier ses sources d'inspiration, ce qui conduit Markham à organiser le pique-nique au bord de la mer. Mais l'artiste s'interdit de vivre l'expédition comme une aventure amoureuse, elle se concentre sur sa création et l'étude du paysage. Cet épisode donne lieu à la création du chef d'œuvre certes, mais il permet aussi au narrateur une description romantique du paysage en termes très picturaux, plus évocateurs pour le lecteur que la brève exclamation sur la perfection du tableau :

« Looking downward, an opening lay before us - and the blue sea burst upon our sight ! - deep violet blue - not deadly calm, but covered with glinting breakers - diminutive white specks twinkling on its bosom, and scarcely to be distinguished by the keenest vision, from the little sea-mews that sported above, their white wings glittering in the sunshine : only one or two vessels were visible ; and those were far away » ⁽³²⁾.

Le lecteur perçoit les échos de la poésie de Wordsworth et c'est cette description, renforcée par la culture du lecteur, qui donnera vie au tableau de l'héroïne. Celle-ci fait part à Markham de la difficulté de sa position d'artiste qui a transformé toute sa philosophie de l'existence : « I almost wish I were not a painter, (...) for instead of delivering myself up to the full enjoyment of them as others do, I am always troubling my head about how I could produce the same effect upon canvas ; and as that can never be done, it is mere vanity and vexation of spirit » ⁽³³⁾.

Markham a assisté, et participé, avec beaucoup d'attention à la création du chef d'œuvre de Helen. C'est lui qui a organisé la sortie en bord de mer pour que l'artiste trouve une source d'inspiration digne de son talent, c'est lui qui fournit les quelques conseils qui permettent à l'artiste de corriger ses imperfections. Il l'a suivie sur le promontoire escarpé d'où, à l'inquiétude générale, Helen a découvert le point de vue idéal (et très romantique). Il a contemplé la mer avec elle, mais l'esprit préoccupé par son amour tandis que l'artiste oubliait tout au profit de son art. Cette concentration profonde, cette abstraction expliquent le résultat final qui étonne le narrateur : « The picture was strikingly beautiful : it was the very scene itself, transferred as if by magic to the canvas » ⁽³⁴⁾. Mais il a fallu des semaines de travail et de remaniements pour parvenir à ce résultat. Le portrait de l'artiste est donc tracé selon deux axes, l'un insiste sur la beauté, l'aisance du geste au moment du tracé originel, l'autre sug-

gère, mais ne met pas en scène, le travail acharné.

Ces allusions répétées aux remaniements, qui assurent la perfection de l'impression, doivent attirer l'attention du lecteur sur l'illusion de réel dans le texte. En effet, le roman donne à lire une histoire qui se présente comme histoire vraie, mais qui n'est certes pas une chronique de la vie des personnages. Il y a donc bien eu choix des scènes et des effets de la part du narrateur, mais aussi de la part de l'auteur, une double distance par rapport au réel. Par exemple Helen condamne certains de ses tableaux à l'obscurité, les tournant face contre le mur, rejetant l'inspiration amoureuse passée. Chacun des deux narrateurs offre une vision partielle et partielle des événements. Le lecteur est invité à croire à ces témoignages parce qu'il reconnaît des éléments de réel qui lui sont familiers, des codes culturels, cependant aucune donnée ne permet d'identifier les lieux ou les personnages.

L'écriture sous pseudonyme renforce la distance masquée par ailleurs, comme dans les tableaux peints par l'héroïne : « But why have you called it Fernley Manor, Cumberland, instead of Wildfell Hall, --shire ? I asked, alluding to the name she had traced in small characters at the bottom of the canvas » ⁽³⁵⁾.

De plus le texte s'organise en une série de scènes fermées comparables à des tableaux encadrés. L'encadrement est parfois souligné plus clairement encore par une porte ou une fenêtre, le narrateur regrette alors de ne pouvoir pérenniser la scène entrevue : « They struck me as forming a pleasing contrast to all the surrounding objects ; but, of course their position was immediately changed on our entrance ; I could only observe the picture during the few brief seconds that Rachel held the door for our admittance » ⁽³⁶⁾. Ainsi les entretiens entre Helen et Markham se terminent-ils souvent par le geste symbolique de l'artiste qui referme son carnet d'esquisses après avoir apporté quelques retouches suggérées par l'amant devenu critique d'art. Parfois le narrateur souligne le double langage qui concerne l'amour autant que l'art :

« 'I have often wished in vain,' said she, 'for another's judgement to appeal to when I would scarcely trust the direction of my own eye and head, they having been so long occupied with the contemplation of a single object, as to become almost incapable of forming a proper idea respecting it.' 'That,' replied I, 'is only one of the many evils to which a solitary life exposes us.' 'True,' said she ; and again we relapsed into silence. About two minutes after, however, she declared her sketch completed and closed the book » ⁽³⁷⁾.

Anne Brontë a choisi de donner à son héroïne une identité d'artiste afin de pouvoir représenter, de façon acceptable pour l'époque, une femme qui lutte pour affirmer sa liberté d'expression et son droit à l'autonomie. Mais c'est l'écriture qui constitue son principal sujet de réflexion comme l'atteste le recours à la forme du journal qui encourage les comparaisons entre les deux formes d'art et incite à déceler dans le texte l'utilisation des artifices picturaux au service du récit. Pour reprendre les termes d'Alain : « L'art du romancier efface tout autre art ; et c'est le propre de tout art, en ses chefs d'œuvre, d'effacer les autres ». C'est peut-être parce que *The Tenant of Wildfell Hall* n'est pas un chef d'œuvre, mais un premier pas vers le roman féministe, qu'il n'efface pas encore le mode artistique réservé aux femmes du monde jusqu'alors.

Nicole TERRIEN
Université de Marne-la-Vallée

NOTES

(1) *La force de l'âge*, Simone de Beauvoir, 1960, Collection Folio, Gallimard 1986 p 693-694 : « les choses avaient définitivement cessé d'aller de soi ; le malheur avait fait irruption dans le monde : la littérature m'était devenue aussi nécessaire que l'air que je respirais. (...) La sincérité littéraire n'est pas ce qu'on imagine d'ordinaire : il ne s'agit pas de transcrire les émotions, les pensées, qui instant par instant vous traversent, mais d'indiquer les horizons que nous ne touchons pas, que nous apercevons à peine, et qui pourtant sont là ».

(2) *The Tenant of Wildfell Hall*, Anne Brontë, 1848, Penguin Books 1981, p 34.

(3) *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, E.H. Gombrich, 1960, NRF Gallimard 1987 p. 123.

(4) *WFH* p. 40.

(5) *WFH* p. 41.

(6) Alain, *Propos* 1924, Pléiade p. 624.

(7) *WFH* p. 45 : « I left the more frequented regions, the wooded valleys, the cornfields, and the meadow lands, and proceeded to mount the steep acclivity of Wildfell, the wildest and the loftiest eminence in our neighbourhood, where, as you ascend, the hedges, as well as the trees, become scanty and stunted, the former, at length, giving place to rough stone fences, partly greened over with ivy and moss, the latter to larches and Scotch fir-trees, or isolated blackthorn ».

(8) *WFH* p. 46.

(9) je souligne

(10) *WFH* p. 45.

(11) *WFH* p. 175.

(12) *WFH* p. 177.

(13) *WFH* p. 173.

(14) *WFH* p. 172.

(15) *WFH* p. 398.

(16) *WFH* p. 398.

(17) *WFH* p. 70.

(18) idem.

(19) *WFH* p. 163.

(20) *WFH* p. 161.

(21) *WFH* p. 359.

(22) *WFH* p. 68.

(23) idem.

(24) *WFH* p. 69.

(25) *WFH* p. 29.

(26) *WFH* p. 372.

(27) *WFH* p. 371.

- (28) *WFH* p. 358.
- (29) *WFH* p. 88.
- (30) *Pléiade* p. 494.
- (31) *WFH* p. 74.
- (32) *WFH* p. 86.
- (33) *WFH* p. 104-105.
- (34) *WFH* p. 93.
- (35) *WFH* p. 69.
- (36) *WFH* p. 81.
- (37) *WFH* p. 89.

THE PICTURE OF DORIAN GRAY

D'OSCAR WILDE

ET LES ILLUSTRATIONS DE REYNOLD ARNOULD :

DE LA REPRÉSENTATION EN CRISE

À LA CRISE DE LA REPRÉSENTATION

Avant d'aborder les illustrations réalisées par Reynold Arnould pour *The Picture of Dorian Gray*, j'évoquerai la couverture d'une ancienne édition du roman chez Penguin Classics qui n'est pas sans rapport avec mon propos [Illustration 1]. Réalisée spécifiquement pour orner la couverture du roman, cette illustration, très médiocre au demeurant, nous montre Dorian Gray et Basil Hallward en train de contempler le portrait éponyme. Placée en tête de l'œuvre, cette image pose d'emblée la triade qui fonde toute représentation picturale : le peintre, le modèle et le tableau. Cette manière de poser ainsi les données du problème fait problème par rapport au texte, notamment en raison du caractère réaliste, ressemblant, de la représentation (même si c'est par rapport à un modèle fictif), alors même que cette notion de ressemblance est remise en question dans le roman. Que dire aussi de ce tableau représentant Dorian vieilli, enlaidi, offert ainsi en pâture au public, alors même que tout au long du récit il est bien précisé que le tableau ne doit jamais apparaître au monde. L'on peut donc saluer la nouvelle politique éditoriale de Penguin Classics qui, pour l'édition actuelle, a placé en couverture un tableau réel, *Le Portrait d'Octave Maus* par Théo van Rysselberghe.

Parmi tous les critiques qui ont écrit sur le roman, aucun ne s'est, à ma connaissance, intéressé au portrait - je parle ici du tableau en tant que phénomène proprement pictural - comme si le statut purement fictif du tableau dispensait de s'interroger sur les problèmes qu'il pose en termes de représentation picturale. Ce tableau, après un vœu exprimé dans un instant d'égarement, se met à vieillir et à s'enlaidir à la place du sujet qui lui a servi de modèle, lequel préserve toute sa jeunesse et sa beauté en dépit d'une vie de débauche et surtout, bien sûr, du temps qui passe. Nous savons au moins depuis Maurice Denis « qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » ⁽¹⁾, ce dont on retrouve un écho dans un des propos de Basil Hallward : « Art is always more abstract than we fancy. Form and colour tell us of form and colour - that is all. »

(127) ⁽²⁾. Et pourtant, les critiques ont toujours traité le tableau comme pur contenu de significations ; il est vrai que le texte nous y invite. Tout se passe comme si sous prétexte qu'un tel tableau n'existe pas et ne peut pas exister hors de la fiction qui l'a vu naître, et n'a donc pas de possible référent extra-linguistique, il ne valait dès lors même pas la peine d'en parler. A moins que ce ne soit parce que tout discours qui vise ce tableau tétatogène achoppe dès que l'on s'efforce de le traiter comme signifiant pictural et non plus simplement comme contenu pictural. En revanche, dès lors que l'on s'intéresse à des versions illustrées du roman, et il y en eut de nombreuses, on ne peut faire l'économie du tableau en tant qu'artefact visuel, ne serait-ce qu'en raison des problèmes qui se posent quant à la manière de figurer ce tableau. Si les illustrations de Reynold Arnould (frontispice et cul-de-lampe sont présentés ici, mais il a réalisé 12 illustrations au total) peuvent à première vue paraître anachroniques (le cubisme ayant en effet été inauguré en 1907, alors que le roman date de 1891), elles invitent précisément à lire le roman sous un jour neuf.

Représentation impossible ?

L'embaras des critiques, et la difficulté objective que l'on éprouve à parler du tableau, proviennent en partie du fait que le portrait, et ce n'est pas le moindre des paradoxes de ce roman fondé sur un tableau, n'est jamais donné à voir au lecteur. Autrement dit, il n'est jamais décrit, du moins dans la première partie du roman, c'est-à-dire avant que les premiers changements ne soient constatés. Au lieu de nous montrer le tableau, le récit nous donne systématiquement à voir le tableau médiatisé par le regard de quelqu'un, en sorte qu'au lieu du tableau le récit nous livre les impressions de celui qui le contemple, l'effet qu'il produit sur lui. Ainsi, lorsqu'au chapitre 2 Dorian s'approche pour contempler l'œuvre achevée, il est littéralement saisi : « When he saw it he drew back, and his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, as if he had recognized himself for the first time.» (30) [c'est moi qui souligne]. La réaction de Henry Wotton pour être plus intellectuelle ne nous indique rien de plus quant à l'aspect du portrait : « It was certainly a wonderful work of art, and a wonderful likeness as well.» (30) [c'est moi qui souligne]. Tout ce que l'on apprend donc du portrait est qu'il ressemble parfaitement à son modèle, dont il est la copie conforme, le double parfait. Le tableau de Basil Hallward appartient encore à un âge de la peinture où la réussite d'un peintre se mesurait à sa capacité à faire ressemblant, et dont le miroir est la métaphore opératoire : « the painter looked at the gracious and comely form he had so skillfully mirrored in his art... » (5-6). « Form » renvoie à l'image de l'objet, de Dorian, sur la toile, mais pourrait aussi bien renvoyer à Dorian lui-même ; et « mirrored » renvoie à l'action de constituer l'image de cet objet, et donc

à l'objet représenté, ce qui est à l'origine d'une ambiguïté dans la phrase. L'on ne sait plus très bien si ce que voit Basil c'est, en aval de l'action de peindre, l'image de Dorian, où, en amont du tableau, Dorian lui-même. Cette ambiguïté dans la langue, le texte l'entretient constamment. Lorsqu'une fois le portrait achevé, Henry Wotton dit à Dorian « come over and look at yourself » (30), il l'invite donc non pas à regarder le tableau, mais à se voir en lui, comme en un miroir, métaphore filée par Basil lorsqu'en parlant du tableau et par contamination métonymique, il dit à Dorian : « As soon as you are dry, you shall be varnished, and framed and sent home » (33) : l'objet de la représentation et la représentation de l'objet deviennent interchangeables.

Le début du roman nous parle donc d'une peinture qui ne se laisse pas voir, une peinture tellement exacte qu'elle se laisse oublier, où, du moins, le travail du peintre se laisse oublier pour laisser place à la chose représentée. Du physique de son modèle nous n'apprenons d'ailleurs guère plus, sinon qu'il a des « finely-curved lips », « frank blue eyes » et « crisp gold hair » (21), un stéréotype de la candeur, somme toute assez courant et assez vague. Son physique se ramène pour l'essentiel à sa beauté qui est rappelée avec insistance tout au long du roman, par le narrateur et par tous les personnages qui croisent son chemin : « a young man of extraordinary personal beauty » (narrateur, 5) ; « he was certainly wonderfully handsome » / « You have a wonderfully beautiful face » (Henry Wotton, 21 et 27) ; « I had seen perfection face to face » (Basil, 126) ; « My god of graces » (Sibyl, 76), etc. Jamais nous ne saurons ce qui caractérise la beauté de Dorian, sinon sa qualité hyperbolique, ce qui rejoint tout à fait ce que dit Barthes dans *S/Z* : « La beauté (contrairement à la laideur) ne peut pas vraiment s'expliquer : elle se dit, s'affirme, se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas. Telle un dieu (aussi vide que lui), elle ne peut que dire : *je suis celle qui suis.* »⁽³⁾ La beauté ne peut donc que s'énoncer sur le mode tautologique.

Illustrer *The Picture of Dorian Gray* se présente d'emblée comme une gageure et le comble de l'artiste : son travail consiste à montrer, rendre visible, et dans le cas présent à représenter un tableau, à mettre la représentation en abyme, mais précisément sans montrer, à moins d'aller à rebours du texte et d'en diminuer la portée, l'un des intérêts du roman étant précisément l'éლისion du tableau. On pourrait arguer que le texte, en ne disant rien du tableau, laisse au contraire entière liberté à l'illustrateur qui peut représenter le tableau comme bon lui semble. Il est cependant sommé de représenter la perfection, c'est pourquoi toute image qu'il pourrait en donner risque d'être décevante. Représenter Dorian Gray pose exactement le même problème, car en donner une représentation c'est encore faire son portrait, en faire un tableau, ce qu'Arnould a rendu

dans son frontispice [Illustration 2] en optant pour un même cadrage pour la figure du premier plan et le tableau (signalé par le cadre) qui se trouve derrière, les deux figures étant superposables. On voit ici la situation intenable de l'illustrateur, déchiré, en forme de paradoxe typiquement Wildien, entre deux impératifs aussi catégoriques que contradictoires. Jean-Émile Laboureur, un autre des illustrateurs du roman de Wilde (je ne possède malheureusement pas de reproductions de ses travaux), a résolu le problème en l'éluant : pour la scène d'ouverture du roman, il a ainsi pris le parti de soustraire le tableau à notre vue, puisque le tableau est présenté vu de derrière, posé sur son chevalet. De fait, sur l'ensemble des 23 illustrations qu'il a réalisées, le tableau apparaît trois fois mais jamais nous ne voyons ce qu'il représente, et le visage de Dorian Gray lui-même n'apparaît jamais (il est généralement présenté de dos, dans l'ombre...). Tout comme dans le texte, où le tableau est éliidé, en étant regardé sans être jamais donné à voir. Le tableau constitue ainsi chez Laboureur une manière de point aveugle à l'intérieur de l'image, signifiant dont le signifié est toujours déplacé, indéfiniment renvoyé.

A première vue, les illustrations de Reynold Arnould, d'inspiration cubiste, paraissent relever d'un contresens sur le texte Wildien, dans la mesure où l'esthétique cubiste s'est précisément érigée contre la « peinture ressemblante »⁽⁴⁾, que l'art de Basil Hallward et le tableau représentant Dorian Gray incarnent au plus au point. En choisissant cependant de réaliser un portrait de Dorian qui n'obéisse à aucun critère de réalisme, à la fois il désamorçe tout jugement que nous pourrions formuler selon des critères de ressemblance (fût-ce avec un modèle imaginaire) et rend inopérant le critère de beauté, tout en mettant la problématique de la ressemblance au cœur de l'image. Le trait le plus caractéristique du mouvement cubiste est, en effet, l'utilisation des formes géométriques. Voyons maintenant la figure qui occupe l'avant du frontispice. De l'incomparable beauté de Dorian, elle n'offre plus qu'une perfection géométrique, qui détruit tout naturalisme. Là où dans le langage courant nous parlons de l'ovale d'un visage pour désigner un visage aux contours harmonieux, l'illustrateur a en quelque sorte pris l'image au pied de la lettre et a dessiné un pur ovale, une ellipse parfaite, tel qu'on n'en rencontre pas dans la nature. La peinture ressemblante se servait des dégradés d'ombre et de lumière pour harmoniser les différentes parties d'un visage entre-elles, pour suggérer un modelé. Ici, les violents contrastes de noirs et de blancs, le schématisme des lignes, détruisent au contraire l'illusion réaliste. Le cadrage frontal donne par ailleurs l'impression d'une image à double-fond, mais sans profondeur, d'une représentation mise en abyme deux fois. Le spectateur hésite en effet quant au statut de la figure au premier plan de l'image. S'agit-il de Dorian Gray ou de son portrait ? La confusion qui s'installe est renforcée si l'on compare

cette image à l'autre illustration (la dernière du roman) [Illustration 3], où le portrait de Dorian Gray qui se dresse à gauche reproduit exactement la posture de la figure à l'avant du frontispice. Mais ce serait un portrait flottant dans un espace sans ancrage.

Crise de la ressemblance.

Cette remise en question des critères de la représentation picturale, que l'on peut qualifier de crise de la ressemblance, Arnould est allée puiser au cœur même du texte. En se mettant à bouger, à vieillir et à s'enlaidir à la place de Dorian, le tableau cesse en effet de ressembler à son modèle et introduit une instabilité dans la représentation, une inquiétante étrangeté dans le domaine de la peinture. La pensée rationnelle ne pouvant rendre compte physiquement de ce phénomène en termes purement picturaux, le texte en appelle à une causalité surnaturelle, tire l'interprétation vers l'allégorie morale : « here was a visible symbol of the degradation of sin » (107). Alors que Dorian garde sa beauté lisse et ineffable, le tableau commence à gagner en expressivité, c'est pourquoi le tableau commence à être décrit au moment même où apparaissent les premières transformations : « the hideous lines that seared the wrinkling forehead, or crawled around the heavy sensual mouth » (142). Les stigmates du vice et les outrages du temps, qui menaçaient auparavant l'intégrité corporelle du modèle, vont désormais entamer le belle uniformité du tableau. Le portrait va littéralement être défiguré. Basil Hallward, lorsqu'il se retrouve confronté au tableau et tente d'analyser le phénomène, utilise la métaphore de la lèpre : « The surface seemed to be quite undisturbed, and as he had left it. It was from within, apparently, that the horror had come. Through some strange quickening of inner life the leprosy of sin were slowly eating the thing away.» (ch.13, 173) [c'est moi qui souligne]. L'expression « from within » se révèle particulièrement intéressante car on peut, me semble-t-il, l'analyser à deux niveaux : au niveau purement dénotatif, elle signifie que le changement ne peut pas être imputé à un agent extérieur (la main de quelqu'un, l'humidité, la moisissure) et renvoie donc à cette mystérieuse alchimie du tableau. Mais « from within » pourrait également vouloir dire « de l'intérieur de la peinture », peinture entendu cette fois comme langage, ou du moins comme ensemble de règles codifiées en dispositif d'énonciation picturale.

On peut relier cela au travail des cubistes, lesquels ont contesté les normes qui présidaient encore à la représentation picturale (je songe plus particulièrement à la peinture académique) et ont ainsi inauguré un chapitre nouveau de l'art occidental en créant un nouvel espace plastique. Le cubisme marque en effet la rupture avec un espace pictural fondé sur

un angle de vision unique, et qui datait de la Renaissance. Ce point de vue unique sur un objet (qui a pour corollaire l'organisation de la représentation autour d'un point unique, le point de perspective ou point de fuite), ne suffisait pas d'après eux à rendre compte de la totalité de l'objet perçu, car il ne donnait qu'une vision partielle de la réalité. « Contrary to what is usually thought, sight is a successive sense ; we have to combine many of its perceptions before we can know a single object well. But the painted image is fixed. [...] The plastic image does not move : it must be complete at first sight ; therefore it must renounce perspective. »⁽⁵⁾ Pour les cubistes, il faut donc renoncer à la perspective afin de donner ce que Jean Metzinger appelle une « image totale » de la réalité⁽⁶⁾. Ce faisant, c'est la stabilité de la représentation qui s'en trouve bouleversée, car le cubisme crée un espace désancré. Comme le dit Jean Paulhan, le cubisme nous donne à voir « un monde disloqué, où les plans se chevauchent et les surfaces se morcellent et les courbes se boursouflent »⁽⁷⁾. La vision d'ensemble n'est plus, comme dans la peinture ressemblante, soumise à la subordination des parties à un tout ; au contraire, ici, le tracé simplificateur vient compartimenter la représentation. Le cubisme engage donc une véritable entreprise de dislocation du schéma corporel, à laquelle procède aussi le texte de Wilde. Le tableau est en effet décrit en termes de « misshapen body », « bloated hands » (142), « sodden eyes » (171). De même, à l'image, le corps subit d'importantes déformations. On le voit très bien dans la figure à l'arrière du frontispice d'Arnould, qui représente le portrait de Dorian Gray. Les formes sont morcelées, décomposées en détail autonomes, avec notamment cet œil - est-ce une allusion à l'œil du peintre qui organise normalement la représentation et structure ainsi la vision du spectateur ? - œil qui donne l'impression de s'extraire de son orbite. L'effet visuel ainsi produit, dans l'aspect biseauté des lignes, la raideur des découpes, n'est pas sans évoquer comme des reflets dans un miroir brisé, le miroir poli des apparences trompeuses de la peinture ressemblante. Le choix de la technique de l'eau-forte est également particulièrement approprié au sujet, car le procédé consiste à dessiner à l'aide d'une pointe fine sur une plaque enduite d'un vernis, puis à verser sur la plaque de l'acide nitrique, lequel attaque le cuivre où il a été creusé. Je ne peux m'empêcher de songer ici au vitriol (acide sulfurique) dont on se sert pour défigurer quelqu'un. Le visage du double pictural de Dorian est ainsi littéralement défiguré, tant à l'image que dans le texte.

Le roman réalise donc le fantasme insensé d'un tableau qui donnerait à voir non plus l'apparence de Dorian, mais son être, son moi profond : « the terrible portrait whose changing features showed him the real degradation of his life » (ch. 11, 155) [c'est moi qui souligne]. Le roman accomplit en quelque sorte sur le plan moral et psychologique, et au

moyen d'un tableau fictif, ce que la peinture cubiste prétendait accomplir dans le domaine pictural : « The true purpose of painting is to represent objects as they really are [c'est moi qui souligne] ; that is to say, differently from the way we see them. It tends always to give us their sensible essence, their presence, this is why the image it forms does not resemble their appearance... »⁽⁶⁾. Dans les deux cas, chez Wilde et chez les cubistes, la belle ordonnance du tableau et le tableau comme représentation ordonnée et cohérente du monde sont détruits.

Les limites de la représentation.

Une interprétation faisant de *The Picture of Dorian Gray* un roman sur la crise de la représentation picturale, au sens d'une crise de la ressemblance ne semble pas totalement dénuée de fondement, si l'on considère qu'au moment où Oscar Wilde écrit son roman un grand nombre d'écrivains s'intéressaient à la même problématique. « Le Chef d'œuvre inconnu » (1831) paraît inaugural, mais Balzac eut de nombreux successeurs : Zola, « Mme Sourdis » (1880), *L'Œuvre* (1886) ; Huysmans, *En Ménage* (1881) ; Maupassant, « Le Modèle » (1883), *Fort comme la mort* (1889) ; Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas* (1901) ; Camille Mauclair, *Le Mystère du visage* (1906), pour ne citer que quelques-unes des instances les plus célèbres. Tous ces écrivains ont, à un titre ou à un autre, mis en scène la création picturale et montré que la représentation est devenue un acte problématique. D'une ère de certitudes la représentation entre progressivement dans une zone de turbulences. Cette période qui marque le passage à la modernité, signale la fin de l'ère de la représentation sans histoire. L'ironie tragique, c'est que cette faillite de la peinture ressemblante est déjà là, de manière latente, au cœur même de cette peinture. C'est ce dont Dorian prend conscience suite au discours de Henry Wotton sur la jeunesse, la beauté et leur caractère éphémère, et dont il a la révélation soudaine lorsqu'il est confronté à l'image de lui que lui renvoie le portrait : « How sad it is ! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June. » (31) C'est également ce que Henry Wotton fait remarquer à Basil, mais en inversant les termes de la proposition : « Some day you will look at your friend, and he will seem to you to be a little out of drawing, or you won't like his tone of colour, or something... » (17). Un tableau est une coupe pratiquée dans un continuum temporel, c'est un instant unique, sans durée, avec tout ce que cela comporte d'artifice obligeant le modèle à se figer dans la pose. La peinture est un art « necessarily immobile » comme nous le rappelle Wilde dès la première page du roman. Le temps constitue la limite de toute peinture ressemblante, particulièrement sous sa forme du portrait, lequel résiste à l'épreuve du temps, en sorte que plus le temps passe et moins un por-

trait peint ressemble à son modèle, à moins que ce ne soit l'inverse.

The Picture of Dorian Gray, en donnant corps à la prière insensée de Dorian, remet en question la notion de stase picturale, l'idée qu'une fois le tableau achevé la représentation est fixée pour toujours. Ce faisant, le roman ne fait qu'inverser la relation car le tableau et son modèle échangent simplement leurs attributs respectifs. Si à un premier niveau de lecture, dénotatif, le roman nous fait le récit de cette improbable fiction d'un tableau miroir de l'âme, Wilde a également donné corps à cet impossible fantasme et scandale pictural : inscrire l'épaisseur du temps dans le tableau, et donc transformer le tableau en récit : « I keep a diary of my life from day to day, and it never leaves the room in which it is written. » (169). Si depuis la Renaissance les peintres ont fait la conquête de l'espace et ont appris à inscrire l'épaisseur spatiale dans le tableau, la profondeur, grâce à la représentation perspective, la dimension temporelle lui a toujours manqué, comme l'a souligné Diderot : « Les instants se succèdent dans la description du poète, elle fournirait à une longue galerie de peintre. »⁽⁹⁾

Autant, cependant, il est possible de penser une peinture qui se met à bouger, autant il est impossible de la montrer. Le tableau nous dit-on « was conscious of the events of life as they occurred. The vicious circle that marred the fine lines of the mouth had, no doubt, appeared at the very moment that the girl had drunk the poison » (116). Mais Dorian en est réduit à spéculer sur la mystérieuse alchimie du tableau ; à chaque fois qu'il contemple le portrait, il ne peut que constater des changements déjà accomplis, ce que marque l'utilisation du *plu-perfect* et de verbes d'état dans les phrases suivantes: « The portrait had altered » (106), « the expression looked different. One would say that there was a touch of cruelty in the mouth » (101) [c'est moi qui souligne]. Il peut également envisager les transformations qu'il subira, sur le mode du devenir hypothétique : « Was it to alter now with every mood to which he yielded ? Was it to become a monstrous and loathsome thing...? » (117). En revanche, le vœu qu'il émet « that some day he would see the change taking place before his very eyes » (116) restera lettre morte, car le mouvement constitue précisément la dimension aporétique de toute représentation picturale, littéralement l'irreprésentable. C'est pourquoi le roman s'achève sur une ellipse : en effet, lorsque Dorian crève la toile et recouvre ainsi la temporalité (expression que j'emprunte à Philippe Cuisset et qu'il utilisa lors de son intervention sur Henry James), le texte inscrit un blanc typographique. Comment l'illustrateur peut-il, dès lors, représenter ce qui est proprement irreprésentable ?

Les cubistes n'ont pas réellement cherché à inscrire le temps dans

le tableau, même si certains cubistes ont parfois parlé de quatrième dimension. Leur conception du tableau était éminemment spatiale. Mais la représentation simultanée qu'ils ont voulu donner de toutes les facettes d'un sujet pourrait effectivement faire songer à une tentative pour suggérer le concept d'espace-temps. La démultiplication du visage de Dorian dans l'illustration d'Arnould qui clôt le roman, fait penser à une recherche poussée dans cette direction, en vue de suggérer un mouvement à la manière des anciens stroboscopes⁽¹⁰⁾. Je suis cependant plus près de songer que cette mobilité de l'image suscite la démission simultanée du texte et de l'image, les deux s'arrêtant au seuil de ce qui constitue leur commune limite.

CONCLUSION

Il ne s'agit pas ici de faire d'Oscar Wilde un génial théoricien proto-cubiste, mais simplement de suggérer qu'en prenant acte de la crise de la mimésis laquelle donnera naissance à l'art moderne, il a soulevé quelques questions qui anticipent certaines interrogations auxquelles dans leur pratique picturale les cubistes répondront. Depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, avec l'avènement de la photographie venue concurrencer la peinture sur le terrain de la mimésis, la représentation ne va plus de soi. Si à l'époque les milieux avertis ont reconnu la nécessité de sortir de l'ornière où les questions de ressemblance confinaient la peinture, la plupart s'en sont inquiétés, et c'est cette inquiétude, ce questionnement, que l'on retrouve chez de nombreux écrivains de cette période. La plupart de ces romans se finissent mal. Chez Wilde les trois constituants de la représentation, la trinité picturale, le peintre, son modèle et le tableau sont mis à mal. Tuer le peintre, tuer le modèle et crever la toile peuvent ainsi se lire comme les trois facettes d'une même crise de la représentation. La fin du roman, dont de nombreux critiques ont dit qu'elle sacrifiait à la morale en condamnant le pêcheur par où il avait pêché, son excès de narcissisme, me paraît, dans la perspective qui est la mienne, moins sacrifier à une vision traditionnelle de la morale qu'un dernier sursaut de l'ancienne peinture. En rendant in-extremis, à la dernière page du roman, à la peinture et à la vie leurs propriétés respectives, Wilde semble avoir redouté de tirer les conséquences ultimes de la crise de la représentation qu'il a mise en branle. Il préserve ainsi, pour quelques années encore, une certaine vision stable du monde comme représentation, laissant aux peintres eux-mêmes, aux praticiens, le soin de franchir le pas vers la modernité.

Carole CAMBRAY
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) « Définition du Néo-traditionnisme » , article paru dans *Art et Critique*, août 1890. Cité par Robert Delevoy, in *Journal du symbolisme*. Genève : Skira, 1977 (1986), p. 85.
- (2) *The Picture of Dorian Gray*. Londres : Penguin Classics, 1985 (1995). Toutes les citations du roman sont tirées de cette édition.
- (3) Roland Barthes, *S/Z*. Paris : Seuil, p.187.
- (4) Jean Paulhan, *La peinture cubiste*. Paris : Tchou, 1970 ; Gallimard, 1990, p. 239.
- (5) Jacques Rivière, « Tendances actuelles dans la peinture » , in *Revue d'Europe et d'Amérique*. Paris, mars 1912. Cité dans *Art in Theory : 1900-1990, an Anthology of Changing Ideas*. Textes rassemblés par Charles Harrison & Paul Wood. Oxford : Blackwell, 1992 (1995), pp. 184-185.
- (6) Jean Metzinger, « Note on Painting » , oct-nov 1910. Cité par C. Harrison & P. Wood, op.cit., p.178.
- (7) Jean Paulhan, op.cit., p. 36.
- (8) Jacques Rivière, op.cit., p.184.
- (9) *Pensées détachées*. Cité par Bernard Vouilloux, in *La peinture dans le texte*. Paris : CNRS éditions, 1994, p. 78.
- (10) « Appareil rotatif (disque, cylindre) donnant l'illusion du mouvement par une suite d'images fixes ». Définition du *Robert*, édition 1994.

PENGUIN CLASSICS

OSCAR WILDE

THE PICTURE OF
DORIAN GRAY



Le Portrait de Dorian Gray



Eaux-fortes de Reynold Arnould (1919-1980) pour une édition française parue en 1946 chez Stock (tirage limité à 250 exemplaires).



« A GREEN SHAWL OVER THE EDGE OF A PICTURE FRAME »

I wonder if I could write the Three Women in prose

(to Vanessa Bell - 12-5-1928) ⁽¹⁾.

*I tried to imagine how I should describe the problem of a
writer à la Lily Briscoe*

(Roger Fry to Virginia Woolf) ⁽²⁾.

Comment rendre un tableau avec des mots et comment rendre un livre avec des peintures : ces deux extraits de lettres posent la question du passage d'un art à l'autre, de l'expression d'un art par un autre. Littérature et peinture utilisent des signifiants communs. Si l'on décrit (*describe*), on dépeint (*depict*) également. Toutes deux jouent avec des *images*. *Scrawl* (TL 57-204) ⁽³⁾ qui désigne dans le texte *To the Lighthouse* le tableau de Lily est lui-même polysémique puisqu'il désigne *a hastily and badly written letter* ainsi que *a careless sketch* (OED). Les signifiés se superposent pour rendre compte des deux modes d'expression artistique qui sont ainsi mis en équivalence. L'œil est au centre de la création du peintre comme de celle de l'écrivain.

The letters, the table, the reviews, all serve to enlarge the pupil of my mind more and more

(AWD - 14-6-1925) ⁽⁴⁾.

Here are pictures. (...) let them lay to rest the incessant activity of the mind's eye

(VW 499) ⁽⁵⁾.

Oeil et esprit sont confondus. Voir et penser sont la même chose :

The effort of looking at it and the effort of thinking of him

(...) both seemed to be one and the same effort

(TL 236).

La perception visuelle est indispensable à la pensée, à la connaissance. On peut imaginer ce que cette pré-éminence de l'œil signifiera pour l'esthétique de Virginia Woolf dont la surface du texte joue des mots comme des effets de lumière. Mallarmé écrivait que *(les mots) s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feu sur des pierreries (Crise de vers)*.

L'œil (absent ou présent) est au centre du livre et du tableau.

*To the Lighthouse (...) is the most abstract piece of writing
(...) all eyeless and featureless
(AWD - 30-4-1926).
(Lily's painting) seemed to rebuke her with its cold stare
(TL 178).*

L'œil est à la fois dans le tableau et hors du tableau, dans le texte et hors du texte, voyant et donné à voir. C'est qu'en matière de création littéraire et de création picturale, il est question de vision. A la fin de *To the Lighthouse*, Lily Briscoe posera son pinceau en proclamant ; *I have had my vision* (TL 237), comme Virginia Woolf à la fin de l'écriture de *The Waves* : *I have (...) ended that vision* (AWD - 2-2-1931).

Virginia Woolf était entourée de peintres. Sa sœur, Vanessa Bell était un peintre dont elle enviait le succès et dont elle prétendait ne pas savoir comment rendre compte des tableaux. A cet effet, puisque *To the Lighthouse* est fondé sur la famille de Virginia Woolf ⁽⁶⁾, il n'est pas indifférent que le seul personnage qui réussisse soit Lily, le peintre. L'autre personnage qui remporte quelque succès est le poète, Augustus Carmichael, qui reste jusqu'à la fin à côté de Lily. Leurs deux œuvres sont liées en ceci qu'elles cherchent, l'une et l'autre, à combler une absence : Andrew pour Augustus, Mrs Ramsay pour Lily. Mais ce n'est pas là notre propos.

Virginia Woolf lorsqu'elle écrit sur la peinture de Vanessa, même si elle proteste de son peu de compétence ⁽⁷⁾ le fait en termes littéraires.

*You are now mistress of the phrase. All your pictures are built up of flying phrases. (...) I daresay your problem will now be to buttress up this lyricism with solidity
(L3 - to Vanessa Bell - 5-3-1927).*

*I had forgotten the extreme brilliancy and flow and wit and ardour of these works. (...) I maintain you are into the bargain a satirist, a conveyer of impressions about human life : a short story writer of great wit.
(L3 -to Vanessa Bell - 12-5-1928).*

*You've let me in to sit to Roger by the way. He says he can make a perfect likeness and yours are poets dreams. Now I should have thought you took a sufficiently prosaic view of me
(L3 - to Vanessa Bell - 11-2-1928).*

Sur la peinture de Roger Fry, elle émettait des avis similaires :

I liked (...) the colour, the charm, the sentiment, the literary power
(L3 - to Roger Fry - 18-5-1923).

Dans ces extraits de lettres, c'est la métaphore littéraire qui l'emporte. La peinture est considérée en termes de genres littéraires (poésie, prose, nouvelle, satire, lyrisme) mais également en termes musicaux (lyrisme et phrase appartiennent aux deux champs sémantiques, ce qui implique un rythme.

Comment Vanessa Bell rend-elle compte des livres de Virginia Woolf ?
De To the Lighthouse, elle écrit :

I have somewhere a feeling about it is a work of art which will perhaps gradually take shape. (...) As far as portrait painting goes you seem to me to be a supreme artist
(L3 - from Vanessa Bell to Virginia Woolf - 11-5-1927).

Ici, la métaphore picturale semble l'emporter. A Jacques Raverat, Virginia Woolf écrit une lettre comparant les problèmes du peintre à ceux de l'écrivain :

Certainly painters have a great gift of expression. (...) I rather think you've broached some of the problems of the writer's too, who are trying to catch and consolidate and consummate (whatever the word is for making literature) those splashes of yours ; for the falsity of the past (...) is precisely I think that they adhere to a formal railway line of sentence, for its convenience, never reflecting that people don't and never did feel or think or dream for a second in that way ; but all over the place, in your way
(L3- to Jacques Raverat - 3-10-1924).

Parler de littérature s'avère aussi difficile que parler de peinture (*whatever the word is for making literature*). Dans son journal, où elle rend compte de son travail de création, Virginia Woolf utilise souvent des métaphores picturales. La page blanche est une toile :

The canvas is covered
(AWD - 18-3-1928),

sur laquelle on trace des esquisses :

This is the greatest sketch I've put my method to

(AWD - 13-9-1926),
I have finished - sketchily I admit
(AWD - 25-5-1926),

à coups de pinceau (ou de crayon) :

I can give in a very few strokes the essentials of a person's character. It should be done boldly, almost a caricature
(AWD - 9-4-1930),

ou de taches, ou d'éclaboussures :

Splashed all over the canvas
(AWD - 20-11-1927),
With great splashes of exaggeration
(AWD - 20-12-1927),

qu'il faudra épaissir (*thicken* (AWD - 20-7-1925)) parce que cela semble trop clair, trop délayé (*rather thin* AWD - 3-9-1926)). Sur l'espace de cette page page blanche (*a space* (AWD - 17-3-1930)) elle installe des formes (*made shapes square up* (AWD - 7-11-1928)). Pour finir, l'œuvre est un chef d'œuvre :

To the Lighthouse (...) is a masterpiece
(AWD - 23-1-1927).

Toutes ces métaphores, même si elles sont passées dans la langue littéraire courante, n'en sont pas moins, à l'origine, issues du champ sémantique de la peinture.

Cet intéressant chassé-croisé entre peinture et littérature dit l'ambivalence de Virginia Woolf face aux diverses expressions artistiques. Elle voulait fusionner les différents genres littéraires, faire de la prose de la poésie, de la poésie du théâtre (*prose yet poetry ; a novel and a play* (AWD - 21-2-1927)). Elle essayait également de fusionner tous les arts - littérature, peinture, musique - dans sa tentative de rendre la totalité de la réalité, ce qu'elle désignait sous le terme générique de *life*

If I were a painter, I should paint these first impressions in pale yellow, silver, and green. (...) I should make a picture that was globular ; semi-transparent. (...) Everything would be large and dim ; and what was seen would at the same time be heard⁽⁸⁾.

Dans *To the Lighthouse*, elle met en scène un peintre, Lily Briscoe, qui, d'un bout à l'autre du texte, peint un tableau qui semble être un portrait de Mrs Ramsay avec James son fils :

It was Mrs Ramsay reading to James. (...) Mother and child - objects of universal veneration.
(TL 61),

un portrait de Madone comme ceux qui remplissent les musées :

Here are cold madonnas among their pillars. (...) Here are saints and blue madonnas
(W 499).

De ce tableau, on ne saura guère qu'il ne correspond pas aux canons traditionnels du genre :

Mother and child then (...) might be reduced (...) to a purple shadow without irreverence
TL 61).

A la lecture de *To the Lighthouse*, Vanessa Bell écrira à Virginia Woolf :

Surely Lily Briscoe must have been rather a good painter - before her time perhaps - but with great gifts really ?
(L3 Vanessa Bell to Virginia Woolf - 11-5-1927).

A la fin, le tableau est décrit comme un tableau abstrait :

There it was - her picture. Yes, with all its green and blues, its lines running up and across, its attempt at something
(TL 237).

Or, le tableau de Lily est un tableau qui ne se donne pas à voir :

It would never be seen ; never be hung even
(TL 57),

parce que Lily refuse de le donner à voir :

She would have snatched the picture off the easel, but she said to herself, One must. She braced herself to stand the awful trial of someone looking at her picture
(TL 61),

mais également parce que le tableau refuse de se donner à voir :

*Looking at the picture, she was surprised to find that she
could not see it
(TL 204).*

La toile de Lily est blanche (*her clean canvas* (TL 169)), vierge de toute trace :

*She saw her canvas as if it had floated up and placed itself
white and uncompromising directly before her
(TL 178).*

Le tableau vierge de Lily ne se donne pas à regarder parce que c'est lui qui regarde Lily :

« It seemed to rebuke her with its cold stare (...). She looked blankly at the canvas, with its uncompromising white stare » (TL 178).

Le tableau vide réfléchit le regard du spectateur et le renvoie sur le peintre. Jacques Lacan écrivait que « tout tableau est un piège à regard »⁽⁹⁾. Ce tableau de Lily est bien un « piège à regard » puisqu'il semble attirer le regard, l'attention du lecteur, pour mieux le renvoyer ailleurs. Ce n'est pas le tableau qui est au centre du texte mais le peintre dans l'acte de peindre. (De la même façon, ce n'est pas le Bœuf en Daube qui est au centre de la table, mais le plateau de fruits, (TL 112), véritable nature morte à la Arcimboldo). Ce n'est pas le résultat, le tableau, qui compte, mais l'acte créateur :

« A picture was to him (=Roger Fry) not merely the finished canvas but the canvas in the making »⁽¹⁰⁾.

Ce qui nous intéresse, ce n'est pas tellement « *Lily's picture* » (TL 21) : le tableau que peint Lily que « *Lily's picture* », l'image de Lily peignant (par le jeu d'un génitif objectif et subjectif). Quelle est donc cette image que le tableau nous force à regarder ? On voit d'abord le peintre choisir son sujet :

*« What did she wish to indicate by the triangular shape,
« just there ? » (...) It was Mrs Ramsay reading to James.
(...) But the picture was not of them. (...) Or, not in his sense.
There were other senses, too » (TL. 61)*

Ceci pose le problème du référent de l'œuvre. De toute évidence, ce

n'est pas la fonction référentielle, idéologique qui est privilégiée. La valeur idéologique du tableau de la mère à l'enfant n'est d'ailleurs pas mise en cause par Lily. (« *She was not cynical. Quite the contrary* » (TL 200). Elle ne cherche pas à peindre la réalité, mais à la recomposer comme Cézanne à qui Virginia Woolf a été comparée :

« *It is rather of Cézanne that she (=Virginia Woolf) should remind us, Cézanne taking his forms from Nature, and imposing his form upon them, making them enter into a purely personal composition* » ⁽¹¹⁾.

Le peintre se situe à la limite (« *on the edge of the lawn* » (TL 21 et 168)), dans l'entre-deux entre une image perçue et une image (re-?) produite. L'acte créateur se situe à la jonction, au point de suture entre la perception imaginaire et la production symbolique.

« *One wanted (...) to be on a level with ordinary experience, to feel simply that's a chair, that's a table, and yet at the same time, it's a miracle, it's an ecstasy* » (TL 229).

Lily est aussi le point de jonction où l'image qu'elle produit n'est pas uniquement perçue par l'œil organe, mais également et surtout par l'œil de la mémoire. L'image qu'elle produit fait coïncider sa perception immédiate et sa mémoire. Ainsi, à la fin du livre, lorsque Mrs Ramsay est morte, Lily perçoit sa présence par le truchement d'une simple ombre portée à l'endroit où elle était assise :

« *Mercifully whoever it was (...) had settled by some stroke of luck so as to throw an odd-shaped triangular shadow over the step. (...) Mrs Ramsay (...) cast her shadow on the steps. There she sat* » (TL 229-230).

La coïncidence des deux images engendre une image sur la toile de Lily, produit de cet entre-deux où elle se situe et se donne à voir. C'est parce qu'elle se situe à ce point limite « *razor edge balance* » (TL 219) que la toile, comme la vision, est toujours instable, toujours à refaire :

« *Her eyes half-closing, sought something to base her vision on. (...) The vision must be perpetually remade* » (TL 206).

Si le référent n'existe pas en tant que tel, si c'est la fonction poétique (pour prendre une métaphore littéraire) qui est privilégiée, la préoccupation de la forme tiendra une place de premier plan. Ceci rejoint les essais de Clive Bell et Roger Fry sur la forme signifiante (« *significant form* » ⁽¹²⁾).

« L'art est la création d'une forme signifiante, et la simplification est la séparation de ce qui est signifiant et de ce qui ne l'est pas »⁽¹³⁾.

Si l'œuvre est abstraite, c'est qu'elle est isolée, abstraite de la référence considérée comme triviale. Lily cherche la forme idéale :

« *Beneath the colour was the shape* » (TL 23).

Elle sait d'instinct que c'est la forme qui dicte la perception, la connaissance :

« *This was one way of knowing people (...) : to know the outline, not the detail* » (TL 221).

Cependant la forme n'est signifiante que si elle est organisée avec les autres formes en une structure.

« *L'organisatiobn des formes est une totalité signifiante appelée structure* »⁽¹⁴⁾.

« *Form in fiction (...) is emotion put into the right relations* » (L3 to Roger Fry - 22-9-1924).

C'est ce qu'on appellerait ailleurs une combinatoire. Chaque forme, comme chaque signifiant, ne fait sens que combinée à d'autres.

« *The question (was) one of the relations of masses, of lights and shadows. (...) It was a question (...) how to connect this mass on the right with that on the left* » (TL 62).

« *There was something (...) in the relations of those lines cutting across, slicing down, and in the mass of the hedge with its green care of blues and browns (...) which had tied a knot in her mind* » (TL 178).

« *Relation* », « *connect* » : la quête de la structure prédomine et rejette au second plan la question de la référence :

« *A mother and child might be reduced to a shadow without irreverence. A light here required a shadow there* » (TL 62).

Virginia Woolf pensait que cette question de la structure était fondamentale.

« *Behind the cotton wool is hidden a pattern; (...) we - I*

mean all human beings - are connected with this; (...) the whole world is a work of art; (...) we are part of the work of art» (MB - 72).

De ce fait, les personnages du tableau sont réduits (simplifiés) à l'état de fonction :

« She might (...) break the vacancy in the foreground by an object, James perhaps» (TL 62).

C'est ainsi qu'il faut comprendre la salière (TL 98) et la brindille (TL 99) qui font office de fonction pour remplir le vide au centre du tableau. Ainsi la barre qui clôt le tableau *« she drew a line there, in the centre »* (TL 237) sera la barre qui sépare le signifié du signifiant, renvoyant la fonction référentielle privilégiée par les Réalistes (en peinture et en littérature) ⁽¹⁵⁾ à sa non pertinence. Roger Fry insistera sur l'invalidité de la fonction référentielle de l'œuvre d'art :

« The purpose of literature is the creation of structures which (...) are self-contained, self-sufficient and not to be valued by their reference to what lies outside» ⁽¹⁶⁾.

La couleur entre dans cette quête de la forme

« La couleur (est) un mode de la forme. (...) La couleur en soi n'a que peu ou pas de signification. (...) La couleur ne devient signifiante que quand elle devient forme» ⁽¹⁷⁾.

La couleur n'est que la surface qui masque, tout en la laissant apparaître, la forme sous-jacente :

« Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting into another like the colours on a butterfly's wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron. It was to be a thing you could ruffle with your breath ; and a thing you could not dislodge with a team of horses » (TL194).

La surface est contaminée par la forme qui la soutient, la sous-tend.

Comment distribuer cette combinatoire de signes sur la surface blanche de la toile ? Il existe une autre forme, *« la forme du mouvement »*, autre *« disposition »* ou structure, le rythme. Il apparaît comme un *« ordre dans le mouvement »* visant à une *« harmonie »* ⁽¹⁸⁾ La notion de rythme

était primordiale pour Virginia Woolf.

« Style is a very simple matter; it is all rhythm. Once you get that, you can't use the wrong words. (...) This is very profound, what rhythm is, and goes deeper than words? A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it; and in writing (...) one has to recapture this, and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes words to fit it » (L3 to Vita Sachville West - 16-3-1926)

En écrivant *The Waves*, Virginia Woolf dira :

« I am writing (...) to a rhythm, and not to a plot » (D3 - 2-9-1930).

Lily donc se laisse porter par un rythme :

« She began precariously dipping among the blues and umbers, moving her brush hither and thither, but it was now heavier and went slower, as if it had fallen in with some rhythm which was dictated to her (...) by what she saw, so that while her hand quivered with life, this rhythm was strong enough to bear her along with it on its current » (TL 181).

Les signifiants de la peinture entraînent de se faire sont autant de signifiants du champ sémantique de la musique :

« And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and the strokes another, and all were related; and so lightly and swiftly pausing, striking, she scored her canvas with brown running nervous lines which had no sooner settled there than they enclosed (...) a space » (TL 179).

La polysémie confond peinture et musique et désigne le rythme comme premier. Ce rythme, malgré que l'objet de la représentation soit une mère à l'enfant, un duo, est un rythme ternaire. Forme et rythme se confondent. Mrs Ramsay et James sont « a purple triangular shape » (TL 61). La vision, la perception de Lily est toujours ternaire :

« The mass, the line, the colour » (TL 21)

« masses, lights, and shadows » (TL 62)
« The wall; the hedge; the tree » (TL 168)
« The hedge, the stop, the wall » (TL 170)
« She made her first decisive stroke (...). A second time she did it - a third time. » (TL 179).

Ce rythme ternaire, par opposition à la dualité de l'image représentée, place la peinture de Lily du côté du symbolique, en rupture avec la représentation imaginaire réaliste. Il signifie également le vide autour duquel s'articule le tableau et le texte, tout tableau et tout texte.

« I expect the problem of empty spaces, and how to model them, has rather baffled you » (L3 - to Vanessa Bell - 2-6-1926)

Si le rythme est la forme du mouvement c'est que « la touche du peintre est quelque chose où se termine un mouvement »⁽¹⁹⁾. C'est le geste qui définit Lily comme peintre, plus que son tableau fini. J'ai déjà cité le passage où Lily « frappe » la toile (« strike » - « score »). Il y a de la violence dans ce combat (« enemy », « combat », « attack », « fight » (TL 180). On la voit plongeant son pinceau (« she dipped into the blue paint » (TL 195)), puis se livrer à une sorte de ballet, va et vient constant et récurrent, devant son chevalet (« stepping back a foot or so » (TL 198). Mais ce qui est le plus frappant, c'est l'incapacité de Lily à dire, ou à voir, sans le geste :

« She could not show him what she wanted to make of it, could not see it even herself, without a brush in her hand » (TL 62).

C'est dans le geste que le tableau advient. Plus qu'un tableau statique, figé, c'est le geste, le mouvement qui se donne à voir. Les lignes sur la toile sont le mouvement du peintre : « flickered », « running » (TL 179), « loomed » (TL 181).

Il semble que si la touche du peintre devait arrêter le mouvement, il y aurait une fixité de l'œuvre contraire à l'esthétique de Virginia Woolf, esthétique de la fluidité, de la fusion.

« Scraping her palette of all those mounds of blue and green which seemed to her like clods with no life in them now, (...) she vowed she would inspire them, force them to move, to flow... » (TL 57).

C'est là le paradoxe d'une œuvre légère et agile comme l'aile d'un papillon qui est en même temps verrouillée par sa structure (TL 194) et le paradoxe auquel est confronté le peintre entre « *the fluidity of life* » et « *the concentration of painting* » (TL 180). C'est là aussi qu'elle prend toute sa dimension visionnaire puisqu'elle tend à « *produire une révélation selon laquelle la forme est source de l'harmonie* »⁽²⁰⁾.

A tout prendre, le tableau de Lily Briscoe n'est qu'une métaphore de *To the Lighthouse*.

« I meant Nothing by The Lighthouse. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together. (C'est bien là une « description » du tableau de Lily) ; I saw all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted that people would make it the deposit for their own emotions (...) I can't manage Symbolism, except in this vague, generalised way » (L3 - to Roger Fry - 27-5-1927).

Elle rejoint Clive Bell :

« La reconnaissance d'une correspondance entre les formes d'une œuvre d'art et les formes familières de la vie ne peuvent vraisemblablement pas provoquer l'émotion esthétique. Seule la forme signifiante peut le faire »⁽²¹⁾.

Le tableau, comme le livre, est un acte, un lieu, de « *déposition du regard* »⁽²²⁾, au sens de témoignage, déclaration, mais aussi d'abandon. On abandonne quelque chose de soi sur le tableau.

« That any other eyes should see the residue of her thirty three years, the deposit of each day's living, mixed with something more secret than she had ever spoken or shown in the course of all those days was an agony » (TL 61).

Le peintre aussi bien que le spectateur y laissent quelque chose. Le tableau est un piège en ceci qu'il détient, retient et fixe ce dépôt, ce « *litter* ». Ainsi, le plateau de fruits qui vole la vedette au bœuf en daube de Mrs Ramsay est montré comme une nature morte.

« Her eyes had been going in and out among the curves and shadows of the fruit, among the rich purples of the low-land grapes, then over the horny ridge of the shell, putting a yellow against a purple, a curved shape against a round »

shape... » (TL 125).

On retrouve ici la forme signifiante, la combinatoire des formes, des couleurs et du rythme (« *in and out* »). Tour à tour, Mrs Ramsay et Augustus Carmichael le regardant, y déposent leur phantasme :

« Rose's arrangement of the grapes and pears, of the horny pink-lined shell, of the bananas, made her think of a trophy fetched from the bottom of the sea, of Neptune's banquet, of the bunch that hangs with vine leaves over the shoulder of Bacchus (in some picture), among the leopard skins and the torches lolloping red and gold. (...) To her pleasure, (...) she saw that Augustus too feasted his eyes on the same plate of fruit, plunged in, broke of a bloom there, a tassed here, and returned, after feasting to his hive » (TL 112).

C'est parce que le tableau est un piège qu'il doit être caché (ou mangé).

Le tableau de Lily n'est pas le seul qui se refuse à la vue :

« With her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece of Michael Angelo, Mrs Ramsay smoothed out what had been harsh in her manner » (TL 35-36).

Que cache le châle? Une autre mère à l'enfant ? Ce même châle se fera forme et couleur pour cacher le trophée de chasse (TL 132), signifiant de la mort, du vide au centre du tableau de Lily (« *a centre of complete emptiness* » (TL 203)). Mais le châle cache aussi la représentation réaliste du tableau. Il cache le signifié idéologique, référentiel et le remplace par une combinaison de formes et de couleurs dans une structure : le cadre. La forme serait donc le tableau (« *The form shows for what it is indeed - (...) the book itself* »⁽²³⁾).

On peut considérer le tableau comme une métaphore de l'œuvre de Virginia Woolf. Ses histoires sont traditionnelles, pour ne pas dire banales, (comme l'est le thème de la Mère à l'enfant en peinture) mais c'est l'expression, l'écriture, qui en donne toute l'originalité. C'est le travail de l'écriture qui les élève au rang d'œuvres d'art, tout en cachant le signifié banal.

Son « *curious art of writing* » (L3 Vanessa Bell to Virginia Woolf - 11-

5-1927) se donne à voir dans son œuvre, non pas comme objet fini, mais entrain de se faire. Le journal nous dit que le processus d'écriture est similaire à celui de la peinture que nous venons d'étudier : quête de la forme, des sons (comme couleurs), de rythme. Dans presque tous les livres de Virginia Woolf, il y a un artiste à l'œuvre en train de créer. Tableau et texte, on l'a dit, sont mis en parallèle, en équivalence par le chassé-croisé sémantique. Le travail du peintre et le travail de l'écrivain sont métaphores l'un de l'autre. Le tableau est le miroir où l'écrivain, le sujet créant, se voit créant. L'œuvre assiste, par cette mise en abyme, à sa propre création. Le texte de *To the Lighthouse* est autoréfléxif comme celui de *The Waves* ou d'*Orlando*. Le tableau est un reflet de *To the Lighthouse*, comme *To the Lighthouse* est un reflet du tableau de Lily. L'œuvre de Virginia Woolf serait métafictionnelle, ou autobiographique, où l'écriture s'écrirait en train de s'écrire, où l'écriture raconterait sa vie d'écriture en train d'advenir.

Jacqueline JONDOT
Université Toulouse le Mirail

NOTES

- (1) Virginia WOOLF - *A Change of Perspective - The Letters of Virginia Woolf* - vol. 3 - 1923-1928 - (The Hogarth Press - London - 1977) (L3).
- (2) Quentin BELL - *Virginia Woolf - A Biography* -vol. 2 - *Mrs Woolf* - 1912-1941 (1972) (Triad /Paladin - Frogmore- 1976) 128.
- (3) Virginia WOOLF - *To the Lighthouse* (1927 - Penguin Modern Classics - Harmondsworth- 1971) (TL).
- (4) Virginia WOOLF - *A Writer's Diary* - (1953 - The Hogarth Press - London -1975) (AWD).
- (5) Virginia WOOLF - *The Waves* - 1931 in *Four great Novels* (Oxford University Press - Oxford 1994) (W).
- (6) Virginia WOOLF - *The Diary of Virginia Woolf* - vol. 3 - 1925-1930 (1980) (Penguin Books - London 1982) 61-(24-2-1926) (D3).
- (7) Voir introduction de L3 - XVIII.
- (8) Virginia WOOLF - *Moments of Being* - (The University Press - Sussex - 1976) (MB) 66.
- (9) Jacques LACAN - *Le Séminaire- Livre XI - Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Le Seuil - Paris 1973) 83.
- (10) Virginia WOOLF - « Roger Fry » in *The Moment and Other Essays*.
- (11) Jean Jacques MAYOUX - in *Virginia Woolf - The Critical Heritage* (ed. by Robin Majumdar & Allan Mc Laurin - Routledge & Kegan Paul London 1975) (221).
- (12) Voir Clive BELL - *Art et Roger Fry - Vision and Design* - 1920.
- (13) Clive BELL - *Art* (1913) cité in Gérard Georges LEMAIRE - *Un thé au Bloomsbury - l'art autour de Virginia Woolf*-(Henry Vernier - Paris 1990) 150.
- (14) Clive BELL - op. cit. 162.
- (15) On se souvient de la polémique qui opposa longuement Virginia Woolf à Arnold Bennett.
- (16) Roger FRY - *Transformation 1926* - (Double Day Anchor Books - 1956) 11.
- (17) Clive BELL - op. cit. 153.
- (18) Voir Emile BENVENISTE - *Problèmes de Linguistique Générale* (Gallimard - Paris 1966), en particulier le chapitre XXVII , « La notion de rythme » dans son expression linguistique -327-335.
- (19) Jacques LACAN - op. cit.- 104.
- (20) Sophie MARRET - *Deuil et vision dans To the Lighthouse in Qwerty* - n° 5 - oct. 1995 - (P.U.P.- Pau - 1995) 215-226-219.
- (21) Clive BELL - op. cit. - 151.
- (22) Jacques LACAN - op. cit. - 104.
- (23) Virginia WOOLF - « On Reading Novels » in *The Moment and Other Essays* - (The Hogarth Press - London - 1981) 128

PEINDRE LA VIE

Un jour, mais quand, Lily Briscoe posa son chevalet à la bonne distance de Mrs Ramsay son hôtesse, afin de la peindre en train de lire à sa fenêtre en compagnie de James, son plus jeune enfant. Tout comme le quand, le pourquoi est tenu secret - pourquoi tous deux clos dans le cercle de cet échange à voix basse, peut-être pour qu'ils se tiennent tranquilles - mais non le comment, car peindre est long et difficile et c'est de ce comment qu'est faite la *Promenade au Phare*, tandis que chacun vaque à ses pensées ou occupations, que certains meurent, que le temps passe, et qu'une promenade remise à plus tard est enfin accomplie.

Telle est la première manifestation de la vie, et la plus dérangeante, pour l'artiste Lily qui a besoin de calme et de concentration, et souffre donc des imprévisibles tumultes propagés par un curieux venu voir sa toile, ou par un anxieux en quête de sympathie. Vite, il lui faut se défendre des émotions inutiles en cachant son tableau, en disant non aux affections, et en refusant surtout de se marier car le célibat est aux yeux de Lily le prix de l'œuvre, un prix qu'elle s'impose contre la puissante volonté de Mrs Ramsay qui se trouve justement être le sujet très animé de cette œuvre en cours.

Mrs Ramsay nous apparaît en effet, à l'opposé de Lily, comme celle qui se confond avec la vie. Elle est active et féconde, huit enfants ! Toujours en mouvement, soit qu'elle donne soit qu'elle ordonne, elle règne sur le royaume de l'éphémère, ainsi ce chef-d'œuvre temporaire du dîner, avec ses retournements de conversations, la mobilité de ses alliances, la labilité de ses humeurs, le vacillement de ses impressions à la lumière des bougies, et tout cela qui orchestre en fête heureuse ou triste, c'est selon, le transit d'un délicieux repas. La présence de Mrs Ramsay anime tous ces flux de la vie, elle en est le pôle émetteur et récepteur, qu'on ait ou non besoin d'elle.

Mrs Ramsay ... seemed at once to pour erect into the air a rain of energy, a column of spray, looking at the same time animated and alive as if her energies were being fused into force, burning and illuminating ... and into this delicious fecundity, this fountain and spray of life, the fatal sterility of the male plunged itself, like a beak of brass, barren and bare ⁽¹⁾.

Et c'est sans doute ce que Lily Briscoe veut saisir à l'occasion de

son portrait de Mrs Ramsay retenue comme une vague en suspens dans le cadre de sa fenêtre. Sa musique, dit-elle, seulement accessible à qui s'insinue dans son intimité, circule dans ses galeries intérieures, autrement dit participe par empathie de son être le plus secret. Là réside la contradiction de notre peintre qui s'est retiré de la vie pour se donner, à travers Mrs Ramsay, la vie même pour sujet. Peut-on être à la fois dans l'art et dans la vie, peindre et palpiter, tel est le défi que Mrs Ramsay lance à Lily en s'offrant non comme nature morte mais comme modèle vivant.

Or il semble que chacune, dans sa sphère, a les moyens de faire un pas vers l'autre et le fait, de façon plus ou moins consciente, aux fins d'un accord ultime entre l'art et la vie que la touche finale du tableau enregistrera sous la forme minimale et essentielle d'un trait. En l'achevant ainsi Lily accomplit en effet leurs deux êtres pour l'éternité, non pas dans une perspective transcendante -ce n'est pas un salut- mais solidaire. Tout se tient par ce trait qui les noue, à la manière souple d'un filet selon l'image si chère à Virginia Woolf.

Entre le début et la fin de la *Promenade au phare* se tissent donc, entre les deux femmes, toutes sortes de médiations qui, dans ce récit où sauf la mort rien de spectaculaire ne se passe, sont autant d'expériences à la frontière de l'impression et de l'expression, comme si le conflit entre art et vie qu'elles dramatisent se résolvait par l'ajustement progressif en chacune du dehors et du dedans.

Et d'abord ce sentiment de la vie formulé par Mrs. Ramsay, alors que le report à plus tard de la promenade au phare à cause du mauvais temps se confirme. Parce que le possible en quoi son être imaginaire puise sa force, au contraire de son mari, est devenu tout à fait impossible, celle dont on pensait qu'elle était toute vibration ne vibre plus, son moi s'étant résolu en une ombre inerte dans un coin. Ainsi Mrs. Ramsay qui était la vie au regard de tous nous découvre ici son noyau inconsistant comme elle nous découvre sa nature insensible en se fondant peu après dans la dure lumière minérale du phare. Comme quoi la personne de Mrs. Ramsay occupe un spectre plus large que celui du strict vivant, il y a en elle des effets d'ombres et de lumières, par quoi dans ce moment dépressif, elle touche déjà à l'art de Lily de plusieurs façons. Elle y touche parce qu'elle renonce à la promenade qui est dans le mouvement de la vie - souvenons-nous que Lily y renoncera plus tard aussi pour achever son tableau - et parce que l'art de cette dernière est un art de la matière qui exploite les jeux d'ombres et lumières dont elle vient de faire l'expérience psychique. Peinture et états d'âme communiquent donc par le moyen d'une palette chromatique qui établit, pour peu que l'artiste en ait conscience et sache l'exploiter, un continuum entre vie et matière.

Mais la personne de Mrs Ramsay ne se réduit pas à la collection plus ou moins dense et colorée de ses états d'âme, elle vit dans un corps qui l'exprime d'une façon toute particulière. Ce corps est en effet d'une telle beauté malgré son âge et son allure mal fagotée, qu'il fait parfois d'elle une image à encadrer, ainsi à sa fenêtre où il suffirait peut-être de la découper à la manière de ces objets détachés de leur catalogue par les ciseaux de James. Or c'est précisément ce topos de « La mère à l'enfant » enchâssé dans la longue tradition des arts plastiques que le peintre Lily Briscoe s'est donné comme sujet. Disons que l'exposition de Mrs. Ramsay à sa fenêtre l'a déjà figée en un tableau que la peinture de Lily Briscoe s'efforcera d'animer. D'où ce paradoxal échange entre elles deux des pôles de la vie et de l'art puisque la pose de la très belle Mrs Ramsay, en l'intronisant dans l'art, l'a privée de cette touche de vie que la touche artistique de Lily Briscoe réussira seule à lui redonner.

For always ... there was something incongruous to be worked into the harmony of her face ... So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing, the living thing, ... and work it into the picture ⁽²⁾.

Elle y réussira certes, mais bien plus tard, car il faut introduire ici le temps nécessaire au peintre pour redonner vie à la belle image de notre « Mère à l'enfant ». Dix ans s'écoulent en effet avant que Lily ne reprenne et finisse son tableau, dix ans qui débutent par la mort de Mrs Ramsay et s'achèvent par une promenade au phare qui permet enfin à James de réaliser son rêve.

En mourant, Mrs Ramsay a quitté le cadre de sa fenêtre, non seulement elle ne pose plus mais sa beauté est défaite et la maison qui était son œuvre de tous les jours va à vau-l'eau. Ce faisant elle ne se confond plus ni avec la vie qui s'est poursuivie en d'autres personnes et d'autres lieux, ni avec l'art qui n'a pas su la retenir dans son portrait. Elle flotte dans l'entre-deux d'un vide à combler comme en témoigne son vieux manteau moulé à sa forme par le vent. Or ce vide qui serre le cœur de ceux qui retournent dans sa maison dix ans plus tard est l'état par lequel il fallait sans doute que la trop belle ou trop vivante Mrs Ramsay passe, pour susciter cette touche de vie dans l'art que Lily Briscoe n'avait pu encore tirer de son pinceau. Et il y a bien équivalence en effet entre le vide laissé par la mort de Mrs Ramsay et celui de la toile où il manque un faisceau de touches. Mais, pour que cet espace se couvre, il faut aussi que la promenade au phare s'accomplisse, c'est-à-dire que s'achèvent en synchronie les projets en miroir de la vie et de l'art.

De cette transaction entre art et vie, Mrs Ramsay nous donne à la fin de sa longue journée un merveilleux exemple lorsque elle s'abandonne en présence de son mari au rythme d'un sonnet qui lui paraît contenir comme un vase dans ses mains l'essence précieuse de l'existence. C'est qu'il y a en elle une aspiration et une capacité à résoudre le conflit entre art et vie que la peinture de Lily Briscoe se contentera de réaliser.

She did not know what they meant, but, like music, the words seemed to be spoken by her own voice, outside her self, saying quite easily and naturally what had been in her mind the whole evening while she said different things ⁽³⁾.

Pour ce faire le travail de Lily passe par plusieurs phases inégalement laborieuses. La première, si gratifiante et si décevante, est celle des visions. Elles imprègnent l'esprit du peintre de quelques images de Mrs Ramsay qui la cernent sans la saisir, car les visions se brisent quand on cherche à les transcrire telles quelles en tableau. Les visions sont le levain de l'œuvre, il faut que l'esprit les libère puis les enfouisse, pour que la main exécute le tableau. Or plusieurs visions de Mrs Ramsay se cumulent dans l'esprit du peintre, qui la transforme en un dôme d'or ou une déesse aux asphodèles, en une baigneuse ou une apparition blanche, soit autant de compositions entre présent et passé, fantasme et réalité, nature et culture qui amorcent la transition finale du sujet à peindre du monde de la vie à celui de l'art. Lily Briscoe n'est pas la seule à sécréter des images et jouir de visions dans *La Promenade au Phare*, de ce point de vue couve en chacun la possibilité d'une œuvre, mais elle est la seule à les faire travailler au profit de sa peinture. Et le monde de son côté semble collaborer à cette effervescence créative en s'offrant naturellement en vues qui, quoique en deçà des visions, sont déjà des montages ou mises en scène artistiques de ce qui est, ainsi cette brèche qui ouvre sur la mer où les promeneurs viennent respirer la beauté des choses, ou encore ce compotier de fruits auquel il ne faudrait pas toucher tant il est bien arrangé. Gens et choses ne cessent de se composer en un art fluide du monde que leurs brusqueries, fâcheries, usures, corrosions, vieillissements, et morts, défont. Tandis que le tableau demeure, pour peu que le peintre arrive à l'exécuter.

Aussi voyons de près ce long temps de l'exécution, jusqu'au moment de la dernière touche. Il y a d'abord ce choix étonnant, pour qui n'est pas artiste, de réduire Mrs Ramsay et James, et avec eux toute la noble tradition de la « Mère à l'enfant », à une tache violette. Que de choses nous dit cependant cette tache, d'abord que la manière de Lily est abstraite, fidèle à l'avant-garde de son temps elle ne cherche ni à représenter ni à idéaliser. Le spectacle à peindre se morcelle sur sa palette en mottes

inertes de couleurs que son pinceau transformera en touches animées. Entre palette et toile, il y a donc le va-et-vient d'un geste qui imite moins la vie qu'il ne l'insuffle. Les visions par lui véhiculées sont pareilles à des influx nerveux que le métier du peintre convertit en jeux d'ombres et lumières. Mais cette tache violette nous dit aussi que la présence de Mrs Ramsay sur la toile n'est pas circonscrite à une forme, elle rayonne de proche en proche au travers du réseau des touches qui font le tableau tout comme cette présence, dans la vie, se trame au travers d'une multiple réalité.

Il n'empêche qu'il manque là au premier plan un faisceau de touches qui, en vertu de leur solidarité générale, est nécessaire au fonctionnement global du tableau. Or l'espace vide qui lui correspond va être comblé par Lily en deux temps que sépare la mort de Mrs Ramsay. Dans un premier temps, Lily trouve une solution formelle au problème du vide en déplaçant vers le milieu un arbre qu'elle représente par une salière, sur la toile offerte par la nappe du dîner. Mais cette solution n'aboutit pas. Il manque en effet à sa réalisation l'expérience concrète du vide, cette expérience que Lily vivra dix ans plus tard par l'apparition de la morte sur les marches de l'escalier.

La voici, toute blancheur comme le phare, et voici que cette masse poreuse et pâle projette devant soi une ombre. Cette forme qui vaguement apparaît offre une ultime vision de Mrs. Ramsay à l'artiste installée à nouveau devant son chevalet pour combler d'une dernière touche le vide de son tableau. Elle l'a repris en effet depuis peu, le striant de larges taches brunes qui cherchent à dégager la vérité du réel derrière la mobilité de ses apparences et son travail d'abstraction est traversé de sensations, de souvenirs, d'impressions en attente, dirait-on, d'être certifiés par le retour de Mrs Ramsay. N'est-elle pas, se souvient Lily, celle qui donnait autrefois à l'instant valeur d'éternité. Et cet instant arrive, alors que se trouve réduite à presque rien la surface à couvrir, par la résurrection de Mrs Ramsay.

Eh bien, contrairement à notre attente, ce n'est pas sa soudaine présence qui va combler le vide, mais sa définitive absence. La main experte de Lily ne posera en effet son trait au centre de la toile que plus tard, quand son ombre fantomatique aura disparu de l'escalier, et avec elle son cortège d'émotions trop violentes. Le peintre ne profite en somme de son apparition que lorsqu'elle disparaît, chargeant ainsi sa dernière touche de se substituer à l'absente c'est-à-dire de la faire vivre désormais toute entière dans le tableau à l'heure où James atteint sans elle le phare.

She looked at the steps ; they were empty ; she looked at

her canvas ; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre ⁽⁴⁾.

Deux femmes occupant les deux pôles de la vie et de l'art se sont engagées l'une envers l'autre de sorte que ces pôles fusionnent sur la surface plane d'un tableau. Mrs Ramsay qui a accepté de poser pour Lily Briscoe a obtenu de son art une pérennité dans la paix que la vie avec toutes ses agitations ne pouvait lui donner. En échange Lily Briscoe a fait l'expérience de cette vie au bord de laquelle elle était toujours restée, en l'embrassant dans la douleur de la mort de Mrs Ramsay. Rien n'est simplement quelque chose pensa un jour Lily, ainsi des œuvres et des vies qui ne valent que l'une par l'autre.

Marie-Victoire NANTET
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) Virginia Woolf, *La Promenade au Phare*, Trad. M. Lanoire, préface de Monique Nathan, 1927, p. 54.

Mrs. Ramsay ... parut se soulever en envoyant aussitôt dans l'air une pluie verticale, une colonne vaporisée d'énergie. Elle prenait en même temps une expression de vie et d'animation grâce à laquelle on avait l'impression que toutes ses énergies se fondaient en une seule force brûlante, illuminante ... et dans cette délicieuse fécondité, cette fontaine, cette vaporisation de vie, la fatale stérilité du mâle se plongea comme un bec de cuivre froid et nu.

(2) *Ibid.*, p. 46.

Aussi, lorsqu'on ne songeait qu'à sa beauté, il fallait se rappeler cette touche de vie, de frémissement ... et l'introduire dans son portrait.

(3) *Ibid.*, p. 134.

Elle ne savait pas ce que cela voulait dire, mais, à la façon de la musique, ces paroles semblaient avoir été prononcées par sa propre voix s'exprimant en dehors d'elle-même et énonçant avec un naturel parfait ce qu'elle avait eu dans l'esprit toute la soirée alors même qu'elle disait des choses qui n'avaient avec cela aucun rapport.

(4) *Ibid.*, p. 244.

Elle regarda les marches : elles étaient vides ; elle regarda sa toile : elle devenait confuse. Avec une intensité soudaine, comme si, l'espace d'une seconde, elle l'apercevait avec clarté, elle traça un trait, là, au centre.

CANDAULE ET GYGES :

ANTHONY POWELL INVENTE UN TIEPOLO

Le roman-fleuve d'Anthony Powell, son œuvre maîtresse, *A Dance to the Music of Time*, est placé explicitement et d'entrée de jeu sous le signe de la référence aux arts visuels puisqu'il emprunte son titre à un tableau de Poussin. La lecture de la série révèle en outre le rôle essentiel joué par trois œuvres imaginaires, *Boyhood of Cyrus*, tableau d'un peintre fictif, une tapisserie du XVII^e siècle représentant la Luxure et enfin une fresque de Tiepolo dans un palais vénitien, œuvres qui constituent à la fois des signes annonciateurs et des symboles d'événements majeurs. Toutefois, la fresque possède un statut particulier, à la fois par la description détaillée dont elle fait l'objet dans *Temporary Kings*, le onzième et avant-dernier volume de *Dance*, et parce qu'elle est censée être l'œuvre d'un peintre réel.

En tant qu'elle est inventée par Powell, la fresque ne se différencie pas des autres objets de fiction qui constituent l'univers du roman, qu'il s'agisse de décors ou de personnages. Le romancier intègre d'ailleurs la description du plafond à la trame du récit dont les événements détournent parfois le regard du narrateur de sa contemplation tandis qu'à l'inverse, les propos de certains personnages l'y ramènent, d'où l'interruption de la description page 82 et sa reprise page 89. Nous ne sommes donc pas en présence d'un bloc descriptif détachable, simple ornement plaqué sur le récit mais d'un élément dynamique entièrement motivé par le déroulement de celui-ci.

Pourtant, le statut de la fresque dépasse celui de simple objet de fiction. A l'origine de ce passage de *Dance*, on trouve la double fascination de Powell pour les fresques du Palais Labia, d'une part, et pour la légende de Candaulé et Gygès, d'autre part. Powell identifie clairement dans ses mémoires *La Rencontre d'Antoine et Cléopâtre* et *Le Festin de Cléopâtre* comme la source formelle de son inspiration : « a setting which was to provide in literary terms for *Dance* what is called in music and painting a capriccio ; the painting sense being the one I have in mind »⁽¹⁾. Cette citation indique la volonté, caractéristique de l'auteur, devenu écrivain à défaut de pouvoir être peintre, de transposer à la littérature des formes picturales de représentation. Comme nous le verrons, la description du plafond de Tiepolo manifeste cette volonté de transposition. Quant au terme de capriccio, défini par le *Dictionary of Art Terms* comme « a painting or print showing a landscape or architectural scene, combining real

and imaginary features »⁽²⁾, il renvoie, plus largement, à des œuvres où s'expriment librement la fantaisie et l'imagination du peintre. Dans l'application qu'en fait Powell à la littérature, le terme s'apparente à l'ekphrasis de la littérature antique, « partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme œuvre d'art »⁽³⁾, selon la définition fournie par Philippe Hamon qui voit dans l'utilisation de cette forme de description chez les auteurs grecs et latins l'esquisse « de ce qui va se constituer peu à peu comme le discours de la critique littéraire et celui de la critique d'art »⁽⁴⁾. Comme les pastiches d'œuvres littéraires disséminés à travers *Dance* le caprice offre dans l'œuvre l'un de ces lieux où le processus de création s'exhibe et où s'incarnent les principes esthétiques de l'auteur.

L'intérêt du passage du point de vue de l'étude des processus de création et de la position esthétique de l'auteur est indiqué par une remarque de Powell lui-même en préface à *The Album of Anthony Powell's A Dance to the Music of Time* :

« I had always found the relationship of Candaules and Gyges of peculiar fascination. At one moment I planned to attempt a play on the subject, finally deciding somehow to insert the story into a novel. Part of its interest consisted in supposing that, so far as I knew, it had never been used by any of the Old Masters. »⁽⁵⁾.

Outre que se manifeste ici le goût de Powell pour l'approche spéculaire et médiatisée du sujet - représentation littéraire d'une œuvre picturale qui elle-même représente une histoire, condensé des thèmes fondamentaux du roman - la citation illustre le versant classique de l'esthétique powellienne : en effet, s'il y a bien invention au sens contemporain du terme, puisque la fresque est une création de l'auteur, le choix du sujet relève lui de l'*inventio* des rhétoriciens antiques plus tard transposée à la peinture. Or dans la tradition classique, issue d'Aristote et d'Horace, il était conseillé aux poètes comme aux peintres de puiser leurs sujets dans le stock des récits antérieurs, sacrés ou profanes :

« La nouveauté en peinture, disait Poussin⁽⁶⁾, ne consiste pas principalement en un sujet jamais vu, mais en une disposition et une expression bonnes et nouvelles, et ainsi le sujet, de commun et vieux qu'il était, devient singulier et nouveau. »⁽⁷⁾.

Par la nature du sujet choisi et par le dialogue qu'il instaure entre peinture et récit, Powell se montre l'héritier de la tradition mimétique de l'*Ut*

pictura poësis qui voyait dans la poésie une sorte de peinture et inversement, par extension de la formule horacienne. En même temps la manière dont le narrateur de *Dance* décrit la fresque imaginaire souligne, par delà les transpositions analogiques, les spécificités respectives du langage littéraire et du langage pictural.

L'ensemble du passage est en effet caractérisé par la tension entre le traitement narratif du sujet, dominé par les relations temporelles, et les notations qui relèvent du domaine spatial et visuel. Ainsi, avant de devenir objet d'interrogation et de commentaire, et donc de discours, le plafond est d'abord objet de contemplation de la part des quatre personnages présents : gestes et regards dessinent une trajectoire ascendante qui figure le rapport spatial du spectateur à l'œuvre vue en perspective sotto in sù. Les expressions 'pointed upward', 'gaze straight ahead' (p. 82), 'gaze upwards' (p. 83), 'pointed to the ceiling', 'staring upward' (p. 88), 'plenty on view up there' (p. 89), l'adverbe 'above' (p. 89 et 93) qui ponctuent le passage sont autant de rappels de cette relation spatiale. Parallèlement, la triple approche de la fresque par Pamela, Dr. Brightman et le narrateur en souligne le potentiel narratif. Les remarques de Pamela - « You haven't explained yet what's happening up there », « What's happening ? That's what I want to know. », « Can't anybody say anything ? » (p. 88), « Who's the naked man with the stand ? » (p. 90) - constituent une sorte de premier degré de l'approche narrative, sa manifestation la plus crue et en même temps la plus naïve. Comme le montre l'utilisation du présent et la curiosité primaire de la jeune femme, il n'existe pas pour elle de différence entre la scène peinte et une situation réelle. Sa dernière question, concernant l'identité du personnage central de la fresque, fait d'ailleurs écho à celle de la page 84 à propos de Dr. Brightman : « Who's the old girl ? One of Jacky's dykes ? ». Pamela, donc, exige qu'on lui explique les événements qui se déroulent au-dessus d'elle, et son intérêt pour l'œuvre est entièrement dénué de considérations esthétiques. Pourtant, les questions pressantes de Pamela servent aussi à mettre en relief un trait fondamental de la peinture dite 'd'histoire', laquelle ne peut représenter qu'un instant ou épisode d'une histoire et non la succession temporelle des événements qui la constituent. Ce type de peinture suppose par conséquent chez le spectateur une connaissance préalable de l'histoire, ou, à défaut l'intervention d'un interprète. C'est ce rôle que joue Dr. Brightman vis-à-vis des trois autres personnages, et, de manière fort différente, celui que joue le narrateur vis-à-vis du lecteur. L'intervention de l'universitaire commencée p.83, interrompue par la rencontre avec Pamela et Globber puis reprise p.89, interrompue à nouveau par la description du narrateur, illustre l'approche érudite, qui, si elle inclut quelques commentaires esthétiques - par exemple « the usual consummate skill in handling aerial perspectives » (p. 83) - se préoccupe davan-

tage du contexte historique ou des sources littéraires que des caractéristiques strictement visuelles de l'œuvre. Powell se délecte manifestement ici à parodier un certain pédantisme dont il n'est lui-même pas toujours exempt. Les parallèles établis par Dr. Brightman entre la fresque imaginaire et des œuvres réelles de Tiepolo participent de ce type de discours tout en fournissant au lecteur une référence visuelle susceptible de donner corps à l'idée qu'il se fait de la fresque inventée par Powell. Cependant, le rôle essentiel de l'universitaire est de raconter l'histoire de Candaule et Gygès, réclamée par Pamela et plus tard par Jenkins lui-même (« I don't remember the story. Didn't Gyges possess a magic ring ? », p.92), mais attendue aussi par le lecteur. A ce stade, la légende est presque totalement détachée de la fresque qui la représente - à l'exception de l'incise « we see her doing so above » (p. 93) - et le mode narratif est intégralement restauré. Toutefois, comme je l'ai signalé, le récit de Dr. Brightman n'intervient dans le texte qu'après la description du plafond faite par le narrateur. Cette approche, la plus intéressante de notre point de vue, combine les commentaires esthétiques et l'interprétation, le spatial et le temporel.

Les premiers éléments de la description de la fresque imaginaire par le narrateur sont abstraits et visuels uniquement et l'évocation s'ouvre sur une sensation instantanée :

«Miraculous volumes of colour billowed, gleamed, vibrated, above us.» (p. 82)

L'illusion de mouvement et de volume, l'étourdissement causé par la vision initiale, sont reflétés à la fois par le rythme et par les sonorités de la phrase. A la symétrie syllabique - neuf syllabes pour le sujet, autant pour son prédicat - se superpose un rythme ternaire redoublé ('miraculous volumes of colour' et 'billowed, gleamed, vibrated') qui crée un effet de spirale renforcée par le jeu des assonances, en particulier la répétition des consonnes m, c, l, l'omniprésence de la liquide 'l', les échos entre 'billowed', 'gleamed' et 'volumes', entre le 'u' de 'miraculous' et celui de 'volumes' ou entre le 'v' de ce dernier mot et celui de 'vibrated'. On ressent fortement dans cette phrase la volonté d'établir des correspondances entre les phénomènes sonores du langage et l'impression visuelle, de transposer au discours l'illusion de volume et de mouvement créée par la perspective sotto in sù et, de manière plus générale, par le traitement illusionniste de l'espace dans la peinture baroque.

Lorsque le narrateur reprend sa description à partir de la page 89, c'est pour se livrer à une lecture de la fresque qui procède d'un double

mouvement : celui du regard qui se déplace dans la composition et celui de l'esprit qui décrypte et interprète la scène énigmatique. Après la fulgurance de l'impression initiale, la contemplation entre dans l'ordre de la temporalité. Les notations temporelles qui suggèrent une suite à la scène sont nombreuses : « That verdict was manifestly just a question of time. Meanwhile... » (p. 89) ; « ...the physical anticipation [...] of pleasure to be enjoyed in a few seconds time » ; «what was about to take place » (p. 90) ; « imminent tragedy not long to be delayed » (p. 92). Le présent, pourtant en théorie à jamais éternisé dans l'instant fixé par le peintre, est saisi dans sa dynamique, son aspect progressif (« a lady [...] was moving across the room », « was slipping away », etc.), son instabilité qui le fait glisser vers le futur. Cette instabilité temporelle répond à celle de l'espace baroque (« the whole giddy structure », p. 90), espace des équilibres précaires, des mouvements ascensionnels ou de la chute des corps précipités.

Le décryptage de la scène amène le narrateur à formuler une série d'hypothèses non seulement sur les événements antérieurs ou postérieurs au moment représenté, mais aussi sur les émotions et motivations des personnages, en suivant pour cela la composition de l'œuvre fictive et les jeux d'ombre et de lumière : 'the focus of the picture', 'in the middle of the bedchamber' (p. 90), 'in the shadows of the room', 'in the background of the bedchamber', 'their glare revealing, in the shadows of the bedchamber, an alcove' (p. 91). Le narrateur développe en fait '[the] intensely dramatic situation' mentionnée page 89 dans la phrase décrivant la composition générale de la fresque, véritable mise en scène du drame humain. Dans son invention du plafond comme dans la description qu'en fournit son narrateur, Powell se montre fidèle à la tradition de la peinture humaniste qui place l'action humaine significative, à portée universelle, au cœur de l'entreprise de l'artiste. La remarque « This last minute retardation in coming to bed had [...] something of all women about it ; the King's anticipatory complacence, something of all men » (p. 91) est, à ce sujet, tout à fait révélatrice. Plus largement, le jeu de va-et-vient entre le narratif et le pictural permet à l'auteur de renouer avec la théorie générale des arts héritée d'Aristote et de reconnaître l'apport de la tradition narrative longtemps vivace dans la peinture occidentale. Ainsi, lorsque le narrateur parcourt plan par plan la composition imaginaire et s'arrête à chaque personnage pour en déchiffrer le rôle et les sentiments, il effectue exactement la 'lecture' de l'œuvre peinte que Poussin attendait de ses mécènes :

«[...] lisés l'histoire et le tableau, afin de connoistre si chasque chose est apropiée au subiect »⁽⁶⁾.

L'exercice auquel se livre le narrateur n'est possible que dans une conception de la peinture qui voit dans les gestes et les expressions des personnages une grammaire et un vocabulaire permettant la compréhension de la scène représentée. Développant la conception de Poussin, Anthony Blunt écrit :

« A composition is to be studied figure by figure and each one will express its role in the story exactly as does an actor on the stage, without the use of words but with an equally effective means of expression, the alphabet of gesture. »⁽⁹⁾.

Fasciné par le dialogue de la peinture et de la littérature, Powell n'en demeure pas moins conscient des limites de chacune lorsqu'il s'agit pour l'une de suggérer un récit dans l'instant emprisonné par l'espace du tableau et pour l'autre de chercher à représenter un univers visuel à l'aide de l'outil inadéquat du langage. En privilégiant dans la description de la fresque le traitement narratif dont il souligne la temporalité, Powell reconnaît implicitement la supériorité de la littérature en matière de récit et celle de la peinture dans le domaine de la sensation immédiate, que le langage ne peut traduire qu'indirectement et imparfaitement. Écrivain du XX^e siècle, il ne peut adhérer sans réserves aux conceptions esthétiques dérivées de la théorie de l'*Ut pictura pæsis* et l'on peut considérer le caprice à la fois comme un tribut à la fécondité de cette théorie et un travail sur ses limites.

Le ton facétieux, irrévérencieux, utilisé dans la description constitue une autre manière pour l'auteur de prendre ses distances avec un classicisme trop rigoureux. Le respect des règles classiques exige en effet que le style soit approprié au sujet - en peinture comme en littérature : à sujet noble, style élevé donc, qui bannit le trivial, le banal et le vulgaire. Or le narrateur powellien prend plaisir au contraire à ponctuer sa description/déchiffrage de ruptures de style, d'anachronismes. Ainsi, la chambre suspendue devient-elle « a kind of celestial 'Mulberry' set for action » (p. 89) et la porte dérobée « an emergency exit into the firmament beyond » (p. 91). L'intrusion de l'argot contemporain ('randy', 'ready for a romp') ou l'association inattendue d'un adjectif terre-à-terre avec une créature mythique (« the passing harpy, loitering gorgon »), outre l'effet humoristique qu'elles produisent, servent aussi à gommer la distance entre l'univers légendaire et le monde familier du lecteur. Le procédé n'est pas réservé aux œuvres picturales et Powell l'utilise systématiquement dans les références aux récits mythiques. Appliqué à une œuvre, même fictive, de Tiepolo, il est particulièrement intéressant comme écho littéraire d'une tendance chez ce peintre à glisser dans un sujet sérieux des détails réalistes, ludiques ou burlesques. Gemin et Pedrocchio

notent dans leur ouvrage consacré à Tiepolo que « ces digressions [...] ne sont pas des « divertissements » improvisés que le peintre aurait introduits dans le récit pour le dérider ou lui retirer sa crédibilité. Ce sont des fragments de réalité, des « tranches de vie » sincères et à la portée de tous, des détails que Tiepolo juge indispensables pour rapprocher le récit de la vie quotidienne et renforcer ainsi son taux de crédibilité » ⁽¹⁰⁾.

La désinvolture du ton employé par le narrateur revivifie un type de peinture et de récit devenus étrangers à la plupart d'entre nous, et contraste avec l'accumulation de références érudites qui caractérise l'approche de Dr. Brightman.

Comme les pastiches littéraires mentionnés plus haut, le passage consacré au plafond de Tiepolo offre à Powell l'occasion de rendre hommage à un artiste du passé dont l'œuvre est pour lui source d'inspiration. C'est en inventant la fresque et en évitant l'évocation d'une œuvre réelle du peintre que Powell parvient à saisir l'essence de l'art de Tiepolo de manière suffisamment convaincante pour que William Barcham, spécialiste de ce peintre, cite l'écrivain en ouverture d'un commentaire consacré à *L'Allégorie des quatre continents*, l'une des fresques du palais des princes-évêques à Würzburg :

« *'Miraculous volumes of colour billowed, gleamed, vibrated above us.' So Anthony Powell describes through one of his characters a fictitious ceiling by Tiepolo in Venice. No better characterization of the stairwell fresco could be expressed.* » ⁽¹¹⁾.

La description des couleurs de la fresque, page 88, l'évocation d'un espace architecturé illusionniste - une chambre à piliers suspendue dans un ciel en mouvement qui creuse la surface du plafond -, le caractère théâtral de la représentation, l'ambiguïté des expressions, tous ces éléments révèlent une connaissance authentique de l'art de Tiepolo. Le narrateur powellien, d'ordinaire plutôt porté à l'euphémisme qu'à l'hyperbole dithyrambique, donne libre cours à son admiration : 'miraculous' (p. 82), 'the skill of the painter brought complete conviction to the phenomena round about' (p. 89), 'the calmly classical treatment of the scene, breathtaking in opulence of shapes and colours' (pp. 91-92).

Plus subtilement, Powell exprime son admiration en transposant au texte littéraire par des procédés analogiques les techniques et les effets de la *quadratura* qui, en mêlant vraies et fausses architectures, espace tri-dimensionnel et perspectives peintes, plonge le spectateur dans le ravissement et le vertige de l'illusion et de l'ambiguïté. Ainsi, de même que *La*

Rencontre d'Antoine et de Cléopâtre et *Le Festin de Cléopâtre* sont mis en scène à l'intérieur d'une triple série de colonnes, Powell insère la première phrase de la description dans une structure symétrique à trois niveaux qui forme autour d'elle une sorte de triple cadre. Le premier cadre, celui quienser directement la phrase descriptive, est constitué par les gestes d'Emily Brightman : « She pointed upward » et « Dr. Brightman clasped her hands » ; le second par ses paroles : « Here we are » et « Look - Candaules and Gyges ». Le troisième niveau, le plus éloigné de la phrase descriptive, semble simplement fournir une indication sur l'environnement du plafond peint : « We entered a small almost square apartment, high ceilinged, with tall windows set in embrasures » et « At our immediate entry the room had seemed empty ». C'est à ce point que le narrateur découvre les corps allongés de Pamela et Globber, sortes de gisants qui, par sa vision, rejoignent le monde des formes. La présence de Pamela donne lieu à un jeu sur la perméabilité entre l'univers des personnages et l'espace de la fresque dans le passage où le narrateur entrecroise le portrait de la jeune femme avec l'évocation des couleurs de la fresque (p. 88). Powell inverse le procédé, utilisé par Tiepolo entre autres - par exemple dans *Le Festin de Cléopâtre* - qui consiste à inclure dans l'œuvre un personnage réel, généralement le peintre lui-même. L'hypothèse fantaisiste de l'exclusion de Pamela hors de la fresque constitue en outre un prolongement logique de l'illusion baroque qui place un personnage à cheval sur le cadre ou même hors cadre. L'échelle imaginée par le narrateur (p. 89) renforce le lien entre l'espace de la scène peinte et le monde des personnages du roman, souligne la puissance de l'illusion, et joue un rôle analogue à celui des objets oblongs que Tiepolo place parfois au premier plan de ses œuvres, sortes de traits-d'union entre l'espace peint et l'univers du spectateur. Toutefois l'analogie perçue entre les architectures peintes en trompe-l'œil et les passages imaginés par le narrateur entre le monde du plafond peint et celui des personnages du roman est elle-même une illusion. En effet, alors que les architectures en trompe-l'œil sont insérées dans l'espace tri-dimensionnel réel, le monde des personnages est aussi fictif que celui de la fresque et ne s'en différencie pas structurellement. L'analogie véritable se situe en fait au niveau du vertige ressenti par le lecteur devant le récit spéculaire qui lui est offert ici - l'insertion dans le récit principal d'une histoire sous forme de description d'une scène peinte imaginaire -, étourdissement intellectuel comparable à la perturbation des sens que fait naître le trompe-l'œil.

Hommage rendu à Tiepolo, réflexion en spirale sur la création artistique, sur les rapports féconds de la littérature et de la peinture mais aussi sur leurs spécificités, l'inclusion du caprice dans l'avant-dernier volume du roman-fleuve permet finalement à Powell d'exposer sous

une forme non didactique, totalement intégrée à la fois à la structure, à la thématique et à l'action du récit, les grands principes de son esthétique : alliance du classicisme et du baroque, de la rigueur et de la fantaisie, et surtout affirmation que la vérité en art ne tient pas à l'exactitude servile par rapport à des modèles existants mais à la mise en relief de l'essence d'émotions ou de comportements humains universels. L'illusionisme, la mise en scène des passions, les artifices de composition sont autant de techniques mises au service de l'authenticité, tandis que la sensation produite surpasse celles qu'engendre la réalité : les perspectives ouvertes par l'imagination du peintre et de l'écrivain sont par nature infiniment plus fascinantes que les plus beaux panoramas, ou, pour paraphraser le narrateur de *Dance* :

« the view from [their] levels far outdoing anything to be glimpsed from the funicular » (p. 90).

Catherine HOFFMANN
Université de Tours

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

POWELL, Anthony :

- *Temporary Kings* (volume 11 de *A Dance to the Music of Time*). Londres : Heinemann, 1975. Edition utilisée : Flamingo, Fontana Paperbacks, 1983.

- *To Keep the Ball Rolling. The Memoirs of Anthony Powell*. Harmondsworth : Penguin, 1983.

The Album of Anthony Powell's Dance to the Music of Time. Textes et iconographie réunis sous la direction de Violet Powell. Préface de Anthony Powell. Introduction de John Bayley. Londres : Thames and Hudson, 1987.

NOTES

(1) *To Keep the Ball Rolling. The Memoirs of Anthony Powell*, p. 419.

(2) Edward Lucie-Smith, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, Londres, 1984, p. 42.

(3) Philippe Hamon, *La description littéraire : de l'antiquité à Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 8.

(4) Id.

(5) Anthony Powell, préface à *The Album of Anthony Powell's A Dance to the Music of Time*, p. 8.

(6) Poussin est, avec Tiepolo, le peintre préféré de Powell.

(7) Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, p. 462. Cité par Rensselaer W. Lee *Ut Pictura Poesis*, Macula, 1991 (Edition originale publiée en 1967), p. 39.

(8) Nicolas Poussin *Correspondance*, Ch. Jouanny éd., Paris, Société de l'art français, 1911, p. 21. Cité par Anthony Blunt dans *Poussin*, Londres, Pallas Athene, 1995 (première édition, 1967), p. 223.

(9) Anthony Blunt, op. cit., p. 223.

(10) Massimo Gemin, Filippo Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo*, Paris, Mengès, 1995 (édition originale italienne, 1993), p. 59.

(11) William Barcham, *Tiepolo*, Londres, Thames and Hudson, 1992, p. 108.

ET QUASI

TRISTES SOUS LEURS DÉGUISEMENTS FANTASQUES

Verlaine, « Fêtes galantes »

« *et quasi
tristes...* »

Entre le « quasi » de la fin de la phrase et le rejet du « tristes » à la ligne se construit l'écart dont nous parle le texte de Banville, celui du suspens, du presque rien, du pas-tout-à-fait, de l'apparition et de la disparition résorbées dans la trace, comme trait fondu dans le tout de l'œuvre. Processus fantômatique entre le lisible et le visible s'il en est, dans l'entre-deux ⁽¹⁾ qui régit *Ghosts*, justement.

Une petite troupe qui fait naufrage et échoue dans une île. Un homme qui sort de prison et a trouvé refuge dans l'île. Un professeur réfugié en haut d'une tour. Un factotum léger comme l'air et grincheux comme Caliban qui vaque et pourvoit au gîte et au couvert.

Une petite troupe qui repart à la tombée du jour. Aux côtés de chacun chemine une présence invisible. Une jeune fille, avec un nom de fleur, qui reste pour mieux repartir, laissant de nouveau seuls, l'ancien meurtrier, le serviteur/maître et le professeur faussaire qui attend la mort.

Rien de plus entre-temps. Des paroles, des souvenirs, de l'air et des nuages pour accompagner ces fantômes sortis du *Monde d'or*, une toile peinte par un certain Vaublin, un « double » d'un autre que je vous propose d'identifier.

Car tout est là, suggéré, effleuré, l'indicible texture du vivant. Son être d'évanescence. Comme l'indique le titre.

L'entre-deux du fantôme : représenter l'irreprésentable

On partira du constat suivant : l'œuvre de Banville⁽²⁾, du moins en ce qui concerne sept romans sur neuf s'est construite sur le choix d'un tiers : supplément ⁽³⁾ et savoir hétérogène à l'univers de la fiction : après la science dans la quadrilogie *Doctor Copernicus, Kepler, Newton's Letter, Mefisto*, c'est la peinture qui structure *The Book of Evidence, Ghosts et Athena. Mefisto*, effectue le lien entre les deux séries, et « réapparaît » à de nombreuses reprises dans *Ghosts* que j'ai choisi d'étudier ici, car il est à la

charnière des deux autres romans, parce qu'il me semble le mieux faire œuvre originale en opérant une synthèse remarquable des différentes manières d'introduire le pictural dans le texte. *Ghosts* réalise un équilibre, approfondit ce qui était en germe dans *The Book of Evidence* et annonce *Athena*, ouvrage à mon avis plus irritant, car ce qui était novateur devient procédé lorsque l'outrance signale l'épuisement de la forme. On s'interrogera donc sur le comment et le pourquoi de la peinture comme supplément au programme.

La pluralité de *Ghosts* souligne les différentes valeurs du titre, charges sémantique et métafictionnelle. Un fantôme, c'est d'abord un « revenant », incarnation fluide de l'oxymore mort/vie. Entre non-vie et non-mort. La figure du revenant structure l'œuvre comme figure de l'entre-deux. Comme Hermès elle va et vient entre la vie et la mort, présente la figure du double, un leitmotiv chez Banville. Opérateur de transgression, le fantôme est « à rebours », comme dans l'office des morts, il passe de la mort à la vie : *Resurgam*. Comme Orphée, aussi. Les qualités du re-venant, son évanescence, son invisibilité, le fluide du flou fantômatique, le qualifiaient d'emblée pour re-présenter ce qui occupe le créateur : l'irreprésentable. Voilà que se lève une vapeur, un souffle, une non-forme, en attente. Car, le fantôme n'est qu'un effet de croyance, de superstition, un esprit dans l'esprit, un au-delà. Une crainte aussi, car il revient pour se venger d'un méfait dont il a été victime.

Avec ce titre, Banville signale aussi qu'il renouvelle la tradition : ceci est et n'est pas une histoire de fantôme, une parodie et une critique, entre tradition et post-modernité. Ré-écriture, pastiche, les textes anciens hantent celui-ci. Le genre s'enrichit d'une nouvelle forme, un hybride marqué par l'hétérogénéité du pictural, qui participe de cet entre-deux sur lequel repose le texte, à tous les niveaux⁽⁴⁾. Question de cohérence. Ce sont donc les modalités d'apparition du visible dans le lisible, l'un des fantômes du titre, que nous allons étudier.

Quand l'art hante le texte : du point de fuite comme point de vue

Étudier les formes que prend l'art quand il fait retour dans le texte nous amène à distinguer entre les références à des œuvres « réelles » et aux œuvres de Vaublanc. Question de point de fuite et de point de vue. « *Vanishing point* », en anglais rend bien l'évanescence, l'illusion des parallèles qui se rejoignent à l'horizon, les « fuyantes », tracés invisibles. La perspective, le « prospect » de Poussin, sont rendus par le point de vue changeant, les effets de cadrage du narrateur-voyeur dont le point de vue de créateur, « *I little god* » (4), rend compte des activités des intrus dans l'île, dedans et dehors. D'en haut, il va jusqu'à surplomber la scène.

La peinture, convoquée, hante le texte, apparaît, disparaît, elle joue le rôle de deuxième terme de la comparaison, le comparant rejeté de l'autre côté du pivot. Les « figures » du narrateur, « my little figures », ne sont-elles pas autant de figures de rhétorique, disposées là comme des tropes ?

Comparaison *in praesentia*, ou *in absentia*, par le biais de l'allusion à des peintres, des écoles de peinture, des « manières ». Comme dans les exemples suivants avec l'antonomase : « Throwing up the eyes and making an *El Greco* face » (190 je souligne), l'allusion « The trees were lacy in leaf, at just that stage when *Corot* loved to capture them. » (65 je souligne). Avec « *Luxe calme et volupté* » (242), le titre de l'œuvre de Matisse lancé par le démoniaque Felix raille l'attente du narrateur.

Comparaison *in praesentia* à des peintres ou à des écoles de peintures

How beautiful she was, like one of Modigliani's girls, with that heavy black hair, those tilted eyes, that hesitant, slightly awkward, pigeon-toed grace. (15 je souligne).

At the back dimly I could see a lean-to kitchen, with a roof of transparent corrugated plastic from which there sifted down an incongruously lovely, peach-coloured light such as might bathe a domestic interior by one of the North Italian masters. (75 je souligne).

We chugged into the deserted harbour past jagged chocolate-coloured rocks such as the Italian masters liked to set at the backs of their madonnas (202 je souligne).

We must have looked like something of one of Munch's more melancholy studies (211 je souligne).

à des genres

I sat for a long time watching them, head on hand, lost to myself and inanely smiling, like one of those bewhiskered dreamers fluttered about by fairies in a Victorian engraving (97 je souligne).

[Flora] sprang out from their midst like the Virgin in a busy Annunciation, calm as Mary and nimbed with that unmistakable aura of the chosen. (69 je souligne).

I am like one of those afflicted sinners in a medieval altarpiece, skulking under my own little personalized cloud that rains on me (158 je souligne).

ici, la comparaison prend valeur ironique lorsque l'équation grâce : « I/Afflicted sinner » est subvertie par la seconde équation : « cloud/grief », quand le chagrin devient petit nuage surplombant le pécheur. C'est aussi que le nuage participe de l'esthétique de l'évanescence et du pneumatique autre principe structurant du roman.

Le genre pastoral est suggéré par le détour synecdochique de la description

when I went through I was in another, smaller room, with a barred window looking out on a sunlit, classical landscape of meadows and hills and bosky glades, dotted about with statuary and marble follies and dainty, sparkling waterfalls (89).

tout comme l'esthétique du sublime : « nature did not exist until we invented it one eighteenth century morning radiant with Alpine light » (65). L'orage qui suit et l'allusion à *Frankenstein* confirment l'intuition, d'ailleurs « sublime » réapparaît à la fin du texte : « to a sublimer elsewhere » (230).

Même procédé pour l'Arcadie et le tableau de Poussin : « Leave me there on my rock, leaning on my staff under may blossom in the rinsed air of May, a figure out of Arcady. Give me this moment » (70) *et in Arcadia ego*⁽⁵⁾, énonciation de la mort, elle aussi en Arcadie. Figure du paradis perdu, un âge d'or. Le « bon lieu » d'Eutopia, ou Utopia⁽⁶⁾, le « non-lieu », souvenir d'une autre île, justement. Repris dans l'ambiguïté du point de vue « Viewed from a certain angle these polite arcadian scenes can seem a riotous bacchanal » (95). L'allégorie n'est pas loin ici et la condensation des tropes permet l'économie et ...la connivence avec le lecteur cultivé.

Les mouches qui apparaissent ont la même fonction que la mouche des trompe-l'œil. Elles viennent, *memento mori*, signifier la mort et marquer le savoir-faire du peintre qui abuse le spectateur. Comme dans les « vanités », les vivants ne sont plus qu'apparence et la mouche que l'on ne chasse plus, signale la fin du mouvement et l'effet-vie du tableau, le détail qui touche et fait ... : « I found [Mrs Vanden] lying on her back in the narrow bed with the blanket pulled to her chin and her eyes open and all filmed over and a cocky fly strolling across her cold forehead » (80).

La mort fait son œuvre de décomposition, absorption, résorption, la

disparition en œuvre dans l'œuvre

I pause to record an infestation of flies, minute, glittering black creatures [...] Is there something dead around here that has not yet begun to stink ? [...] It is eerie, even a bit alarming, yet I am almost charmed. It is like something out of the Bible. What does it portend ? I have become superstitious, the result no doubt of living so long with ghosts. Down here in the underworld things give the uncanny impression of being other things, all these Pierrots and Colombine in their black masks, and even flies, looked at in a certain light, can seem celestial messengers. (96-97).

et quelques pages plus loin :

I have discovered the source of those flies : a bunch of flowers that lovelorn Licht left standing for too long on the window-sill above the sink [...] but imagine that : flies from flowers ! Ah Charles, Charles - wait let me strike an attitude : there - ah Charles, mon frère mélancolique ! (101).

Au milieu des « fleurs du mal », comme pour la jeune fille Flora, la beauté et la mort, *et in arcadia*....comme chaque chose en ce monde⁽⁷⁾.

Enfin le discours sur la représentation fait retour dans le texte avec l'évocation du mythe fondateur : « and at last there was a scuffling sound and she appeared, rising up suddenly in the dim doorway with her *medusa-head* of tangled hair and her unnerving bleached-blue eyes. » (75 je souligne).

Je propose de reprendre et adapter la classification de Genette dans *Palimpsestes* en donnant à ces exemples particuliers de comparaisons fondées sur la citation, l'allusion, la parodie et le pastiche de tableaux, une valeur de discours « transpictural » et en particulier ici : « interpictural ». On parlera d'« archipicturalité » lorsque les genres sont évoqués. Ces modes de translation s'ajoutent au « transdiscursif » lorsque le pictural passe par le discours. Ces procédés forment ce que je nommerai un « iconotexte », tentative de fusion du texte et de l'image qui annexe aussi, bien sûr, le descriptif.

L'hypotypose, le « tableau » et l'*ekphrasis*⁽⁸⁾ sont convoqués et obéissent à différentes modalités d'ouverture. Ils ont souvent valeur de rêve ou de rêverie, voire de moteur du récit, de commentaire de l'« action », ou de présentation d'une idée sous le prétexte d'une action. Ils prennent

alors une valeur métapicturale, pour poursuivre notre essai de classification.

Comme la figure classique de *l'admonitor* qui dans le tableau historique désigne du doigt la scène au spectateur, la deixis cadre, commente et constitue le texte en tableau en insérant le tableau dans le texte⁽⁹⁾. Les références sont innombrables aux occurrences de « picture » qui ouvrent les descriptions⁽¹⁰⁾. Ainsi lorsque Sophie supplée par l'imaginaire à l'absence elle évoque son père : « she pictured him, immensely old by now, shrivelled » (57). C'est la violence d'une scène de meurtre trop vivement imaginée par le narrateur enfant qui marquera sa vie future : « I pictured the scene, distorted, wavering, the colours seeping into each other, as if I were looking at it through bottle-glass and felt fearful and inexplicably guilty » (67). Le dispositif s'inverse lorsque c'est le lecteur qui est sommé de se représenter la scène : « Silence. Picture them there, two figures in rainlight. Something, something out of childhood. » (59). Le double de « picture », « paint » annonce aussi la description : « Let me try to paint the scene, paint it as it was and not as it seemed in washes of luminous grey on grey » (145), tout comme : « I think of a picture at the end of a long gallery », ouvre l'ekphrasis et une autre scène de meurtre (221). Vision de peintre lorsque le champ lexical de la peinture contamine le discours. La comparaison se fait implicite lorsqu'un rêve de futur est présenté sur le mode pictural, par « touches » de couleurs qui viendraient animer le dessin : « I listened happily, slumped in my seat like a child at bedtime, as he filled in with loving strokes the colours - olive-drab, eiderdown pink - of his dream of the future » (166). Raconter une histoire, des rêves c'est donc peindre un tableau. Et Flora endormie, dont le narrateur détaille, la peau satinée du genou, les lèvres écartées et la mèche égarée sur le front (101), constitue bien un tableau dans le texte, encadré par le blanc typographique qui précède et la voix d'Alice qui tire la dormeuse de son sommeil. Tableau sensuel et voluptueux de la dormeuse surprise par le peintre, l'un des topoï de la peinture galante, comme chez Fragonard ou ce double de Vaublin justement.

Dans *l'Autoportrait en Hollandais* du Professor Kreutznaer, la combinaison des techniques de l'ouverture déictique qui « cadre » la description soulignée par un titre « à la Rembrandt », effectuée en même temps qu'une comparaison *in absentia*, un pastiche critique. Le spectateur au point de fuite, prêt à disparaître, reste pourtant figé dans le cadre de la porte dorée, comme dans *Les Ménines* dont on connaît la valeur métapicturale.

Maybe [the professor] painted it himself ? He does have a touch of the old master to him ; I can just picture him in

velvet cap and ruff, peering from under the murk of centuries, one bleared pachydermous eye following the viewer round the room and out the gilded door : Self-portrait in the Guise of a Dutchman. (245).

Miroirs, cadres, seuils, portes, fenêtres, sont les territoires de l'entre-deux où chassent le chiasme et le « comme si » de « as if », entre réalité et hypothèse, dont est littéralement truffé le texte. Deux exemples de présence du miroir

*Flora is dreaming of the golden world.
Worlds within worlds. They bleed into each other. I am at once here and there, then and now, as if by magic I think of the stillness that lives in the depths of mirrors. It is not our world that is reflected there. It is another place entirely, another universe, cunningly made to mimic ours. Anything is possible there ; even the dead may come back to life. Flaws develop in the glass, patches of silvering fall away and reveal the inhabitants of that parallel, inverted world going about their lives all unawares. And sometimes the glass turns to air and they step through it without a sound and walk into my world. Here comes Sophie now, bare-foot, till with her leather jacket over her shoulders, and time shimmers in its frame. (55 je souligne).*

et encore : « He came towards her, and his reflection, curved and narrow and tinily exact, slid abruptly over the rim of the polished brass ball on the bedpost beside her » (47), microcosme contenu dans le miroir courbe de la boule de cuivre ; miroir dans le miroir, comme dans les célèbres tableaux flamands, en œil de sorcière. Commentaire inscrit dans le tableau⁽¹⁾.

Ces nombreuses citations et références au monde de l'art visuel, de la peinture essentiellement - la photographie et la sculpture sont aussi convoquées - s'enlacent littéralement au texte et renforcent la citation principale qui articule la thématique de l'évanescence, du fluide fantômatique, de la nature fuyante de la création prise au piège de sa relation à la vie. Les mêmes procédés vont trouver leur plein emploi dans l'évocation de la figure du peintre et de son œuvre qui domine l'imaginaire du narrateur, double fantômatique du texte, au point que la traduction française les a confondus dans le même titre : *Le Monde d'or*, d'un certain Vaublin.

L'infinie fuite du signifiant, de Vaublin à ...Banville au W de W...

Les tableaux du peintre Vaublin, et de son double en transparence, à la lettre, dont l'œuvre est au cœur du livre, reviennent sous une forme ou une autre plus d'une vingtaine de fois. Le narrateur, lui, n'est jamais nommé. Indirectement cependant, les très nombreuses allusions à l'histoire de *The Book of Evidence* et le simulacre de « citation » lancé par Felix, permettent d'identifier Freddie Montgomery : « 'Montgomery,' Felix cried out softly, 'why has your man got pointed ears ?' » (115)⁽¹²⁾. Le lien entre les deux romans se fait par le biais de la peinture et le long passage en trompe-l'œil commençant par une comparaison avec les personnages de Vaublin

I think of them like the figures in one of Vaublin's twilight landscapes, placed here and there in isolation about the scene, each figure somehow a source of its own illumination, aglow in the midst of shadows, still and speechless, not dead and yet not alive either, waiting perhaps to be brought to some kind of life. (82).

suivie d'une digression d'une page et demie sur les fantômes. Puis « I » résume l'épisode central du *Book of Evidence*, la rencontre avec un portrait de femme, dont Freddie tombe amoureux : « that is, he is swept off his feet one day by a work of art. » (83), son désir de possession et l'arrivée malencontreuse de la servante qu'il tuera (83-87). Le sentiment de culpabilité et son désir de rendre la vie à celle qu'il a tuée, de faire acte de réparation, « *restitution* », « And so he waits for the rustle in the air [...] that will announce the presence of the ghost that somehow he must conjure » (87), le poussent à vouloir redonner vie au fantôme. Dans le passage évoqué, les deux éléments qui structurent le texte en profondeur, le fantômatique et la peinture fusionnent totalement en une seule unité typographique contenue dans le chapitre un (82-87).

Or, c'est sur le peintre Vaublin que travaille le professeur Kreutznaer. Le narrateur est son « amanuensis », son secrétaire particulier, c'est-à-dire ce que l'on nomme en anglais « a ghost writer ». C'est lui qui fera le gros de la besogne, lui qui pourtant est scindé en deux, puisque la narration alterne entre la première personne et la troisième, sans crier gare. D'où les effets de flottement, d'interrogation : comment peut-il être dehors et dedans, savoir ce que pensent les personnages ? Impression d'irréalité comme dans la scène du salon (55) lorsqu'il observe Sophie, Croke puis Felix qui, eux, ne le voient pas. Narrateur fantômatique, qui voit sans être vu, le « little god » (4) du début. Toujours le double, la question de l'identité. Et la cohérence du texte.

Les allusions aux œuvres de Vaublin fonctionnent sur le mode de la connivence, du leurre et de l'indice, lancés en direction du lecteur/spectateur invité à trouver le coupable, celui qui a commis les œuvres « réelles » évoquées dans ce musée imaginaire où trône *Le Monde d'or*. Suspense pour une œuvre qui joue sur le suspens de l'entre-deux. « Cythera, my foot » apparaît dès la première page, « a pilgrimage isle » est suivi quelques lignes plus bas de la première apparition du nom du peintre, de sa manière et du genre qu'il affectionnait : « like something by Vaublin himself, a background to one of his celebrated *pélerinages* or a delicate *fête galante* » (30). « [*F*]êtes galantes and amusements champêtres », « Vaublin's pleasure parks » (100), paysages insulaires ou bucoliques, les personnages de Pierrot et de Colombine, forment la trame du texte et deviennent des noms communs. Les livres pourvus de reproductions alertent le lecteur : « the big books lying open with pictures of actors and musicians and ladies in gold gown » (106), mais ne « disent rien » à la fillette Alice dont la vision est naturellement restreinte par l'ignorance.

« *Le Monde d'or* » dont le titre, en français dans le texte, signale l'écart de la langue et l'hétérogénéité de la matière, fournit un indice sur son origine. Flora le voit pour la première fois sans le reconnaître. Simple reproduction arrachée à un livre et accrochée près d'un miroir, il fait l'objet d'une première description « innocente », passant par l'œil distrait du personnage et fournissant la matrice de ses apparitions

*She looked at it dully. Strange scene ; what was going on ?
There was a sort of clown dressed in white standing up with
his arms hanging, and people behind him walking off down
a hill to where a ship was waiting, and at the left a smir-
king man astride a donkey
Felix opened the door stealthily and put in his narrow head
and smiled (46).*

Tout est là en miniature, comme dans le miroir de la boule de cuivre du lit, description programmatique qui va subir un grand nombre d'expansions, de réductions, de variations, à l'intérieur du roman mimant le processus du dédoublement du même et de l'autre, l'un des leitmotifs de l'œuvre de Banville. Tableau dans le tableau, accroché près du miroir, et déjà le lien entre l'homme monté sur l'âne et Felix peut-être effectué par le lecteur.

Or, la reproduction entrevue mais enregistrée, déclenche le rêve. Annoncé, « Flora is dreaming of a golden world » (55), repris dix pages après derrière un blanc typographique : « Flora's dream has darkened. She wanders now in a wooded place at evening. » (63), le rêve effectuée

la condensation du pictural et du scriptural en donnant une identité aux personnages du tableau : « Sophie and the children, old Croke in his straw hat ». Survient Felix, monté sur Licht cousu dans la peau d'un âne de pantomime. Le diable (Felix apparaît dans *Mefisto*), chevauchant la luxure. Flora, qui avait passé la nuit précédente avec Felix et souhaite lui échapper, se réfugie dans la grande figure vêtue de blanc placée au centre de la clairière :

At last she runs behind the motionless, white-clad figure and finds that it has turned into a hollow tube of heavy cloth, and there is a little ladder inside it [...] In the dark she climbs the little steps and reaches the hollow mask that is the figure's face and fits her own face to it and looks out through the eyeholes into the broad calm, distances of the waning day and understands that she is safe at last (64).

C'est donc lorsque le personnage revêt un masque et que ses yeux coïncident avec le point de vue du peintre/du narrateur, comme intégré par lui, qu'il est sauf. Or, ce procédé trouvera une explication particulièrement habile et synthétique à la fin du roman. Nous y viendrons en temps utile.

Le Monde d'or fera surtout l'objet de trois longues descriptions, et d'un commentaire essentiel, dont il nous faut étudier les modalités d'apparition.

La première description (94-96) s'ouvre par un récit de paroles situé juste avant le blanc typographique qui signale la rupture et l'entrée dans le monde pictural. Le narrateur raconte une histoire à Flora, procédé de séduction classique de son auditoire dans le texte, et hors texte

*Felix she does not mention.
I tell her about the painter Vaublin, what little is known of him. She listens, large-eyed, nodding faintly now and then taking it all in or thinking of something else, I do not know which. Perhaps I am talking to myself, telling myself the same story all over again. Listen-*

Who does not know, if only from postcards or the lids of superior chocolates boxes, these scenes suffused with tenderness and melancholy that yet have something harsh in them something almost inhuman? Le monde d'or is one of those handful of timeless images that seem to have been hanging foever in the gallery of the mind (94-95).

Suit une interrogation sur le mystère de ce tableau, son sens et sa signification, la connaissance qu'il révèle et ses enjeux : l'esthétique paradoxale de ce peintre qui a su représenter le mouvement suspendu entre la vie et la mort, tout mouvement impliquant une inscription sur l'axe du temps et donc la mort. L'intemporalité de la représentation, la fixité de l'espace de la toile, tue et sauve les figurines. La fin de la description, coïncide avec la répétition du dispositif évoqué ci-dessus : les personnages de la fiction ré-apparaissent, sans nom, cette fois-ci ; c'est le souvenir de l'autre description qui servira à les identifier.

La seconde longue incursion dans le monde de Vaublin intervient, elle aussi, après un blanc typographique et clôt la sixième section du premier chapitre. Elle mêle histoire de la peinture, critique d'art et description de tableaux. Véritable petit traité artistique de deux pages et demie, elle décrit et évalue les sujets d'inspiration du peintre, commente son style, évoque son milieu et sa vie, et raconte comment un double de Vaublin apparaît à la fin de sa vie copiant son style d'une manière hallucinante. Annoncé par une synthèse métafictionnelle : « Vaublin's double. Curious episode .» (126), cette longue intrusion de l'univers de l'art dans celui de la fiction produit un effet d'hétérogénéité, dédouble le texte et saisit le lecteur de vertige lorsqu'il lit les noms connus de Antoine de La Roque et de la Duchesse du Maine.

La troisième occurrence notable du tableau se situe à la fin du deuxième chapitre, longue analepse racontant la sortie de prison de Freddie Montgomery et son arrivée dans l'île. Le nom de Cythère apparaît au milieu de l'avant-dernière page, suivie de la description de l'attente des naufragés par le narrateur, naufragés qui viendront perturber et animer la vie sur l'île, fournissant matière à histoire. Le glissement s'opère ensuite imperceptiblement entre le monde de la fiction et celui de la peinture donnant lieu à une réflexion métaphysique :

Not to be, not to be : the old cry. Or to be as they, rather : real and yet mere fancy, the necessary dreams of one lying on a narrow bed watching barred light move on a grey wall and imagining fields, oaks, gulls, moving figures, a peopled world. I think of a picture at the end of a long gallery, a sudden presence come upon unexpectedly, at first sight a soft confusion of greens and gilts in the calm speechless air. Look at this foliage, these clouds, the texture of this gown. A stricken figure stares out at something that is being lost. There is an impression of music, tiny, exact and gay. This is the end of a world. Birds unseen are fluting in the trees, the sun shines somewhere, the distances of the

sea are vague and palely blue, the galliot awaits. The figures move, if they move, as in a moving scence, one that they define, by being there, its arbiters. Without them only the wilderness, green riot, tumult of wind and the crazy sun. They formulate the tale and people it and give it substance. They are the human moment. (221-222 je souligne).

Les procédés rhétoriques de l'ekphrasis sont en place : « I think of a picture », « look », « this », qui cadrent la description, et signalent en même temps l'énonciateur qui en profite pour donner une leçon d'interprétation.

Juste après cette déclaration solennelle, 2 pages blanches signalent le début du troisième chapitre, très court, 7 pages, contre 147 pages pour le premier et 70 pour le deuxième. Le dernier chapitre, lui aussi très court, comptera cependant 20 pages. Troisième chapitre très particulier puisqu'il est uniquement consacré au *monde d'or*, à sa description, son évaluation, son/ses sens possibles. « L'apothéose » dont nous parle le narrateur, « the mournful apotheosis », du Pierrot est aussi célébration de la peinture. Le morceau de bravoure, le coin de peinture enfoncé dans le texte de fiction.

He stands before us like our own reflection distorted in a mirror, known yet strange. What is he doing here, on this raised ground, in this gilded inexplicable light ? He is isolated from the rest of the figures ranged behind him, suspended between their world and ours, a man alone. (225).

Les sept pages qui composent cette partie mériteraient une étude approfondie ; faute de temps nous devons ici schématiser et résumer. Trahir donc. Après une description du tableau que chacun aura reconnu et la révélation des rayons X, que nous verrons plus tard, vient un historique de la figure de Pierrot, puis une nouvelle description, dénotative, sur les dimensions du tableau, le léger décentrement de sa composition, son asymétrie, le lien avec les personnages de la *commedia del arte* et les œuvres de « Pater, Lancret et Watteau ». L'interrogation sur le sens de cette allégorie, le mystère du personnage et de ses proportions étranges précède la description du paysage « pastoral » avec la statue d'un satyre, Pan ou Silène, puis des personnages situés derrière le Pierrot où l'on retrouve, sans leurs noms, les personnages de la fiction, prêts à quitter l'île, dotés d'expressions et de sentiments, cette fois, comme ceux de la femme en noir (Sophie) qui jette un dernier regard

a backward glance that is at once wistful and resigned [...]

as if she were on her way to a sublimer elsewhere yet filled with regret for the creaturely world that she is leaving. There is about her a suggestion of the divine. If this is the golden world, or the last of it, is she perhaps Astrea, regrefully withdrawing into the innocence sky ? (230).

L'intermède métaphysique de la fin du chapitre précédent est réitéré et de nouveau clôt le chapitre avec un oxymore qui dit l'impossible sus-pens du temps

What happens does not matter : the moment is all. This is the golden world. [...] a world where they may live, however briefly, however tenuously, in the falling evening of themselves, solitary and at the same time together somehow here in this place, dying as they may be and yet fixed forever in a luminous unending instant. (231).

On assiste donc à une interpénétration du scriptural et du pictural, sur le mode paradigmatique ou syntagmatique, par analogie ou déplacement, substitution ou combinaison comme dans l'univers des figures de rhétorique et du rêve : « She was trying to remember her dream. Something about that picture : she was in that picture » (102), écho des nombreuses occurrences de ce rêve (46, 49, 55 et 63). La tentative de fusion des deux univers prend la forme privilégiée de la comparaison marquée par « as if » qui fait si souvent retour dans le texte qu'elle figure presque à chaque page, de l'oxymore et du chiasme : « Pierrot disguised in outfit and in personality, is the childish man, the mannish child » (226), et lorsque le narrateur affirme son désir d'entrer dans le monde de la représentation : « to have her live and to live in her to conjugate the verb of being » (70), et l'impossible rencontre de I/Them/Them/I

As I sat with my mouth open and listened to her I felt everyone and everything shiver and shift, falling into vividest forms, detaching themselves from me and my conception of them and changing themselves instead into what they were, no longer figment, no longer mystery, no longer a part of my imagining. And I, was I there amongst them, at last ? (147).

qui annonce : « the motley troupe who would take me into their midst and make a man of me, but the truth is I was afraid of them » (235), et le mot de la fin « what else have I been doing here but trying to beget a girl ? » (244). Engendrement de la créature qui clôturera aussi *Athena*.

La dernière partie du roman montre le désespoir du narrateur seul, à jamais prisonnier « I have achieved nothing, nothing. I am what I always was, alone as always, locked in the same old glass prison of myself. » (236), dans le vide de son être inchangé par la troupe. Et pourtant il se voit dans la peau du chevalier sauvant la belle éplorée, rachetant ainsi sa faute lorsqu'il protège Flora de la concupiscence de Felix, son double, « the dark one, my dark brother waiting for me the knight of the rosy cross, to throw down my challenge to him » (240). Alors, il décrit « pour de bon », le départ de la troupe « disposée » comme dans le tableau et Felix lance sa dernière révélation : « you realize that painting is a fake ? Yes more guilt in it than gold, I fear [...] the professor was the one who verified it. And made a killing on it, of course. [...] Curious phrase, that, don't you think - a killing ? » (244).

Le livre s'achève par une seconde révélation qui n'étonnera personne

*Matters go on as before, as if nothing had happened. My writing is almost done : Vaublin shall live ! If you call this life. He too was no more than a copy, of his own self. As I am, of mine.
No : no riddance (245).*

Nul moyen en effet de se débarrasser de son double, de son jumeau⁽¹³⁾, ici Felix figure du mal, double railleur du narrateur avec qui il avance, bras-dessus bras-dessous, double de l'auteur implicite et du personnage de Vaublin, double de cet autre qui hante le texte et vient réclamer ce qui lui est dû, même si son nom n'apparaît qu'une fois dans le texte.

...Watteau ou les repentirs du peintre : les « dessous » du tableau

Car, bien sûr, le fantôme convoqué ici, c'est le double, à la lettre : le double V de Vaublin à l'initiale de Watteau, qui signait aussi parfois Vateau. Il va falloir élucider les indices en nous interrogeant sur le choix de ce peintre et la fonction de cette référence constante à la peinture en général et à Watteau en particulier. Renouveau de *l'ut pictura poesis* : quand la poésie fait œuvre de peinture et la peinture œuvre poétique.

Derrière Vaublin donc, Watteau, décrit dans l'inversion ironique et paradoxale comme son ombre. Peut-être faut-il voir ici un emprunt à la biographie de Mozart souvent rapproché de Watteau⁽¹⁴⁾. Dates, références historiques et descriptions de tableaux célèbres, tout concorde : *Le Pèlerinage à Cythère, L'embarquement pour Cythère, le Gilles/Pierrot*. La guirlande d'êtres humains qui décomposent le mouvement arrêté entre

arrivée et départ de l'île, la grande figure du Pierrot figé face à « nous », la statue du Silène ou de Pan sur la droite du tableau, sont décrits avec précision et exactitude : pas un bouton ne manque à la tunique blanche, seize en tout.

Et en même temps, le lecteur ressent un flottement : c'est Watteau et ce n'est pas Watteau, puisque *Le Monde d'or* est une œuvre entre-deux, résultat de la fusion de *L'embarquement pour Cythère* et du *Pierrot*. Superposition, glissement de l'œuvre connue sous l'œuvre fictive, une image composite, présentée en chiasme dans le roman dans les deux longues occurrences : p. 95-96, *L'embarquement* est suivi du *Pierrot*, p. 227, le *Pierrot* est suivi de *L'embarquement*, ce à quoi se superposent les personnages de la fiction, figures de pèlerins sur le départ et s'ajoute l'arme primitive : « the club »⁽¹⁵⁾. Le narrateur livre les clés en insistant sur le mystère de l'identité : « Who is he ? we shall not know », mais le *Pierrot* du texte est clairement associé au narrateur dont il est l'autoportrait, et ce que regarde le *Pierrot* c'est le peintre au point de vue : « He looks at us », échange et croisement de regards comme dans le miroir. Il est « ce que nous voyons ce qui nous regarde »⁽¹⁶⁾ tout comme selon Panofky le *Pierrot* aussi appelé le *Gilles* serait l'autoportrait de Watteau, hypothèse désormais écartée par la critique. Le catalogue parle de « sentiment d'auto-identification » (434). Nous voilà dans « l'entrelacs du sensible »⁽¹⁷⁾, le tableau est dans notre œil et nous sommes dans le tableau⁽¹⁸⁾.

Ce faisant, se déroule sous nos yeux le processus créatif, « l'innutrition » de Du Bellay, l'assimilation de formes anciennes et leur recomposition en une nouvelle synthèse qui fait œuvre originale.

Pourquoi Vaublun/Watteau alors ? Pour son mystère et sa légèreté grâce, celle de l'entre-deux peut-être : entre flamand et français⁽¹⁹⁾. Pour son destin tragique, il disparaît à 37 ans, et le peu de renseignements que nous ayons sur lui excite l'imaginaire. Marqué par l'univers du théâtre, peintre de fêtes galantes, de l'ambivalence et de la nostalgie d'un monde qui disparaît, il meurt en 1721, à la charnière de deux époques. A la fin du « grand siècle », il annonce déjà le dix-huitième siècle, les lumières après les ombres, l'oxymore de la mélancolie gaie, le double visage du plaisir et de la transience, le passage et l'immortalité. Il fixe l'instant irréprésentable, dans la fluidité du passé quand le passé revient dans le présent et que le futur est incertain. Watteau dessinait vite d'où les nombreux « repentirs » dans les dessous du tableau, la révélation des rayons X dans ses œuvres et dans *Ghosts* : « The X rays show beneath his face another face which may be that of a woman. Penitenti will out. (See fig. 1 Behrens Collection, recent acquisition) » (226). Le repentir du peintre

se superpose au repentir du narrateur qui expie en protégeant Flora réfugiée derrière le masque du Pierrot (64).

Entre deux esthétiques, Watteau inaugure un genre nouveau, celui des « fêtes galantes »⁽²⁰⁾. En rupture : après lui on ne peindra plus de la même manière d'où les pastiches de Pater de Lancret et de « Vaublin » et le lien entre le renouvellement de la forme apporté par Watteau, fervent copiste des grands maîtres, Rubens et Van Dyck en particulier, et l'écriture post-moderne de Banville qui lui aussi s'inspire de l'héritage antérieur rapidement : les deux *Ulysses*, *Robinson Crusoe*, la *Tempête*, le *Songe d'une nuit d'été*, *Hamlet*, *Frankenstein*, *Le Neveu de Rameau*, entre autres.

L'isomorphisme entre l'œuvre du peintre et le livre⁽²¹⁾, entre sa « manière » et celle de Banville, se manifeste dans le Pierrot situé entre les personnages à l'arrière et « nous », comme la structure équilibrée, déséquilibrée, de l'œuvre, entre suspens et déplacement, ce qui produit « an unsettling subliminal effect » (227), trace du fantôme sorti de l'inconscient. La forme de *Ghosts* est en harmonie avec l'ambivalence de l'œuvre de Watteau : départ *pour* Cythère ou départ *de* Cythère ? le roman se déroule entre l'arrivée du début et le départ de la fin. Le point de vue reste le même, celui du narrateur qui, de l'intérieur de l'île contemple le monde qui naît de la mer. Comme dans le tableau.

De Vaublin à Watteau à Banville puisque les personnages introduits dans l'œuvre peinte, fausse/vraie en trompe-l'œil, superposent leurs identités comme Vaublin est l'anagramme trouble de Banville avec l'excès du « u », et le manque de la syllabe « le ». Ce qui se retrouve comme sous forme de brouillons, « Even his name is uncertain : Faubelin, Vanhoblin, Van Hobellijn ? Take your pick. » (35) Jeu d'identités pour dissimuler et montrer le jeu des mots, pratique présente dès le début de l'œuvre dans *Birchwood* : John Livelb, anagramme parfait et dans *Athena*, procédé huit fois répété.

L'irreprésentable, donc, comme Banville ne peut entrer dans l'espace représenté que sous l'apparence d'un double fictionnel lui-même incapable de le faire, puisqu'il se présente comme « tireur de ficelles », exclu de sa création, présence/absence : écart que l'on ne peut combler, le comble de l'écart. Il dit l'autonomie de la figure qui, dès sa création, échappe au créateur, ce qui est figuré par la distance de moi à la page, de moi au tableau, vertige, du créateur à la créature qui le re-présente, le narrateur, « I », double fictionnel de l'auteur implicite, produit Vaublin, double fictionnel de Watteau. Vaublin charnière entre Watteau et Banville, rien de moins ! Seuls les personnages de la fiction pourront entrer dans l'es-

pace fictif du pictural grâce à l'imagination du narrateur. Comme Flora, une incarnation grâce à la parole qui prend chair comme dans l'Annonciation à laquelle elle est associée⁽²²⁾. Flora réfugiée derrière le masque, « sauvée » (64) au point de vue du personnage et du peintre figure le « repentir » et le rachat du criminel, et du peintre. Et *Flore*, est une grande étude de nue de Watteau, représentant le printemps personnifié par Flore et Zéphir⁽²³⁾.

L'indétermination souffle sur les feuillets du texte palimpseste produisant un effet de superposition dans l'esprit du lecteur. Les personnages sont amateurs d'art, c'est l'objet de leur recherche mais *Le Monde d'or* est un faux, comme Vaublin n'est qu'une copie, comme « l » n'est qu'une fiction de Banville, un masque, entre-deux. L'évocation d'œuvres connues, conduit le lecteur à vérifier dans un livre d'art l'exactitude de la description. Dans ce mouvement de va-et-vient, s'ajoute donc une image qui supplée au sens.

« Sous leurs déguisements fantasques »

Chez Watteau, le fait de représenter les personnages en costumes de théâtre institue le théâtre comme discours sur ce qu'est la représentation, une seconde présentation, la représentation théâtrale étant paradigmatique. Le lexique nous renseigne, on parle de « répétition », de « jeu », d'où la référence dans *Ghosts* à Diderot et au *Neveu de Rameau*. Le comédien doit se dédoubler pour mieux utiliser ses sentiments propres et « toucher » le public. D'où aussi les réparties de l'incipit avec, la parole directe comme au théâtre, l'unité de lieu de temps et d'action. Les acteurs de la représentation théâtrale, les figur(ants) procèdent à une mise en abyme de la représentation. « Mis là pour », comme le Gilles, ils assument une fonction métapicturale lorsqu'il s'agit de faire œuvre de théorie de la peinture et de mettre la théorie en peinture, une énonciation : « ceci n'est pas un paysage ».

En même temps, les « figures » ne « jouent » pas : si elles portent bien les costumes de la représentation à l'italienne, elles arborent néanmoins le visage nu de l'humain. Entre-deux, erre l'âme dans les « coulisses » de la représentation, l'envers du décor. Gilles tourne le dos à ses comparses, glisse vers la marge, pose la question du hors-jeu, du suspens du hors-temps. Et les personnages quittent l'île de dos, comme dans *Le Pèlerinage*, ils s'en vont nostalgiques puisque tout départ est un deuil. La journée n'est plus qu'un souvenir. Ils ont passé le temps qui passe. Reste la trace mnésique. Le souvenir comme fantôme : souvenirs d'un crime, d'un tableau, d'un crime à cause d'un tableau. Le tableau est le fantôme du texte, comme le texte est le fantôme du tableau, qui apparaît

disparaît (comme dans le jeu du « fort/da » du petit-fils de Freud, maîtrise de l'absence, aux sources mythiques de la peinture), se modifie, fait retour, brouille les repères et fournit un mode de réflexion, une passion.

Entre-deux se glisse le sens, l'effet. La médiation.

Représenter l'irreprésentable, la vapeur du fantôme, l'illusion, tâche au-dessus des forces défi au créateur. Selon Pater, l'élève de Watteau : « il fut toujours à la recherche de ce qui n'existe qu'à peine ou pas du tout en ce monde »⁽²⁴⁾. Le « quasi » de Verlaine.

« Le déplacement de la figure crée l'histoire et l'histoire recrée la figure »⁽²⁵⁾, dans le texte les évocations successives du tableau, créent l'illusion du travail psychique qui aboutira à l'image complète de « l'apothéose triste » du chapitre trois qui se redéfera au chapitre quatre lorsque les acteurs quitteront la scène. Elles miment le travail de la mémoire lorsque l'image par poussées successives fait retour. Supplément de l'image donc⁽²⁶⁾ qui ajoute sa présence lorsqu'elle revient sous toutes ses formes et donne lieu à des discours évaluatifs, descriptifs, narratifs, fictionnels. Image qui renforce la structure, la thématique, du fantôme, de l'oscillation entre mort/vie, entre non-temps hors temps, et signale le retour du refoulé.

L'image supplée à l'absence, elle remplace lorsqu'elle substitue à un discours théorique sur la littérature un discours théorique sur la peinture et implicitement de la peinture sur la littérature. Va et vient entre les deux, valeur cognitive, trace et interrogation sur l'esthétique, le politique, par le biais de l'utopie et de la dystopie, l'éthique, avec la question de la faute et du rachat, du bien et du mal, unis le couple indissolublement lié, Felix/I.

La peinture comme figure de l'intercession, de l'inter-position, qui crée un « troisième livre », celui de Derrida en supplément. Le livre hybride montre la théorie de l'art au travail, celui du scriptural et du pictural, lorsque les images-textes se forment dans l'esprit du lecteur, « images réelles », cette fois au sens où l'entendait Descartes, images « en l'air », libres de tout support à la différence des images virtuelles⁽²⁷⁾. C'est aussi l'effet de la culture qui ajoute et remplace dans le narcissisme du texte auto-contemplatif, reflet du narrateur, comme l'art peut être « reflet de la nature », activité de création. Ici la joute entre les mots et la peinture, le paragone des « sister arts », prend valeur d'intermède, car la peinture impose la rêverie, suspend l'action et produit un « arrêt sur image ». Elle est l'ailleurs de ce texte hybride à la fois description, suggérant l'image par le langage, sollicitation de l'imaginaire et en même temps elle assume un rôle

fonctionnel de réflexion et de commentaire.

Le tableau comme présentation des enjeux aporétiques entre le bien et le mal, pose la question du vrai et du faux. Car il reste la fissure entre les deux textes et l'image, trace seconde d'une trace originelle : « 'what a fraud you are, she said' 'A fake, yes, [Felix] answered swiftly » (62). Simulacre, trompe-l'œil, escroquerie, fraude, falsification, le tableau idéal n'était qu'une copie. De la mimesis, comme délit de « fuite », dans la perspective et le point de vue, la perception et le sensible.

Esthétique et éthique sont liées, ce que rappelait Bernard Noël lorsqu'il déclarait : « La falsification visuelle entraîne une falsification mentale »⁽²⁸⁾. On sait que pour Kant le beau et le bien sont liés. Les problèmes de la connaissance sont posés à travers le faux et le vrai puisqu'ils modifient la perception du réel. Mais l'œuvre d'art nous semble en « porte à faux », tant il est difficile de la juger en termes de « vrai » ou de « faux », puisqu'elle n'est qu'un artefact, vrai dans son être, mais faux en tant que copie (du réel ou d'un schéma mental). Forcément. « Juste » alors ? Quant au beau, qui peut dire ce que c'est ?

De la suspension donc comme mode d'interrogation de l'œuvre par l'œuvre de l'*ut pictura poesis* à l'*ut pictura theoria* de Mitchell⁽²⁹⁾. Entre-deux glisse la forme qui (d)écrit et re-lie peinture/écriture.

« La nostalgie et l'apparition »⁽³⁰⁾

Esthétique de l'évanescence, du temps qui passe et revient, de la mortalité. Renvoi indéfini d'un sens à un autre, d'un objet (le texte) à un autre (l'image), dérive des signifiants : ouverture, glissement, indétermination, flottement, représenter l'irreprésentable, Banville a relevé le défi.

Car l'œuvre perdure, continue d'interroger, fait retour, celle de Watteau et celles du post-modernisme, et toujours posent la question du vrai et du faux, de l'origine, du même et de l'autre, de la lisibilité du bien et du mal, dans l'œil de celui qui regarde et dans ce qui le regarde. Elle nous dit qu'un événement ne se produit jamais deux fois. Il a été vécu. Il le faut pour que l'on puisse écrire ou peindre. Mais en même temps, écrire tue la chose et tout de suite car « ce qui a été écrit a remplacé ce qui a été vécu »⁽³¹⁾. Écrire ou peindre c'est peut-être comme l'a fait Freddie Montgomery, tuer le vivant qui distrait de la contemplation, faire le deuil du vécu, en laissant derrière les traces de la mélancolie. Travail du deuil qui s'échoue dans l'œuvre. Là où le lecteur ou le spectateur les retrouvent. Alors, il n'y a plus qu'à repartir. C'est peut-être de ces fantômes dont nous entretenons Banville et Watteau, ces fantômes de l'entre-deux de

la mélancolie et de la nostalgie qui déjà n'est plus au moment où elle apparaît. En suspens. C'est là aussi que se construit la figure de « l'icootexte », un « hybride de texte » comme on le dit des fleurs, double, comme Narcisse, androgyne.

Liliane LOUVEL
Université de Poitiers

NOTES

- (1) voir Daniel Sibony, *L'Entre-deux, l'origine en Partage*, Paris, 1991 et *L'Entre deux*, actes du colloque, ed. C. VERLEY, octobre 1994, Poitiers, Cahiers Forell, 1996.
- (2) John Banville, *Birchwood*, Secker and Warburg, 1974, *Doctor Copernicus*, Secker and Warburg, 1976, *Kepler*, Secker and Warburg, 1980, *The Newton Letter*, Secker and Warburg, 1982, *Mefisto*, Secker and Warburg, 1986, *The Book of Evidence*, Secker and Warburg, 1989, *Ghosts*, Secker and Warburg, 1993, *Athena*, Secker and Warburg, 1995.
- (3) cf. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, « Points » Seuil, (1967), 423-42.
- (4) Notons rapidement : entre-deux eaux, deux lieux, deux sexes, deux livres.
- (5) cf. Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, 1994, 275-281.
- (6) Pour l'île, et l'Utopie, voir Louis Marin, *Utopiques jeux d'espace*, Paris Minuit, 1973, et *Lectures traversières*, Paris, Descartes, 1992.
- (7) Notons pour montrer la cohésion du texte que la quête personnelle de Sophie, la photographe, est centrée sur les « ruines », des traces donc, et dont elle fait ce qu'elle nomme des « tableaux morts » (72), (en français et en italiques dans le texte). A « nature » morte (« still life » en anglais !), est donc substitué « tableau » mort, c'est dire que la représentation a déjà remplacé la nature : toujours la métafiction.
- (8) Voir les définitions qu'en donne Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, (1930), 1977, et Bernard Dupriez *Gradus*, U.G.E., Paris 10/18, 1984.
- (9) Louis Marin, *De la représentation*, *op. cit.*, 319, 320, 349.
- (10) Entre autres : 8, 41, 57, 66, 67, 132, 145, 154, 157, 167, 183, 185, 193, 197, 218, 220, 245, qu'il faudrait étudier plus précisément.
- (11) On consultera à ce sujet l'ouvrage de Agnès Minazzoli, *La Première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990.
- (12) Montgomery, est un personnage de Shakespeare, *Henry VI, III*.
- (13) La géméllité est un des leitmotifs de l'œuvre de Banville en particulier dans *Birchwood*.
- (14) Je n'ai pas trouvé de référence à un double qui aurait suivi Watteau à la fin de ses jours, mais c'était le cas, on le sait de Mozart, poursuivi par Falieri, « l'homme noir ». Pour la vie et l'œuvre de Watteau voir Pernette Chaponnière, *Le Pèlerin de Cythère*, Anières-Genève, Pourquoi pas, 1984. et René Huyghe, *L'Univers de Watteau*, Paris, Henri Scépel, « Cabinet de dessins », s.d.
- (15) Le gourdin rajouté par Banville à la figure de Pierrot est l'arme du meurtrier Freddy, un marteau en fait, et la batte d'Arlequin.
- (16) Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*,

Paris, Minuit, 1991.

(17) Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, 1964.

(18) Jean Paris, *Lisible visible*, Paris, Change, 1978.

(19) Lorsque Watteau naît en 1684, Valenciennes vient juste d'être annexée par la France.

(20) Voir à ce sujet le *Catalogue* de l'exposition de 1984 et la photographie du compte-rendu de l'ouvrage de réception de Watteau à l'Académie, où le titre initial *Le pèlerinage à l'île de Citère*, est rayé et remplacé par *Une feste galante*, p. 396. Morgan Grasselli Margaret, Rosenberg Pierre, Parmentier Nicole et al, *Watteau 1684-1721, Catalogue de l'exposition*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1984.

(21) Il faudrait plus de temps pour étudier la structure à la fois très équilibrée et légèrement décentrée du roman pour voir l'analogie formelle entre cette structure et celle du Pierrot signalée par le commentaire de la page 227, cf. Liliane LOUVEL, « *Ghosts* : L'étoffe des rêves », *Études Irlandaises*, n° 22-1, printemps 1997, 37-52.

(22) Rappelons que le narrateur de *Birchwood* comme celui de *Mefisto* se nommait Gabriel Swan, et que Banville semble préoccupé de l'angélisme, du colloque angélique et qu'il met volontiers en scène des personnages aux noms d'archanges, Gabriel (l'espoir) et St Michel (la vengeance).

(23) voir le *Catalogue* p.130-131, étude préparatoire aux trois crayons pour *Les Quatre Saisons* commandé par Pierre Crozat entre 1712 et 1716.

(24) Pater, cité par Michael Levey *Histoire de la peinture*, London, Thames Hudson, 1962, 214.

(25) Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1996.

(26) Voir Derrida sur le supplément, op.cit., note 1.

(27) Voir Agnès Minazzoli, op.cit., 84.

(28) Interview de Bernard Noël sur France Culture, mars 1996.

(29) W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

(31) Ainsi que le rappelait Marguerite Duras (Entretien avec Pierre Dumayet, Arte, 05.03.96).

LE THÈME DES TROIS PORTRAITS DANS LE *PIERRE* DE MELVILLE

Dans *Pierre, or the Ambiguities* (1852)⁽¹⁾, Melville reprend une fois de plus ses interrogations sur l'identité, notre rapport aux signes, aux miroirs, aux doubles, à la folie, etc. Un siècle avant Freud et Jacques Lacan, il semble, de façon troublante, poser les mêmes questions que la psychanalyse. Cette dernière dans ses diverses variantes nous aidera-t-elle à appréhender *Pierre* ? À moins que ce ne soit le contraire et que Melville ne nous fournisse les exemples qui manquent à Lacan et, par là même, nous aide à lire et à comprendre le texte si allusif des *Écrits* et des *Séminaires* ?

On trouve dans le roman trois portraits qui sont censés représenter le père du personnage éponyme. Tout comme Pierre, le lecteur est amené à se demander lequel est le plus important : le premier, que préfère la mère ? Le second, que contemple pendant des heures le fils avant de le détruire ? Le troisième, si mystérieux, qui met en cause les deux premiers et qui est associé de près au désir et à la mort ? Nous pensons qu'analyser les liens entre ces trois tableaux pourrait nous aider à saisir un peu mieux la logique de ce roman si complexe. Il y a sûrement un rapport entre le personnage et ces œuvres d'art un peu particulières. À tout le moins, les tableaux sont décrits par le sujet, qui leur donne sens. Réciproquement, le sujet acquiert sens et identité en se définissant par rapport aux tableaux. Nous partons de cette remarque.

Les trois portraits

Résumer un roman est toujours suspect. Nous ne retiendrons du nôtre qu'un seul fil en nous contentant de replacer brièvement les trois tableaux dans l'intrigue. Pierre Glendinning est un jeune homme d'environ dix-sept ans. Son père est mort quand il en avait douze et il a été élevé par sa mère à Saddle Meadows, une grande propriété patricienne dans le Nord de l'État de New-York. La vie s'écoule dans une atmosphère idyllique au sein d'une nature bienveillante. Pierre est partagé entre sa mère (qu'il appelle amicalement Sister Mary) et Lucy, sa douce et blonde fiancée. Il y a dans la maison deux portraits du père (72-73). Le premier, qui n'est guère décrit, est accroché dans le salon et dépeint un homme d'âge mûr, sûr de lui et établi dans la vie. Le second, plus petit, représente le père avant son mariage. Un amateur d'art, nous précise le narrateur, le décrirait comme le portrait d'un homme jeune, gai, sans souci, au souri-

re ambigu. La mère n'aime pas ce tableau et Pierre l'a remisé dans son cabinet personnel.

Le roman débute réellement au moment où Pierre reçoit une lettre d'une jeune fille du nom d'Isabelle qui lui apprend qu'elle est sa sœur, née de son père et d'une émigrée française. Elle a été abandonnée à la naissance et élevée dans la pauvreté, mais elle a enfin réussi à retrouver la trace de la seule famille qui lui reste. Pierre ne sait ce qu'il doit faire car il n'ignore pas que sa mère attache une extrême importance à la morale et aux convenances au point qu'elle vient de faire chasser du village une jeune servante qui a fauté. De plus, révéler l'existence d'Isabelle briserait le cœur de Mrs. Glendinning et souillerait la réputation du père. Pierre s'est pourtant toujours piqué d'être un « gentleman » : il comprend qu'il doit sacrifier son bonheur et il s'exilera donc à New-York avec Isabelle et déclarera qu'elle est sa femme, lui permettant de cette manière de jouir du nom et de la fortune des Glendinning comme elle devrait en avoir le droit. Avant de partir, il brûle toutefois le petit portrait, tâche qui n'est pas aussi facile que cela en a l'air : une fois dans le feu, la toile se déroule brusquement et le visage du père fait face à son fils.

Une fois dans la grande ville, Pierre espérait avoir le soutien de son cousin, Stanley Glendinning, qui avait été son meilleur ami d'enfance. Ils avaient alors tout partagé, jusqu'au départ de Stanley pour l'Europe. Les liens s'étaient avec l'absence relâchés, mais de retour en Amérique le cousin avait fait promettre à Pierre qu'il utiliserait sa deuxième maison new-yorkaise pour son voyage de noce. Stanley a néanmoins appris que Pierre ne vient pas avec Lucy et il refuse de reconnaître son cousin, lequel est condamné désormais à une vie de pauvreté. Il s'engage auprès d'un éditeur qui lui consent une avance pour écrire un livre tout-à-fait original, mais l'argent est rare et l'hiver arrive avec son froid glacial. Pierre tombe malade et perd presque la vue à force d'écrire dans l'obscurité. Il apprend en outre que sa mère est morte du choc causé par le départ de son fils, qu'elle s'était d'ailleurs empressée de déshériter. Stanley a hérité de la propriété et de l'argent.

Lucy, pour sa part, a failli mourir du choc causé par la rupture de ses fiançailles. Une fois remise, elle comprend que Pierre n'a pu faire que quelque chose de juste en épousant cette femme et, au grand scandale de sa famille, elle décide de venir les rejoindre à New-York pour se mettre à leur service, demandant à Pierre de prétendre qu'elle est sa cousine. La fin du roman approche. Les trois jeunes gens décident exceptionnellement de s'accorder une après-midi de détente. Ils visitent une exposition de peinture où Pierre et Isabelle découvrent le troisième portrait : un Européen anonyme au sourire ambigu. Isabelle s'écrie qu'il ressemble

absolument à son père. Pierre se perd alors en conjectures : Isabelle était-elle sa sœur ? La seule preuve qu'il avait était sa ressemblance avec le deuxième portrait.

Le personnage reçoit alors coup sur coup deux lettres : son éditeur l'accuse d'escroquerie et de plagiat ; Stanley et le frère de Lucy le traitent de menteur. Le jeune homme se précipite dans la rue avec son pistolet et, rencontrant Stanley opportunément, le tue. Dans la dernière scène du roman, les deux femmes lui rendent visite dans sa prison. Lucy comprend à une parole d'Isabelle que cette dernière est la sœur de Pierre et elle s'écroule alors morte à leurs pieds. Pierre dégrafe brutalement le corsage d'Isabelle, y saisit une fiole de poison et commence à la boire. Isabelle prend à son tour le flacon et le vide.

Melville et les signes

Les signes ont toujours été une préoccupation de l'auteur de *Typee*. On se rappellera, par exemple, que, dans ce roman, le narrateur et un de ses compagnons ont échoué sur une île tropicale et s'y trouvent bien traités par les indigènes qui les ont recueillis. Le seul problème tient à ce qu'ils ont entendu dire qu'il y avait peut-être une peuplade de cannibales. Comment être sûr qu'ils ne sont pas en ce moment si bien nourris en vue d'une finalité ultérieure ?

Nous sommes tentés, à notre tour, d'utiliser, pour ne pas dire de dévoyer, les fameuses distinctions établies par Saussure, tout en sachant bien qu'une peinture constitue un signe bien différent d'un mot. Nous croyons néanmoins qu'un tableau peut être analysé à trois niveaux. Il possède un *signifiant*, qui serait sa surface appréhendable sous forme de traits distinctifs qui s'opposent et se composent : costume ou non, sujet assis ou non, sourire ou non (avec dans le cas des second et troisième tableaux neutralisation de cette dernière opposition). Il possède aussi un *signifié* (un sens, une notion), en l'occurrence le père, la paternité. Ce qui pose la question de savoir si les trois portraits peuvent être déclarés synonymes. Toute la question est d'ailleurs là : comment assigner un signifié à un signifiant, comment interpréter, et accessoirement qu'est-ce précisément qu'un signifié ? Enfin, un tableau peut posséder un *référént*, renvoyer à la réalité, c'est-à-dire dans le cas présent au père réel.

On le voit, le signe entraîne d'emblée une interrogation sur l'identité, mot que l'on prendra au sens psychologique habituel de personnalité, mais aussi au sens propre de ce qui est et reste identique. Pierre remarque d'ailleurs très vite qu'il possède deux portraits de lui-même, l'un à quatre ans et l'autre à seize. Où est son identité alors ? Il y a deux signifiants,

mais un seul signifié (Pierre Glendinning, ce qui, soit dit en passant, était également le nom et le prénom de son père, de son grand-père et de son arrière grand-père...) et un nombre indéterminé de référents : Pierre enfant, Pierre adolescent, Pierre aujourd'hui, Pierre toujours...

Plus généralement, interpréter entraîne toujours des conséquences. Dans le roman, si Pierre n'avait pas cherché à relier signifié, signifiant et référent, il n'aurait pas perdu fortune, vue et vie. Il n'aurait surtout pas découvert que les liens entre ces trois niveaux sont, comme le dira plus tard Saussure, purement arbitraires, ce que ne soupçonnait pas le personnage dans son innocence idyllique au début du roman.

La logique du sens

Il n'y a pas de stabilité du sens. C'est certainement la grande (et tragique) découverte de Melville. Une fois le processus d'interprétation déclenché, plus rien ne l'arrête, sinon la mort. Il y a, comme le dit le narrateur à plusieurs reprises, un « entanglement », mot difficile à rendre en français. Le sujet est happé par l'interprétation, il y perd sa liberté et son libre arbitre, pour être entraîné corps et âme et sans espoir de retour dans un exil labyrinthique, toujours plus loin, toujours plus empêtré.

Melville avait d'ailleurs parfaitement conscience que l'on ne peut dissocier les transformations du sujet du travail de l'interprétation. L'interprétation, nous dit-il par l'entremise du narrateur (82), consiste à associer un trait ou une structure à une forme qui naît de la dissolution d'une association antérieure. Tout n'est, en d'autres termes, que remaniements. Melville théorise même de façon frappante ce que Freud (né quatre ans après la publication de *Pierre*) appelait l'Après-Coup (*Nachträglich*), ce qui est peut-être le concept qui peut le mieux rendre compte du fonctionnement psychologique du personnage.

*Ah, fathers and mothers ! all the world round, be heedful,
give heed ! Thy little one may not now comprehend
the meaning of those words and those signs, by which, in its
innocent presence, thou thinkest to disguise the sinister
thing ye would hint. Not now he knows ; not very much even
of the externals he consciously remarks ; but if, in after-life,
Fate puts the chemic key of the cipher into his hands ;
then how swiftly and how wonderfully, he reads all the obs-
curest and most obliterate inscriptions he finds in his memo-
ry ; yea, and rummages himself all over, for still hidden
writings to read. Oh, darkest lessons of Life have thus been
read ; all Faith in Virtue been murdered, and youth gives*

itself up to an infidel scorn.
(70)

En somme, le sens vient après et un signifiant peut avoir plusieurs signifiés à la faveur de remaniements successifs. Inutile de dire que, dans ces conditions, le rapport des signifiants avec les référents auxquels ils peuvent renvoyer devient excessivement problématique. Pour ne prendre qu'un exemple dans le roman, lorsque Pierre rencontre Isabelle, il est amené à se souvenir de ce que lui avait confié la tante Dorothea, la sœur du père. C'est elle qui lui avait légué le second portrait, qui avait été peint à l'insu du modèle, à un moment où il était manifestement amoureux. Quand Pierre découvre le troisième portrait, il met tout à coup en doute les paroles de la tante, qui l'avaient pourtant convaincu qu'Isabelle était sa sœur, puisqu'elle ressemblait au second portrait et que la tante lui avait toujours dit que lui-même ressemblait à ce portrait.

Nous sommes tentés de parler en l'espèce d'un manque de ce que Lacan appelait, d'une métaphore empruntée à la tapisserie, les points de capiton qui empêchent la folie. Ces points sont censés établir une correspondance relativement stable entre certains signifiants et certains signifiés, en arrêtant le glissement des uns par rapport aux autres. Ces correspondances sont purement arbitraires, sociales ou individuelles, et rien ne permet de dire qu'elles expriment la vérité. Comment le pourraient-elles dans la mesure où il n'y a pas d'instance supérieure qui garantirait (au nom de quoi ?) le lien entre les deux niveaux. Nous « traduisons » les intuitions de Melville en jargon psychanalytiques, mais l'auteur de *Moby Dick* avait pleinement pris conscience de la tromperie et de la précarité des correspondances entre les mots (les tableaux), les idées et les choses. À cet égard, il n'y a sans doute pas d'écrivain plus anti-transcendentaliste ⁽²⁾ que Melville et nous sommes loin des idées de son contemporain Emerson pour qui (en simplifiant) le langage était divin et pour qui l'humain, la nature et Dieu peuvent en quelque sorte communiquer si l'homme parvient à se détacher du superflu au sein d'une intuition créatrice.

Melville aborde ces questions d'une manière que nous supposons allégorique lorsqu'il donne la parole à Isabelle. Elle relate sa vie passée à son frère lors de leur première rencontre. Son enfance se déroula dans différents lieux, notamment dans deux familles de pauvres paysans qui recevaient du père un peu d'argent pour l'élever. Au début, elle croyait être une chose, tout comme le chat de la maison. Puis, elle découvrit les mots « père » et « mère » en voyant les enfants de la famille les employer. Elle comprit vite que ces termes n'avaient pas le même sens dans sa

bouche et qu'elle était à la fois pareille et différente. Plus tard, dans sa dernière famille d'accueil, un monsieur viendra lui rendre occasionnellement visite en lui demandant de l'appeler père. Une fois, il oubliera par mégarde son mouchoir, mais il ne reviendra jamais le chercher. Isabelle gardera et cachera avec soin ce talisman laissé par cet homme qu'elle ne reverra plus, d'autant plus qu'elle a découvert qu'il avait un mot d'écrit à l'intérieur. Elle apprend alors exprès à lire pour finalement arriver à déchiffrer les lettres brodées : « Glendinning ». Un jour, en outre, elle achète une vieille guitare à un colporteur itinérant et elle apprend qu'elle provient de la grande maison des Glendinning. Elle a l'idée de regarder à l'intérieur et elle y découvre écrit le nom « Isabelle ». Celle qu'on appelait Bell jusqu'alors décide qu'elle se nomme Isabelle et que la guitare a appartenu à sa mère.

Le lecteur, à défaut du héros éponyme du roman, peut sans doute se poser des questions. Nous noterons, quoi qu'il en soit, que ce qu'a fait la jeune fille a été d'arrêter le glissement du sens en associant volontairement un signifiant à un signifié : le mot Glendinning est attaché au concept de paternité et Isabelle devient à la fois la mère et le moi de la fille. En d'autres termes, en posant le sens des mots, elle se pose aussi et se donne une identité et une généalogie.

Qui prouve qu'elle a raison ? Pierre de fait doute un moment, mais la logique du récit d'Isabelle le convainc qu'elle est bien sa sœur, sans parler de sa beauté et de la mystérieuse musique qu'elle joue sur sa guitare. Pierre n'est pourtant pas présenté dans le roman comme un être si naïf. Il a, par exemple, découvert sur un gros rocher au cours d'une excursion l'inscription « S Y ° W », qui l'a beaucoup intrigué. Un jour, bien plus tard, un vieillard, grand lecteur de la Bible, lui expliquera que ces lettres signifient « Solomon the Wise », ce qui fit beaucoup rire un Pierre tout-à-fait conscient de l'arbitraire de cette interprétation. Mais un mélange d'enthousiasme et une grande fréquentation d'*Hamlet* le font tour à tour hésiter, puis se décider à considérer qu'Isabelle est bien du même sang que lui. La leçon du récit de la jeune fille a porté : il arrête lui aussi le glissement des signifiés par rapport aux signifiants et il crée ainsi (pour employer un mot au narrateur) des fictions. La Montagne Délectable, par exemple, est rebaptisée par lui et pour lui le Mont des Titans (ce qui reflète évidemment son évolution psychologique vis-à-vis de son père). Réciproquement, les associations que la société établit entre certains mots et leur sens lui apparaissent soudain pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire arbitraires. Ainsi, au cours d'une conversation à New-York avec Isabelle, il en arrive à se dire que « vice » et « vertu » sont deux mots dépourvus de sens et que « nous rêvons que nous avons rêvé que nous rêvons » (274).

Le stade du miroir

Il semble bien que la logique à l'œuvre chez Pierre soit une logique de la ressemblance, avec toutes les conséquences néfastes qui peuvent s'ensuivre. Toute identité, tout sens, en effet, ne peuvent être garantis que par des ressemblances. Ainsi, pour résumer, le deuxième portrait, se dit Pierre, ressemble à Isabelle (197), même s'il ne lui semble pas qu'Isabelle ait de traits communs avec le souvenir qu'il a de son père (le père réel, le référent) ; pour la mère de Pierre, c'est à elle-même que le jeune homme ressemble (90) ; nous savons toutefois que, pour Isabelle (ou pour la tante Dorothée), Pierre ressemble au père (73) ; enfin, le troisième portrait, pour Isabelle, ressemble au père. On comprend ainsi comment Pierre se trouve pris dans un univers de ressemblances, de reflets, et qu'il bâtit, pour ainsi dire, sur un terrain qui n'a pas de fondations.

C'est de cette façon qu'il convient d'appréhender l'évolution de Pierre face à son miroir. Au début du roman, il s'y voit sans problème. Plus exactement, Lucy et Pierre sont comme des reflets l'un de l'autre (4), ce qui est probablement compréhensible a posteriori lorsque l'on sait que c'est la mère qui a pratiquement choisi une fiancée pour son fils et que cette jeune fille douce et superficielle (en apparence) ne lui « volera » pas son cher Pierre. Il y a donc ici un tiers qui règle le jeu des reflets. Toutefois, après qu'il a reçu la lettre d'Isabelle, Pierre a du mal à se reconnaître dans l'image qu'il perçoit en passant devant sa glace (62). C'est comme s'il commençait à ne plus être identique avec la représentation qu'il a de lui-même. Nous trouvons un peu plus loin (90) une explication à cela : il se dit qu'il a été jusqu'à présent un reflet pour sa mère qui permettait à « cette femme » de se reconnaître dans son « orgueil ». On s'en doute, il ne peut se regarder dans un miroir à la fin (347). Le moi, aliéné à l'origine dans un reflet qu'il n'a pas consciemment choisi mais que sa mère lui a imposé, s'est finalement effondré. On comprend que l'identité était une image extérieure. Pour Pierre, le système de ressemblances n'existe plus et il n'y avait que ce système de ressemblances qui pouvait lui conférer une identité.

À cette thématique des ressemblances et du miroir se rattache très certainement la prolifération de doubles qui vient hanter l'œuvre. Le père, d'une part, ne veut pas disparaître. Ainsi, Pierre, ayant décidé de quitter Saddle Meadows pour New-York, prend une chambre à l'auberge. Il découvre qu'il a perdu la clé de sa malle et, forçant la serrure, il voit brusquement le deuxième portrait lui sauter proprement au visage. Quand il jette ce même tableau dans les flammes, la toile se déplie et une fois de plus le père confronte le fils. Sans parler du troisième portrait si ambigu⁽⁹⁾, on se demande si ce mystérieux philosophe du nom de Plotinus

Plimlimmon qui regarde Pierre de sa fenêtre à New-York avec un visage sans expression n'est pas encore une figure de père au sourire ambigu se moquant du fils et de sa folie. Le père ne cesserait-il de revenir en hallucinations ?

Il y a, d'autre part et surtout, le double de Pierre qu'est ce cousin appelé Stanley (Stan comme Stone/Pierre ?) Les cousins-amis deviennent ennemis. Pierre, qui vient de recevoir sa lettre, se sent pris d'un besoin de tuer cet autre lui-même par haine et par amour à la fois (357). Auparavant, il se l'était représenté comme « *the seeming semblance of himself* » (289), comme un imposteur qui aurait son nom. Nous pensons à Jekyll, à Dorian Gray, à William Wilson, à tous ces hommes qui, tuant leur double, se tuent eux-mêmes.

Le Nom du Père

Pourquoi Pierre est-il ainsi prisonnier des ressemblances ? Pourquoi est-il entraîné dans cette fuite en avant et sans retour, dans cet « *entanglement* » qui mène au délire et à la mort ? Melville sent que les problèmes tournent autour de la question du père. Que faut-il entendre en l'occurrence par ce mot ? Le père réel est mort, absent. En revanche, il existe de nombreuses images de lui, mais elles paraissent toutes, d'une manière ou d'une autre, contredites par la réalité. Le père parfait, constamment présenté comme un modèle pour son fils unique, a fauté et un gouffre s'ouvre devant Pierre. Il y aurait bien les ancêtres à qui se rattacher. Ce sont des modèles eux aussi, mais ils sont très loin. Pierre a certes hérité du manteau de l'arrière-grand-père mais il est trop grand pour les épaules du jeune homme... On apprend en outre que ce même arrière-grand-père était tombé de cheval avec sa selle lors d'une bataille ce qui explique le nom de Saddle Meadows donné à la propriété. Quant au grand-père, il a pris la terre des Indiens. Ce sont là des choses guère glorieuses. Les images sont donc très ambivalentes et on peut supposer que si l'image paternelle n'avait pas été aussi extrême dans la perfection, sa destruction n'aurait pas affecté autant Pierre.

Un père doit-il être un modèle ? La mère de Pierre a fait de son mari un « Dieu ». Ce n'est probablement pas là la fonction d'un père et ici il nous faut revenir à ce que nous avons dit sur le signe. Il y a ambiguïté sur le signifiant *père*. Pour la mère, père est défini par rapport à lui-même, il possède en quelque sorte un signifié transcendant (qui est en réalité contrôlé par elle). Cela n'est guère apte à aider le fils à devenir adulte... Une autre possibilité (saurienne ou lacanienne) serait de définir le signifiant à l'intérieur d'un système de différences sans terme positif : le père est ce qui n'est pas le fils, la mère, le grand-père, etc. Dans cette

conception se trouve posées la différence des sexes et la différence des générations : tu as un père, tu es fils, donc tu seras à ton tour mari pour ta femme et père pour ton fils. On peut penser ici au symbolique de Lacan, qui représente le point de vue de la société et de la culture en mettant en avant la prohibition de l'inceste et l'exogamie à des fins de procréation, ce qui permet à la société de se reproduire. En somme, l'acceptation de la loi et du désir vont ensemble. Pierre ne peut apparemment accéder à ce symbolique. Passons sur ses sentiments œdipiens pour sa mère, dont il écarte systématiquement tous les prétendants possibles. La grande énigme du livre est en fait la nature de ses rapports pour la belle Isabelle. Disons que c'est une femme interdite pour lui et donc avec qui il n'y a aucun danger d'union dans la réalité ou de procréation. Pierre ne sera pas père. Au contraire, Lucy présentait pour lui une angoisse qu'il perçoit bien lorsqu'un jour, vers le début du roman, elle lui demande d'aller chercher son carton à dessin dans sa chambre. Pierre aperçoit dans le miroir le lit de la jeune fille et il en est tout bouleversé par l'horreur d'un « pressentiment misérable » (39).

Le système des différences va de pair avec tout un ensemble de fictions : la mère est Sœur Mary, sa « sœur » devient officiellement son épouse, sa fiancée passe pour sa cousine. De fait, ce système est, semble-t-il, en déséquilibre dès le départ. Pierre ne sait comment appeler Lucy. Elle sera donc « x », un signe vide comme en mathématiques ! (181). Sauf pour le père, il n'y a nulle part de correspondance entre signifiés, signifiants et référents et, dans le cas de Lucy, il n'y a même plus de signifiant. Quand le signe *père* se dissocie, la catastrophe devient inévitable.

En effet, avec l'apparition d'Isabelle, le gouffre s'ouvre. Pierre se rend compte qu'il a été prisonnier d'un système d'étiquettes dont la mère réglait les ressemblances. Le père soudain n'est plus un père. Melville multiplie les métaphores pour montrer les effets de cette révélation sur son héros : comme lorsqu'on accède aux régions hyperboréennes, si l'on poursuit la vérité trop loin, il n'y a plus de repères et la boussole se met à tourner dans tous les sens (165) ; aucune muraille de Chine n'arrêtera l'invasion de la vérité et les destructions qu'elle entraîne avec elle (167) ; si l'on creuse pour atteindre le cœur de la pyramide, on trouve un tombeau vide et on voit, horrifié, qu'il n'y a sans fin que des strates de pierre qui succèdent à des strates de pierre (285).

Pierre se met à fuir, à délirer : il lui faut tenter de boucher le trou béant qui s'est ouvert et il va essayer de recréer le père d'une manière imaginaire : il devient son propre père et se crée lui-même ; il devient le « père » de sa sœur en la protégeant ; il se pense, tel Dieu, le « père » d'un livre qu'il veut original ; il est finalement un Christ qui n'aurait pas eu

de parents (106). On sait que cette tentative ne peut déboucher que sur un échec. Pierre est prisonnier d'images et de ressemblances et il ne peut plus voir le lien entre ces images et la réalité. Plimlimmon n'est pas un double du père, pas plus que Stanley n'est un double de lui, mais Pierre ne perçoit pas les choses ainsi. Au début, la mère manipulait les jeux de miroirs (tels que le reflet Pierre-Lucy, que nous avons mentionné). À la fin, il n'y a plus aucune instance extérieure pour garantir la séparation entre Pierre et Stanley⁽⁴⁾.

Nous serions tentés de dire en conclusion que *Pierre* est le roman des ressemblances⁽⁵⁾. Il y en a trop ou, en fait, pas assez : les deux premiers portraits étaient à la fois trop semblables et trop différents. Avec le troisième, tout s'effondre. Pierre le dit, il n'y a pas d'« original ». Le signifiant, le signifié et le référent ne correspondent pas. On aurait de fait pu procéder à la même analyse à partir du problème de la signature : Pierre rêve d'en avoir une immuable (253) pour garantir son œuvre vis-à-vis de la postérité. Mais ses signatures sont toujours différentes tout étant toujours les mêmes... Comme dans le cas des tableaux, on ne peut saisir l'identité. Le portrait en fait, comme la signature, est un leurre nécessaire dans lequel on ne peut séparer le moi de l'autre. Y a-t-il si loin entre le miroir de Jacques Lacan et le portrait de Herman Melville ?

Daniel THOMIÈRES
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) Nos références renvoient à l'édition Northwestern-Newberry établie sous la direction de H. Hayford, H. Parker et C. Thomas Tansell, 1971.

(2) Sur cet aspect de l'œuvre, on se reportera avec profit à l'étude sur Melville dans *The Representation of the Self in the American Renaissance* de Jeffrey Steele, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987.

(3) À ce propos, Gilles Deleuze avait fort bien vu que c'était sûrement là ce qu'il y a de plus saisissant chez Melville. Il évoque ainsi notre roman et le troisième portrait dans son texte sur *Bartleby* : « Dans *Pierre ou les ambiguïtés*, le sourire inquiétant du jeune homme inconnu, sur le tableau qui ressemble tant à celui du père, fonctionne comme un trait d'expression qui s'émancipe, et suffit à défaire toute ressemblance autant qu'à faire vaciller le sujet ». (*Critique et clinique*, Éditions de Minuit, 1993, p. 100).

(4) Lacan ne dit pas autre chose à propos du stade du miroir. L'enfant n'est pas prisonnier du reflet car il peut se retourner vers un tiers qui garantit que c'est bien lui qu'il voit. Le psychanalyste français montre bien que le stade du miroir est l'origine à la fois du désir et de l'agressivité pour ce double qui entre en concurrence avec vous. Pierre, on l'a vu, ressent précisément ces deux sentiments pour son cousin.

(5) Signalons un certain nombre d'approches partageant des points communs avec la nôtre, en commençant par le livre classique de C. Feidelson, *Symbolism and American Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1953. On y ajoutera celui de Peter J. Bellis, *No Mysteries Out Of Ourselves*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1990, ainsi que celui de Michael Ragussis, *Acts of Naming: The Family Plot in Fiction*, Oxford University Press, 1986. Les articles suivants se sont aussi révélés éclairants sur les problèmes qui nous intéressent : Edgar A. Dryden, « The Entangled Text : Melville's *Pierre* and the Problem of Reading », *Boundary 2*, Spring 1979 ; Lee H. Heller, « The Stranger in the Mirror », *Studies in the Novel*, xxi/4, Winter 1989 ; Brook Thomas, « The Writer's Procreative Urge in *Pierre*: Fictional Freedom or Convoluted Incest ? », *Studies in the Novel*, xi/4, Winter 1979 ; P. Wald, « Hearing Narrative Voices in *Pierre* », *Boundary 2*, Spring 1990.

**HENRY JAMES : L'IMPASSE DU SENS,
UNE LECTURE DE *THE SENSE OF THE PAST***

Qu'il soit peint ou écrit, le portrait a toujours questionné le critique. Une relation spéculaire s'établit à partir de sa surface profonde en confrontant des instances familières, étranges, ou étrangeté familières : auteur/lecteur/personnage - tout portrait serait autoportrait comme tout roman autobiographie⁽¹⁾, identification, projection, rencontre avec son double, perte ou quête d'identité, retour du refoulé... Alice et son miroir, Dorian Gray, l'artiste du *Portrait ovale*, jusqu'à la « colombe » de James : le portrait refléchi nos propres spéculations, altère ou déforme nos certitudes identitaires, décrispe sa Majesté le Moi et invite à parcourir ces jeux de glaces, ces labyrinthes spatio-temporels, à vivre aventureusement ces morts initiatiques.

La mise en jeu de l'identité, on le sait, est au coeur de l'acte de lecture comme le portrait du *Sens du Passé* est cette force centrifuge qui nous entraîne, dans l'ombre de Ralph Pendrel, héros non moins inachevé que l'oeuvre elle-même, à chercher, dans cette immense salle des pas perdus, un passé dont le sens - direction ? signification ? - s'est lui aussi fondu, confondu dans et par le portrait.

Écartons d'emblée l'écueil de l'inachèvement comme rempart à l'interprétation. L'absence de dénouement, au contraire, dénoue l'oeuvre et l'ouvre en éventail sur une multiplicité de sens. Éclatement du sens donc. Car tout fait sens dans *Le Sens du Passé*, jusqu'au (double) sens lui-même. Impasse dont nous pouvons sortir en analysant les reflets multiples ou pendulaires de l'étrange Pendrel, pendule perdu - comme son profil - dans le puits du passé, aspiré par le spiral du temps enroulé sur son propre fil ombilical. Cordon dont on sait qu'il ne cicatrise jamais.

Ils se produisirent sensiblement à la même heure et de concert, les principaux événements qui - mis à part la disparition de sa mère, encore récente et profondément douloureuse - étaient advenus à Ralph Pendrel, lequel, à trente ans, avait connu moins de revirements de fortune que bien des hommes de son âge (p. 27).

La mort de la mère, *incipit* littéraire récurrent⁽²⁾, inaugure *Le Sens du Passé* sur un mode exceptif, ce qui permet de souligner une perte plus ancienne, et bien plus conséquente pour développer la machine à remonter le temps : « orphelin de père (p. 27) », Ralph Pendrel ne retrouvera

jamais cette silhouette nécessaire à l'affrontement initiatique, qualifiant, gratifiant. Les substituts paternels (l'ambassadeur, le gardien, Perry), pâles, faibles et complaisants ne font qu'autoriser, lorsqu'ils ne la précipitent pas, cette fuite vers le passé. Autant dire que *Le Sens du Passé* se construit sur l'absence du passé et sur sa reconquête ; d'où l'imposante et puissante cohorte de mères, parfois gigognes, que le héros, dans une poursuite à rebrousse-temps, poursuit de ses assiduités.

Avant d'analyser cette dialectique passé/présent, sa relation avec les images parentales et le thème du double (image tapie dans le portrait), il convient de souligner la fonction d'Aurora, la « jeune veuve », la femme de trente ans, au sens quasi balzacien du terme, aussi déterminante qu'ambiguë dans ce roman moins fantastique que fantasmatique.

En effet, le personnage d'Aurora avance masqué : plus assez jeune pour susciter la conquête, ni même la quête, pas assez vieille pour le retenir dans son giron, Aurora enclenche ce mouvement pendulaire d'un héros coincé dans le ressac du temps.

Sans conteste, la première séquence du livre en fait un destinataire modèle : Aurora aime « les hommes d'action », son type est celui du « grand aventurier » qui a subi « quelque épreuve » (p.36-37). Ralph émet toutefois l'hypothèse d'un penchant qui irait jusqu'au « flibustier ou corsaire ». Il accepte l'épreuve afin de répondre à cette attente car

*L'aventurier ne suffit pas - votre idéal c'est le desperado.
Moi aussi pourtant, je suis désespéré. Mais je suis trop
intellectuel (p. 36).*

Malgré l'injonction d'Aurora (« il vous faut devenir grand » p. 37) et en dépit de son désir de le « prendre au berceau » (p. 47), l'aventure que s'apprête à tenter Ralph va à rebours des attentes d'Aurora, comme à rebours du temps lui-même. L'apprentissage, la maturation, devenir adulte - ad ulter - définissent le faux Objet d'une quête à laquelle le Destinataire et, bien sûr, l'Actant Sujet devaient renoncer pour, dans le dénouement prévu par James, se fondre dans le passé. Le portrait, l'échange de rôles avec l'ancêtre de 1820, la maison héritée du lointain cousin d'Europe font de cette œuvre un *roman des origines*, au sens désormais classique de Marthe Robert⁽⁹⁾ ; mais il s'y ajoute une problématique incestueuse, œdipienne, dont on ne soulignera jamais assez la complexité, en termes de refoulement, de recherche - au sens proustien ou freudien. L'inscription dans le temps, dans la socialité et le Réel, par l'épreuve, le mariage, la descendance cède le pas, dans ce récit, devant la régression, le fantasme angoissant de la ré-absorption par la matrice. Cette

abolition du temps, que symbolise assez le profil perdu du portrait - le temps tourne le dos au héros et l'incite à le remonter - est exprimée avec une certaine gêne : pendant l'intégralité du dialogue entre Ralph, l'éternel fiancé, et Aurora, la fausse promise, un non-dit récurrent concernant l'adverbe « y » fait se télescoper l'espace, Londres, l'Europe, la maison et le temps, le passé de 1820. L'interdit formulé par Aurora, (« La seule manière pour vous de ne pas y rester est de ne pas partir » p.48) montre que l'aventure régressive de Ralph n'est peut-être pas aussi étrangère à celle des flibustiers dans la mesure où, portant le deuil maternel, le héros s'en va bricoler son passé, rejoindre la mère originelle, voire pirater le père, afin de court-circuiter le temps. Et cette plongée au royaume de l'imaginaire s'effectuera, si l'on ose dire, sans complexe :

(...) peu importe l'horreur ou la criminalité de la chose, je ne me déroberai pas (p. 38).

« Quelqu'un a tué quelque chose » donc, comme Alice, qui vient d'entendre le célèbre *Jabberwocky*, nous le devinons confusément. Et comme Ralph, en proie à une « curiosité enflammée » (p. 29), nous tenons à savoir ce qui s'est passé. Nous voulons le sens du passé et pour ce faire il nous faut diriger la lecture dans le sens du passé.

Dans une allusion à *The Sense of the Past*, Borges relève évidemment la relation avec le trop célèbre roman de Wells, *The Time Machine*, et s'attarde remarquablement sur le jeu logique, désormais familier aux amateurs de S.F.⁽⁵⁾, du paradoxe temporel :

Fasciné par la toile, (Ralph Pendrel) parvient à se transporter à l'époque où elle a été exécutée. Parmi les personnes qu'il rencontre figure nécessairement l'auteur du tableau, qui ne le peint qu'avec crainte et répugnance, parce qu'il sent quelque chose d'étrange et d'insolite dans les traits de ce visage futur. James crée ainsi un comparable regressus ad infinitum : en effet son héros, Ralph Pendrel, se transporte au XVIII^e siècle. La cause est postérieure à l'effet, le motif du voyage est une des conséquences de ce voyage⁽⁶⁾.

Or le cérébral et labyrinthique auteur des *Fictions*, qui font nos délices d'universitaires, occulte, nul ne s'en étonnera, la séduction fantasmagique par laquelle le récit, comme on dit, « nous prend ». Mais puisqu'il y a eu mort d'hommes, de pères surtout, Ralph, comme l'enquêteur célèbre d'*Oedipe Roi*, comme tous les chevaliers Dupin des *detective novels*, retourne le sablier du lointain passé afin de mener ses investigations

aux confins de cette chambre obscure de la mémoire, quitte à risquer l'assimilation que Borges, encore lui, formulait en ces termes :

Au bout d'un certain temps l'historien lui-même devient de l'histoire⁽⁷⁾.

Ce sens du passé que Ralph cultive avec passion montre qu'il est incapable de tuer en lui l'enfant car

Le meurtre de l'enfant est adieu à l'enfance et l'adieu à l'enfance un adieu aux Mères⁽⁸⁾.

Renoncement impossible et dont Aurora, perdue dans un présent Outre-Atlantique, fera les frais en tant qu'épouse virtuelle, avant d'être entraînée par le héros, et avec la complicité de l'ambassadeur, substitut parternel bien complaisant, vers le royaume des Mères. L'échange temporel et fantastique est précédé d'un échange spatial : de New York à Londres, il s'agit pour tout Américain d'un retour vers ce vieux grenier européen. Mais avant d'y accéder, Pendrel, légataire inattendu et peut-être usurpateur, rôde, comme un voleur, autour de la Maison-Mère. Cet héritage immobilier va plonger l'homme de 1910 dans l'univers de l'imaginaire ; en fait l'échange avec le double du passé, qui s'enfuit pendant l'entrevue chez l'ambassadeur, tuant ainsi l'avenir du héros, n'a d'autre finalité que de se plonger vers la source du temps où les voix chères cessent de se taire et retrouvent des inflexions étrangement familières. Le héros sera à plusieurs reprises envouté, bercé par la voix de Mrs Midmore, dont il boira les paroles, pour ainsi dire, comme du petit lait. Par ailleurs, James, soulignant le lien entre l'imaginaire maternel et la maison, file la métaphore poétique pour évoquer l'incompatibilité de son héros et du réel :

La vie était au mieux de la bonne prose, quand elle n'était pas de la mauvaise, et la succession de Mr Pendrel, malgré son côté très « logement citadin », était de la poésie immaculée (p. 68).

L'immaculé aussitôt renvoie à la conception et à son mystère, mystère des origines toujours, du rêve ; et l'eau, les belles pages de Bachelard l'ont démontré, n'est jamais loin du rêve et de la féminité :

L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement noyés de larmes⁽⁹⁾.

L'élément liquide, récurrent dans *Le Sens du Passé*, mêle les symboles ambivalents de naissance et de mort. La maison de Londres est une maison hantée, où les fantômes incarnent l'idée même de la mort abolie dans le temps arrêté. Pendrel « voulait jusqu'au tic-tac des vieilles pendules arrêtées » (p. 73) afin de « récupérer ses morts » (p.73). En tant que substance mélancolisante, pour reprendre la formule de Huysmans, l'eau offre au héros endeuillé une possible dissolution de l'être. L'eau, selon Bachelard, « humanise la mort »⁽⁹⁾, qui ajoute « la mort dans une eau calme a des traits maternels »⁽⁹⁾. James développe à l'envi cette féminisation de l'espace et du temps. Le motif du voyage utilise presque systématiquement la métaphorisation liquide. Fraichement débarqué en Angleterre, Pendrel constate :

Voilà à quoi l'avait conduit son désir de remonter le fleuve du temps, afin de vraiment se baigner, plus haut, dans ses eaux plus naturelles, de se risquer même, comme il aurait pu le dire, à en boire (p. 72).

L'oralité, l'équivalence eau/lait, réapparaissent quelques pages plus loin quand le passé est comparé à une « tasse tenue devant les lèvres » du héros (p. 91). Même symbolisme, lorsque Pendrel, arrivé au seuil de la maison écoute « à l'embouchure des régions inférieures » (p.101), et James d'engloutir enfin son « jeune homme » par l'image, surprenante car presque trop explicite pour cet auteur, du « scaphandrier, sur le point de plonger » (p.133).

A la différence d'Ulysse, d'Orphée ou de Dante, ces régions inférieures pourtant ne sont en rien initiatiques. Elles ne signifient pas l'épreuve au cours du voyage, mais le but du voyage. Elles constituent le lieu et l'enjeu du désir, incarnent l'unité retrouvée. Une telle fusion Mère/Fils se trouve autorisée par les pères ou leur absence, on y reviendra, et facilitée par le développement d'images adéquates ; antithèses et oxymores essentiellement : le lieu est « accueillant et sinistre » (p. 87), la lumière de Londres y impose sa « sinistre beauté » (p. 87) ; le coussin qui facilite la gémulation adoratrice du héros est « tout fleuri et fané » (p. 87). A chaque page, la description juxtapose et confond les extrêmes jusqu'à leur abolition. Absence de repères, comme de Pères, Loi escamotée, autant d'invites licencieuses qui nous amènent progressivement, comme Ralph comparé à un « rôdeur » (p. 76) en quête d'une « furtive contemplation » (p. 76), dans les parages de l'inceste, polarité essentielle de la faute œdipienne, plus encore que le fameux meurtre du Père, plus lourde de conséquences toutefois pour la construction de l'identité. Or le repli narcissique fige le temps, comme le portrait ou la photographie fixe l'instant et l'éternise. Pendrel ne voit dans cette maison que sa propre image

et peut s'abreuver à la « fontaine poétique » (p. 78) : au royaume de l'imaginaire, les borgnes sont rois : Ralph n'est pas Oedipe, cela crève les yeux ; d'autant que le reflet, son double issu du passé, le Dorian Gray gangrené par l'incourtournable Loi du Temps lui a définitivement tourné le dos. La Mort est morte. En traversant la toile du passé, Pendrel a tué la mort. Rank a souligné dans une étude célèbre l'ambivalence du double : l'âme, premier double du corps représentait une promesse de survie, mais l'apparition de l'alter ego constitue un présage de mort⁽¹⁰⁾. Mais ici le récit, fortement structuré sur le clivage passé/futur, ou plutôt atemporalité/temporalité, se prolonge d'autant plus aisément que le retour du refoulé (le temps, le père, Chronos) n'intervient pas. « Time is out of joint », temps détraqué, désarticulé que Shakespeare remettait à l'endroit en faisant finalement du Prince du Danemark un meurtrier, c'est-à-dire un être temporel, donc mortel. James, au contraire, laisse les choses en l'état, projette même d'y noyer Aurora, l'aurore, donc le début et la suite... et, coïncidence biographique ou non, laisse l'œuvre inachevée sur le mot, en la circonstance, superbe de « défaillance ».

Défaillance de l'altérité sans doute, mais renforcement de l'identité ou de l'identité. De ces enfers bienveillants et douillets, Ralph franchit les cercles, successivement : l'océan, la maison, le passé, afin d'atteindre le couple Mrs Midmore/Molly, dyade Mère/Fille, entité indistincte vers laquelle Ralph dirige ses élans ambigus, de la piété filiale⁽¹¹⁾ à la sensualité incestueuse. Mais déjà l'exploration de la maison recérait une dimension fantasmatique, et ce d'autant plus facilement qu'elle est bien mal gardée. En effet, déjà le testateur, Philip Augustus Pendrel, avait avoué dans un courrier, son admiration sans bornes pour le jeune et brillant auteur du livre intitulé *Essai pour aider à l'étude de l'histoire*⁽¹²⁾, et incitait le légataire à *devenir lui-même de l'histoire*. Ainsi, le vieux parent, père symbolique, offre la maison, mère symbolique au héros, fils symbolique, dont ce dernier prendra possession, au sens quasi sexuel du terme. Les inhibitions, les tabous seront également levés grâce à la faiblesse des gardiens.

Comme dans 1984, où l'oubli du passé tient une place fondamentale, certains actes ne peuvent se conjuguer qu'au passé : on se souvient de Winston et de Julia, le couple héros d'Orwell, transgressant le tabou du rite sexuel dans une chambre louée chez un antiquaire. Le même élan régressif structure *Le Sens du Passé*, mais à la différence de la célèbre dystopie de l'auteur anglais, James rend plus qu'accessible le lieu de la transgression. Et, sans vergogne, le héros y va de bon cœur quand il affirme :

C'était aux vieux fantômes de l'accepter comme un des leurs (p. 73).

Dans le champ réaliste du récit, Ralph a beau être assimilé à un rôdeur, la loi est de son côté ; quant au champ fantastique, c'est plutôt l'absence et l'atténuation de la Loi qui fissurent le passé. Nous sommes aux antipodes des spectres shakespeariens. Les cerbères ne sont que de fausses sentinelles (le mari de la concierge est « un gendarme mûr et obèse ») et deviennent bien vite « ses amis les gardiens, s'effaçant pour le laisser errer » (p. 86). Après la compréhension de l'ambassadeur, la sympathie du testateur, vient la complaisance des gardiens. Aussi vulnérables que des paravents ou que la toile du portrait, les barricades fragiles sont battues en brèche sans coup férir et le héros prend ainsi possession de l'héritage aussi aisément que s'il s'agissait d'un corps de femme consentante.

En tant que « maison inviolée » (p. 75), l'érotisation du lieu avait préalablement été annoncée, mais il s'y superpose bientôt une féminisation maternelle ; la maison est « un univers rond où l'on désire rester » (p. 86). La matrice du passé emboîte l'Europe, espace originel, puis la maison. Ces mères gigognes accélèrent la régression du héros et, au cours de ces déambulations si peu coupables, Ralph se sent rapetisser, « incapable d'occuper tant de pièces » (p. 81). Nouveau découvreur de l'Ancien Monde, Ralph, dans ce voyage au centre de la mère, est ensuite tout naturellement comparé à un Christophe Colomb, mais inversé (p. 82). Une telle métamorphose achève de ruiner les attentes d'Aurora, malheureuse Pénélope en déficit de temporalité. Le corsaire, l'aventurier qui devait devenir grand et quitter le berceau, suit le chemin exactement inverse.

De fait la séquence du face à face, dialectique du même et de l'autre, reprend, mais en les renversant, les éléments traditionnels du schéma actanciel, que nous allons juxtaposer à certains concepts psychanalytiques. Défini par Aurora, le manque initial résidait dans l'aventure, appelait l'expulsion du berceau et contenait, pour Ralph, la promesse d'un mariage, donc une paternité potentielle ; mais, selon ce héros particulier, l'objet de la quête, c'est le passé, autant dire la mère. Quelques instants avant l'apparition du double, Ralph, sans avoir eu à subir la moindre épreuve, est un « novice admis » (p.104), jouissant de son « statut de maître » (p. 104). Comme d'un Phallus factice, mais parfaitement adapté à cette quête régressive, Ralph s'empare de sa bougie « comme il l'eût fait d'une épée ou bien d'une croix » (p. 104), ce viol du temps, cette usurpation de l'identité s'accomplit sans danger puisque la Loi est mise entre parenthèses, incarnée par « le policier trempé et endormi » à la fin

du second livre. Avant la permutation, Ralph, « brandissant sa chandelle » (p. 105) au plus fort de la tempête, a pénétré le lieu et l'orgasme vient clore le passage :

Les carreaux noirs vibraient (...), les objets craquaient, (...) la commotion était si grande» (p. 105).

Mais, comme pour respecter le lecteur pudibond, James retombe dans la litote ou le non-dit :

(Ralph) n'était pour le moment pas certain que quelque chose quelque part n'eût été forcé (p.106).

Pour paraphraser Alice, petit pion du miroir, mais future reine de l'échiquier, « quelqu'un a fait quelque chose, c'est clair » ; Ralph est aussi éloigné d'Alice que de Dorian Gray : là où l'héroïne chérie de Lewis Carroll s'en allait en quête d'identité, là où le dandy décadent de Wilde recouvrait la temporalité en poignardant la toile, la vidant ainsi de sa substance néfaste au narcissisme, l'historien de James retrouve l'univers fantasmatique, omnipotent et indifférencié des Mères, elles-mêmes fondues, confondues sous de ravissants masques.

Le paradis perdu - la maison du passé -, désormais investi, va désamorcer plus encore que dans le réel et le présent les conflits potentiels. « Orphelin de père » ne rencontrant que de pâles substituts, Pendrel est à présent au cœur d'un univers onirique, légendaire et, semble-t-il, issu d'une représentation. Ainsi, après le double du tableau, Molly donne l'impression d'émerger d'un cadre :

La jeune demoiselle assise près d'une des fenêtres, devant une fine toile tendue, encadrée et montée sur de minces pieds de bois, à travers laquelle elle était en train de tirer un long fil de soie (p. 139).

Véritable cliché médiéval, ce tableau vivant, en 1820, renvoie vers un passé plus lointain encore. Geste toujours recommencé de la brodeuse, répétition mélancolique, Pénélope et son ouvrage éternellement défait, tout concourt à l'élaboration d'un univers fantasmatique, à développer l'impression, que Ralph définit explicitement comme « une situation qui lui apparut faiblement à la lumière, la lumière forte du déjà vu » (p. 138).

Mais surtout découverte d'un univers licencieux, où la règle s'efface devant le désir, où les convenances s'estompent ; cette permissivité est

illustrée par l'ordre d'entrée en scène des personnages du passé.

D'abord Molly, la fiancée, Mrs Midmore ensuite, Perly enfin remplaçant le père mort. Le chapitre 1 du Livre IV, consacré à la rencontre entre Ralph et Molly, est entièrement placé sous le signe de la réconciliation entre les Pendrel et les Midmore. Fidèle à son habitude, James, bien entendu, voile soigneusement le motif de la brouille ; ce qui n'étonnera guère puisque, c'est du moins ce que tend à démontrer cette approche psychanalytique, le tabou de l'inceste rôde presque à chaque page sur le thème de l'amour maternel convoité, seule rivalité entre Perry et Ralph⁽¹³⁾. Néanmoins les fiancés font table rase de ces vilaines brouilles du passé, James s'y emploie avec force :

« réconciliation familiale » (p. 147), « zizanie sur laquelle il est sans doute inutile de revenir » (p. 147), « aplanir toutes les difficultés » (p. 150).

Et le chapitre de s'achever sur une profession de foi du héros :

Il faut vous rappeler que ce que je suis venu chercher, c'est surtout la paix avec tout le monde (p. 157).

L'unité retrouvée par les deux familles préfigure celle de Ralph avec Mrs Midmore, ou, sur le plan de l'Imaginaire, celle de l'enfant et sa mère. Le « baiser de la paix », derniers mots du chapitre, assure d'ailleurs la transition du récit et renforce le lien entre Molly et sa mère dont la réplique initiale au chapitre 2 illustre la dyade et contient, potentiellement, le désir incestueux :

— Eh bien, je suis sûre que je suis prête à recevoir, moi aussi (le baiser de la paix), quand vous en aurez assez eu tous les deux (p. 159) !

L'apparition de la mère idéalisée du passé va se dérouler ensuite sous les meilleurs auspices. Mais l'impression immédiate qu'elle produit sur le héros réaffirme l'ambiguïté du parcours, tout en incitant à poursuivre dans ce sens, à savoir s'enrouler, se lover dans le nid retrouvé et épouser les courbes généreuses de la spirale du passé. Après cette réplique presque jalouse, James enchaîne sans quitter le point de vue de Pendrel :

Ce ton aigu et clair frappa l'oreille de notre jeune homme et constitua d'un coup, sans qu'il fût besoin d'autrement l'appréhender, sa première impression de Mrs Midmore.

C'était tout sauf la voix de l'inquiétude ; elle était pourtant aussi tranchante qu'un couteau pour tailler dans l'acte de son union avec la jeune fille. Jamais il n'avait entendu son humain à la fois si ferme et si amical (p. 159).

Le couteau affûté, loin du symbolisme convenu et facile, représente l'objet qui permet de s'immiscer, de s'insinuer dans l'enveloppe physique charnelle de sa fille. En donnant ainsi « un coup de canif dans le contrat », elle fait poindre le tabou de l'inceste. Du reste, le portrait de Mrs Midmore, toujours focalisé sur Ralph, conjugue dévotion filiale et amour sensuel : « femme aussi magnifique que possible » (p. 160) qui incline Ralph à la faute et, comme Jocaste, apparaissant chez Sophocle pour réconcilier Créon et Oedipe, Mrs Midmore pacifie, arrondit les angles de la transgression, envoûte de sa voix si douce ; tant et si bien qu'elle parvient finalement à jeter le trouble dans l'esprit d'un fiancé qu'elle s'approprie, car après le simple baisemain :

(...) il eut ensuite conscience d'être embrassé par elle sur les deux joues - il n'aurait su dire si c'était plutôt librement ou noblement (p. 163).

Avec ces deux séquences successives, les premières de 1820, on devine que Molly et Mrs Midmore constituent l'effigie d'une même médaille. Par un aphorisme en forme de chiasme, la fille, la fiancée du passé, s'assimile à sa mère :

Il se trouve qu'elle aime ce que j'aime, tout comme, en raison de ma tendresse pour elle, je désire aimer ce qu'elle aime (p. 156).

Même la différence d'âge est estompée : Molly, tout en affirmant « n'être pas si vieille » (p. 150) précise toutefois qu'elle ne rajeunit pas, Mrs Midmore, par le biais de nombreuses épithètes, bénéficie d'une véritable cure de jouvence. Au terme de ces badinages triangulaires, l'arrivée de Perry, le fils, chef de famille, père par procuration, ne produira qu'un faible et temporaire mouvement de recul. Nullement gêné par cette irruption masculine, Ralph poursuivra tranquillement son chemin régressif. Du père mort, Perry ne possède que le potentiel : personnage « petit, robuste » mais « ramassé » que Ralph identifie comme un « possible adversaire » (p. 166), le fils se montre incapable d'endosser le costume de la Loi :

Serré dans sa redingote d'un bleu soutenu, à queue de

pie sans basques, mais ornée comme en compensation, de quantité de boutons de cuivre, et qui suggérait, aux poignets, sous les bras et sur la poitrine, qu'il était peut-être devenu trop grand pour elle en forçant chaque jour; serré même dans un foulard redondant qui ne risquait guère de l'étrangler, néanmoins, au dessus duquel son jeune visage et le grand pli de son menton en particulier s'avéraient pourpres et congestionnés - effectuant aussi, grâce au bel éclat de la peau, la révélation comme d'une surface tendue et d'un effet sous-jacent de respiration difficile (p. 167).

Ce nouveau portrait, essentiellement vestimentaire, présente Perry comme une enveloppe vide, infantile. La périphrase « jeune chef nominal de la famille Midmore » (p. 167) achève d'euphémiser ce père en culottes courtes dont Ralph perçoit « l'extraordinaire manque d'assurance et le frisson de peur devant l'inhabituel » (p.167). Même le nom du Père, puissant symbole dont on sait, sans qu'il soit besoin d'entonner le refrain lacanien, le rôle déterminant, avait fait l'objet d'une intéressante déviation :

Pery Midmore, à qui notre remarquable ami attribua aussitôt le nom de Peregrine (p. 166).

Le jeu sur l'onomastique, dans la mesure où il associe le nom du Père à l'idée de retour (péri-) de voyage (pérégrination), apaise jusqu'aux imperceptibles relents de culpabilité du héros, à tel point que la maigre distance séparant Ralph et Perry se réduit sans peine jusqu'à les égaliser :

La bonne vieille accolade fraternelle qu'ils échangèrent et sur laquelle l'autorité de Mrs Midmore, malgré tout dominante, avait su présider avec élégance, et pourtant sans cérémonie (p. 171).

Comme le monde du miroir chez Carroll régit par les reines de l'échiquier, le pays du portrait est présidé par les mères. Plus que jamais fils de sa mère, Perly met son écurie à la disposition du nouvel arrivant⁽¹⁴⁾. Si l'on refuse d'admettre l'équivalence femme/monture, on pourra concéder, au moins, que Ralph a l'embarras du choix : fiancé d'une Molly assoiffée d'étreintes et de baisers, comme l'annonçaient les « lèvres écartées » du portrait initial, mais envoûté, absorbé par Mrs Midmore, Ralph est attiré par « la douce Nan », la cadette - personnage complexe, ambivalent qui fonctionne cependant selon la norme temporelle, linéaire, laquelle va désorienter le héros et contribuer à la défaillance du voyage régres-

sif. Bien qu'elle n'apparaisse que tardivement, Nan joue avant tout un rôle d'opposant ; en effet, Mrs Midmore et Molly la perçoivent comme une rivale, un élément qui empêcherait de tourner en rond. Nan, dont le cheval favori baptisé « Incitateur », vise peut-être à remettre Ralph dans le bon sens, ou dans le bon temps. Aussi, dans une tirade autoritaire, Mrs Midmore réaffirme l'inversion des lois du pays maternel :

En attendant donc, poursuit-elle noblement, vous nous sustenterez de l'agréable manière que vous voyez, Molly étant de plein droit la première servie, toujours la première, c'est parfaitement entendu (p. 183).

Le verbe « sustenter » file, dans cette même tirade, une métaphore obsédante qui illustre, sans équivoque possible, le fantasme de ré-absorption du héros :

En tout cas, si nous devons vous tuer et vous manger - n'est-ce pas ce que font vos cannibales ? - au moins nous vous engraisserons d'abord, et, n'ayez crainte, vous apprécierez cela autant que nous-mêmes (p. 183).

En dépit de cette menace (ou promesse ?) des plus archaïques du point de vue du fantasme, le fil de l'enchantement atteint le point de rupture. Nan restera, jusqu'à la fin du livre, au centre des débats. Véritable grain de sable dans les rouages de la machine à remonter le temps, la cadette, pourtant hors-champ, vient trianguler l'univers tranquille de la dyade Mère/Fille, réveiller en Perry le « possible adversaire » qui, à l'instar du roi rouge de l'échiquier, dormait nonchalamment. Une fois encore le nom, dans un feuilleté sémantique, vient desserrer l'écrou du temps, le remettre sur ses gonds.

« Nan », pour tout lecteur anglais, se décline sur « nana » la « mémé » ou « nanny » la « nounou », entre en résonance avec la « Nana », chienne de Mr et Mrs Darling dans l'œuvre célèbre de J.M. Barrie. Cerbère ou gardienne du temps, mais qui se trouve enchaînée le soir où Peter Pan débarque pour emmener les enfants au « Pays de nulle part » ou pays du « Jamais-Jamais ». On observe dans *Le Sens du Passé* des analogies troublantes avec *Peter Pan* : la course du temps est arrêtée, le temps lui-même est mutilé, comme du reste le Capitaine Crochet, afin de mieux retrouver le pays du « Toujours-Toujours », celui qui nous faisait affirmer, à un âge où nous en avons encore le droit que plus tard nous n'épouserions personne, personne que nous resterions « toujours, toujours avec maman ».

Nan vient donc accroître un malaise en rétablissant la normalité temporelle, en accentuant la différence sexuelle, jusque là objet d'un déni, mais la clef bien anglaise grâce à laquelle Nan tente de dévisser le temps ne fera pas le poids face à un déploiement de forces contraires, véritable boîte à outils, qui devaient écrouler définitivement Ralph dans le passé. Parmi les pièces de cet outillage, on évoquera en premier lieu l'impudeur, qualifiée de « splendide » (p. 200) de Molly ; rejoignant bien au-delà des simples sonorités Moll Flanders, la fiancée se trahit dans une lettre adressée à son futur par une espèce de lapsus orthographique, très révélateur pour Ralph :

— *Votre secret coupable est celui de « fantosme » de quelque maison hantée que vous aviez visitée ; à moins que ce ne fût qu'un « a » mal formé et une maison hantée en réalité par un fantasme* (pp. 200-201).

Puis, se posant comme rivale de sa sœur, Molly revendique l'immoralité de la chose :

— *La douce Nan, il veut que vous le compreniez, s'interposa Molly là-dessus, c'est une fleur des champs qui se dessèche, tandis que moi, je ne suis qu'une débraillée !* (p. 212).

En second lieu, Mrs Midmore, personnage dont la fonction semble être de redonner vigueur à l'Imaginaire, de dynamiser le pôle licencieux du récit, doit annihiler le réveil de la Loi :

— *Seigneur, vous ne voulez pas dire que vous êtes un Puritain ! s'exclama rapidement Mrs Midmore, frappée de la plus noble horreur* (p.204).

Enfin, épousant la cause de la mère, Molly adopte ce même ton impératif pour, à nouveau, séduire Ralph le Pendule, qui commence à osciller dangereusement vers Nan, c'est-à-dire vers l'avenir :

— *Et que peut-il arriver, malheureux, sinon que nous mourions tous ensemble d'amour pour vous ? Tout va bien, à part cela, n'est-ce pas maman ? implora la jeune fille, à moins que la merveille que vous êtes ne soit en train de nous tuer, je veux dire, et que notre mère soit, semble-t-il, la première à succomber* (pp.265-266).

Après ces trois interventions, un ultime clou vient consolider la conclusion et fixer le tableau dans le mur du passé : désirant offrir à Molly le

pendant d'une miniature la représentant, Ralph formule la promesse suivante :

...il réparerait vraiment sa négligence en posant dès que possible pour l'un des grands portraitistes londoniens (p. 154).

« Ainsi la boucle est bouclée, le portrait de l'histoire deviendra l'histoire du portrait »⁽¹⁵⁾, et le paradoxe temporel qui vampirise le présent pour le passé, le réel pour l'imaginaire ou, selon l'alchimie du *Portrait ovale*, le naturel pour l'artificiel, désagrège le récit : le retour n'a pu se produire puisque l'aller semble compromis⁽¹⁶⁾. De fait, l'attirance de Ralph pour la douce Nan se transforme en inquiétude :

« Mais elle est moderne, moderne ! (p.284).

Prise de conscience qui occasionne un second portrait du même personnage, qui cesse d'être « la fleur des champs qui se dessèche », être ambivalent de temporalité, pour devenir, sous le regard de Ralph, quelque « religieuse (...) entraînée au jeûne » (p. 200), avant d'être *encastrée* elle-même dans les dernières pages par la comparaison picturale :

Son visage (...) presque incolore (...) rappelait semblable trait chez quelque Madone de Van Eyck ou de Memling qui le hantait vaguement (p.285).

Ainsi la douce Nan, assimilée à la vierge, entre au pays des fantômes, des icônes inviolables, et se trouve associée à la dyade maternelle, nouvelle fille adoptive de Chronos dévorée par un temps décharné, mutilé dans l'avenir, la douce Nan est engloutie définitivement au pays des mères. Pays que l'Aurore aurait dû rejoindre si, précisément, James n'avait été pris par le temps.

Philippe CUISSET

(NOTES)

*Édition de réf. 10/18, collection « domaine étranger », trad. J. Lee, 330 p.

(1) Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Seuil, collection « Poétique ».

L. Edel, *Henry James, une vie*, Seuil, 1990 p. 874.

(2) Voir *L'Étranger*, Molloy et l'essai de M. Picard, *La littérature et la mort*. PUF 1995.

(3) M. Robert, *Roman des origines, origine du roman*.

(4) L. Carrol, *Through The Looking Glass*, chap. 1 « *Somebody killed something* ».

(5) Dick, *Le Temps désarticulé, En attendant l'année dernière. A rebrousse-temps, Glissement de temps sur Mars*. Pour ce seul auteur en ne sélectionnant que les titres les plus parlants.

(6) Borges, *La Fleur de Coleridge*, Pleiade, T.I., p. 681.

(7) Cité par M. Lafon, *Borges ou la réécriture*, Seuil 1990, p. 33.

(8) M. Picard, *op. cit.*, p. 178.

(9) G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Corti 1973, p. 113, 119 et 122.

(10) O. Rank, *Don Juan et Le double*, Denoël 1932.

(11) Pietas et Madones prolongent le thème du portrait : p. 33, p. 285.

(12) Cf. p. 67.

(13) Diane de Margerie, « ... *Les Dépouilles de Poynton*, une rêverie sur le thème de la rivalité en face de l'amour maternel dévorant et convoité », préface à *L'Autel des Morts*, Bibliothèque cosmopolite Stock 1982, p. 11.

(14) p. 179 : « Vous aurez le cheval de votre choix (...), je dis (à mes amis) de prendre la monture qui leu convient ».

(15) J. Lee, « James contemporain », Préface à l'éd. 10-18, p. 18.

(16) Voir M. Picard, *Lire le temps*, Minuit 89, 2ème partie, pp. 64-65 en particulier.

CREATURES SEEKING THEIR OWN FORMS⁽¹⁾

OU

LA REPRÉSENTATION DES ARTS VISUELS

CHEZ CORMAC MCCARTHY

Avec « la représentation des arts visuels » se pose la question du rapport entre la littérature et d'autres arts. Si les cinq premiers romans de Cormac McCarthy se prêtent particulièrement à cette étude, c'est parce que sa fiction emprunte au moins autant ses objets à l'art qu'au réel. Les visions des personnages comme celles du narrateur se transforment en tableaux, images, peintures rupestres, sculptures, frises. Comme la scène de *Blood Meridian* vue comme dans un diorama (BM 164), le roman se mue en tableau vertical où sont peints des figures ou des paysages diversement éclairés. Ce tableau est éclairé de derrière, de manière à produire des effets divers et variés⁽²⁾. Le tout serait vu de face, d'une petite ouverture : celle-là même par laquelle on entre au début de *Suttree*, celle figurée par les lames de la grange au début de *Child of God*, celle par laquelle s'imisce le rêve (*Outer Dark*), celle qui nous demande de regarder au début de *Blood Meridian* (*See the child*). Lisez voir... Le poète entraîne le lecteur dans un vertigineux parcours à travers les temps, les espaces et les consciences, qui exalte la folie du voir.

Cette question de la représentation des arts visuels en littérature se dédouble d'ailleurs : car elle pose celle du pourquoi et celle du comment.

I- POURQUOI cette présence insistante de l'image en littérature ?

Le sujet nous amène à remonter aux origines de la mythologie de l'écriture. Pour les néo-platoniciens, dont Plotin, l'image, miroir capable de saisir l'apparence du modèle, est imitation, figure, signe du modèle. La fiction est essentiellement mimétique, n'en déplaise à Platon qui préfère les genres diégétiques aux genres mimétiques⁽³⁾ (et Aristote le contraire) : sa fonction est d'imiter la nature et le poète est fabricant d'images comme le sculpteur ou le peintre d'idoles : *ut pictura poesis*... La poésie, comme la peinture, est un double de l'image sensible qui est déjà un double de l'Intelligible. Plus encore que des sœurs jumelles, peinture et poésie sont des reflets l'une de l'autre et finissent par s'identifier. Horace ne dit pas autre chose dans son *Ars Poetica*.

Une fois défini le statut du mythe comme image, et le statut de l'ima-

ge comme mythe, il convient d'examiner la fonction transformatrice de l'image mythique dans le domaine littéraire. En effet le texte retravaille le matériau mythique, en combinant description et interprétation, sur le double registre de la fable (récit fondateur) et de la représentation (image codifiée). Car l'image issue d'une fable donne lieu à son tour à des transformations : des descriptions deviennent de nouvelles fables ou des amplifications sous forme de nouveaux récits qui apparaissent eux-mêmes comme des métaphores. Le produit obtenu est en quelque sorte l'image d'une image.

La présence la plus immédiate de l'image dans la littérature se manifeste par la description - ou *ecphrasis* - dans laquelle le texte se donne comme simulacre d'une image pour donner à voir ce que le récit ne suggère qu'à travers la succession d'événements et d'actions. Ensuite, le récit peut se donner comme le développement narratif d'un sujet peint contemplé par l'auteur. Tout mode d'interprétation se fonde sur l'ambivalence et la réversibilité du mythe et de l'image. Autrement dit, une mythopoétique de l'image s'inscrit ici à la place de la description.

Il apparaît que le statut rhétorique de l'image mythique, qui s'inscrit dans une réflexion globale sur la fonction de l'art, se définit par la combinaison de deux fonctions de transformation : l'image a d'abord un pré-texte qu'elle figure et condense ; puis par réflexivité de l'image sur elle-même ou sur ce qu'elle condense, elle produit un nouveau texte, hyperbolique celui-là. C'est là le rôle de l'image : cristalliser le mythe, puis engendrer par là-même un nouveau texte.

McCarthy puise dans l'immense musée imaginaire qu'est le monde ancien, transmis jusqu'à lui par les images peintes ou sculptées qui racontent les histoires de la mythologie. Or si ces premières images se forment et se dissolvent, il en est qui cristallisent plus particulièrement le mythe propre à chaque roman. Fugitives ou non, elles font de la littérature le lieu où la littérature elle-même se métamorphose⁽⁴⁾.

Ces mythes sont des paradigmes où se rejoignent auteur et lecteur, narrateur et narrataire, pour donner corps à l'élément nouveau. Ils sont véhiculés par la tradition orale. Ils le sont aussi par le visuel, c'est-à-dire les tableaux, les frises, les bas-reliefs, les livres d'images et le cinéma. L'image nouvelle s'appuie sur des images anciennes qui constituent un savoir de base partagé par tous.

La vision McCarthienne doit en effet se superposer à celle qu'a le lecteur. Elle doit impressionner, au sens photographique du terme, l'esprit du lecteur de la même manière que les mythes de la mémoire col-

lective l'ont impressionné. Les images qu'a le lecteur en mémoire lui servent à en élaborer de nouvelles. Ces nouveaux clichés sont libérés par l'imaginaire parce qu'ils viennent se substituer aux anciens. Le premier sens du mot cliché est positif : en typographie, le cliché est une planche métallique sur laquelle a été reproduite en relief une image en vue de l'impression. En photographie, c'est un négatif : le cliché permet la reproduction, l'autorise. Le négatif inverse les valeurs. Les personnages sont des ombres qui se fondent dans le paysage qui leur sert de toile de fond et s'en détachent alternativement : ils n'ont aucune épaisseur mais révèlent au sens photographique du terme leur existence irréaliste et fictionnelle.

Le chromatisme et la matérialité des représentations McCarthiennes sont signalés par un texte qui évoque son propre mode de production. D'une part, le lexique emprunté pour signaler l'espace ou les personnages est moins un vocabulaire réaliste qu'un lexique emprunté à ce qui est déjà représentation : la peinture⁽⁵⁾, l'architecture⁽⁶⁾, la sculpture, le moulage, la photographie⁽⁷⁾ ou la géométrie⁽⁸⁾. Le texte se donne constamment comme représentation, voire, par jeu de duplication, comme représentation d'une représentation⁽⁹⁾. D'autre part, les formes apparaissent, se décomposent et se recomposent alternativement. La matérialisation de l'immatériel (eau, chaleur, atmosphère⁽¹⁰⁾...) et son envers, la dématérialisation du corps humain, signalent le caractère fictionnel du signifiant. La substance n'est jamais acquise parce que l'image ne l'est jamais définitivement. Il lui manque quelque chose : une lecture (ou un lecteur). En effet l'objet perçu change d'aspect et même de nature en fonction de la position du spectateur. La lecture étant aussi une question de distance, on peut lire dans le traitement de l'image une mise en abyme de différents types de rapports au texte : la lecture réaliste (à mi-distance), la lecture du signifiant (rapprochée) et la lecture imaginaire, imaginative ou imaginale (à distance). Tantôt donc la profondeur disparaît, la perspective est écrasée ; tantôt au contraire les objets et les personnages s'arrachent au règne de l'indistinct, réintroduisant une perspective qui, lorsqu'elle disparaît, les fonde dans le décor. La ville du cinéma des villes nocturnes, cité de prismes, de collages (S 397), privée de lumière naturelle, n'en paraît que plus réelle. C'est bien là le paradoxe de la création : l'artifice devient plus vrai que la réalité. L'auteur fait des arts visuels son modèle, voire son référent.

B - COMMENT la littérature peut-elle représenter les arts visuels ?

Peinture et littérature se différencient néanmoins par leur rapport au temps. La littérature est d'abord narrative, c'est-à-dire fondée sur l'action et le mouvement (le devenir). La peinture à l'inverse est statique : elle ne

peut que suggérer une action continue et permanente. Elle se situe dans l'instant et cet instant équivaut à une éternité. Réduire la narrativité du mythe à une figure revient à le condenser et à en transférer les qualités (temporalité et mouvement) d'un système vers l'autre (éternité et staticité) : il y a métaphore (*trans-latio*) dans cette translation des caractéristiques d'un système à un autre. Lorsque la narration emprunte à l'« art visuel », c'est pour exprimer la permanence qu'est la Vérité du mythe.

a) *The Orchard Keeper* : l'anamorphose ou... toute perception est une lecture

The Orchard Keeper est une réécriture ironique du mythe des frères ennemis : le meurtre primordial a lieu au début du roman. Pour des raisons de temps et de place, sera passée sous silence l'esthétique expressionniste de certaines images, notamment celle de la stase qui, chez McCarthy comme chez Faulkner, véhicule l'actualisation du mythe, moment de l'intrusion du mal dans la faille qui l'appelait, instant où l'histoire particulière rejoint l'histoire de l'homme⁽¹¹⁾. Une scène d'intérieur, atypique dans ce roman, est digne d'intérêt.

Le tableau que constitue la première apparition dans le roman de la veuve, mère de John Wesley Rattner, est signalé par une référence évidente à la peinture classique, voire à la peinture sacrée d'inspiration byzantine : [*w*]ith the lamps aligned one on either side she had a ritualistic look, a nun at beads perhaps (OK 61). Le cadre est matérialisé par les lumières. Nonne vivant dans la séclusion, rendant un culte à celui qui a disparu et qui ne sera jamais remplacé, cette femme est peinte comme ces vierges pétrifiées dans le recueillement, entourées de cierges ; elle est décrite à l'aide de substantifs flanqués d'adjectifs ou de participes passés qui expriment bien l'immobilisme puisqu'ils évacuent tout verbe conjugué (à part un verbe de position, *sat*, qui n'est pas particulièrement un verbe de mouvement non plus) : [*d*]eep hole between her neckcords, smokeblue. Laddered boneshapes under the paperskin like rows of welts descending into the bosom of her dress. La description se désigne comme tableau, imitation de formes (*shapes*) sous/sur une peau de papier (*paper*). La scène est en effet arrangée comme un tableau où une femme serait assise devant une cheminée.

Deep hole between her neckcords, smokeblue. Laddered boneshapes under the paperskin like rows of welts descending into the bosom of her dress. Eyes lowered to her work, blink when she swallows like a toad's. Lids wrinkled like walnut hulls. Her grizzled hair gathered, tight, a helmet of zinc wire. Softly rocking, rocking. A loose drape of

skirt slung in a curtain-fold down the side of the chair swept softly at the floor. She sat before the barren fireplace stitching [...] From out his scrolled and gilded frame Captain Kenneth Rattner [...], soldier, father, ghost, eyed them (OK 61).

Or si Madame Rattner est confinée au pronom personnel « elle »⁽¹²⁾, c'est aussi parce qu'elle est vue par celui pour lequel elle est toujours « elle » dans l'histoire. La détermination du pronom *she* n'intervient que très tard - et encore, de biais puisqu'à travers l'identité de son mari - parce que le focalisateur de la scène est le garçon, comme le révèle le texte un peu plus bas encore : *[l]ater he watched from the kitchen lean-to...* (OK 61-62). Il faut faire retour sur la composition pour comprendre que la mère est décrite vue par son fils. La focalisation interne insinue que les comparaisons peu flatteuses mais très concrètes, à la limite de l'hallucination (*like rows of welts, like a toad's, like walnut hulls, a helmet of zinc wire...*), s'originent dans l'esprit du jeune garçon. L'animalisation et la réification de la mère sont l'œuvre de l'imaginaire du fils. Avec Bernard Vouilloux, concluons que ce que McCarthy nous montre, c'est que « l'opérateur de (la) translation (spatiale des structures temporelles de l'histoire), c'est la lecture (...). Le tableau « narratif », gelé dans le présent intemporel de la peinture, est « narrativisé par la lecture de celui qui le contemple »⁽¹³⁾. Autrement dit, *il n'y a pas de perception qui ne soit déjà lecture*⁽¹⁴⁾. Il y a très certainement dans ce type d'écriture une éducation du regard/de la lecture.

La mère est littéralement détaillée, presque déshabillée. Les gros plans succèdent aux gros plans, partant du cou pour s'attarder ensuite sur la poitrine osseuse, les yeux et les paupières, puis les cheveux. Cette scène apparaît comme le rêve éveillé du jeune garçon livré à l'oisiveté et au désœuvrement, l'une de ces scènes-types qui permettent au narrateur d'introduire une description, selon Philippe Hamon⁽¹⁵⁾. John Wesley regarde, lit, s'abandonne à la rêverie, essaie de se souvenir de son père... (OK 62). L'œil qui observe se mue en œil qui épie et se perd dans le spectacle, la fascination le faisant passer de l'autre côté du miroir. Débarrassé du Père, John Wesley a pour sa mère des sentiments moins ambigus qu'ambivalents. L'indifférence apparente, déclinée tout au long du roman, est contrebalancée par un nouvel intérêt... Cadrage et fenêtre font de cette vision encadrée un spectacle et donc de la vue un organe de jouissance : la longue jupe qui drapé la mère est un voile qui se soulève légèrement en balayant le sol ; elle incite au fantasme de l'apparition et de la disparition, du voilement et du dévoilement. Le mouvement de la jupe fait osciller le regard vers autre chose que la haine ou l'indifférence. Ici aussi de l'angle de vue dépend la nature de l'objet du regard.

Le désir d'inceste reste pourtant frappé d'interdit...

Car ce que le sujet regarde, c'est ce qui le regarde : tableau dans le tableau, l'effigie du capitaine Rattner, portrait traditionnel de militaire, parodie de trinité (soldat, père, fantôme), est omniprésente. Le père n'est pas seulement là, il les regarde (*eyed them*). Le narrateur a composé le tableau de manière à ce que John Wesley Rattner voit sa mère et voit le Père qui les regarde tous les deux comme s'ils étaient déjà coupables. *L'œil du Père* est là pour incarner l'interdit : c'est le Surmoi. Mais l'ironie du narrateur avait désamorcé la scène en faisant de Rattner un bon-à-rien qui avait abandonné femme et enfant sans scrupule. L'interdit transgressé ne sera pas l'inceste : le meurtrier du Père sera sauvé quelques pages plus loin par le jeune garçon.

b) *Outer Dark* ou l'absence de perspective

Chez McCarthy, certains personnages sont affublés d'un défaut oculaire qui fait de leur vision un équivalent littéraire de l'anamorphose picturale. L'anamorphose est une technique de l'hallucination, une « dépravation » de la perspective qui se fonde sur la dislocation des formes et sur leur projection hors d'elles-mêmes. C'est en gagnant un point de vue privilégié que l'observateur du tableau *Les Ambassadeurs* d'Holbein parvient à voir dans une masse oblongue située au premier plan du tableau l'image même de la mort.

L'angle de vue qui est celui de Culla Holme dans *Outer Dark* confère aux choses une valeur particulière. Ainsi, les spasmes de l'accouchement lui rappellent ceux de la mort (OD 13). Le démenti qui suit (*But it wasn't death with which she labored far into the fading day*. OD 13) est une litote, une antiphrase, qui corrige l'angle de vue⁽¹⁸⁾. Le texte est donc organisé pour satisfaire l'angle de vue choisi au départ. La dénaturaison de la vision contribue à l'impression de morbidité générale mais elle est représentée au lecteur, qui doit donc apprendre à la reconnaître. Le gauçhissement de la vision, représenté dans la fiction, renseigne le lecteur sur ses propres déformations. Le texte lui présente une image censée être le reflet du personnage, mais qui est aussi un peu celui de l'observateur, comme ces tableaux qui figurent un miroir dont l'image reflétée est donnée à voir.

Le texte McCarthien est donc une perpétuelle anamorphose, ce qu'il explicite lui-même constamment. Selon le point de vue que l'on adopte, il se compose ou se décompose autrement. Il faut donc voir dans ces anamorphoses picturales intégrées à l'anamorphose littéraire, des modes d'emploi, des commentaires métafictionnels adressés au lecteur. Dans

Outer Dark l'épisode des pourceaux peut se lire selon la parabole chrétienne, selon la lecture girardienne ou selon le symbolisme celte des porcs. Dans *Child of God*, Lester Ballard ne voit pas le petit garçon dans l'autobus pour ce qu'il est ; c'est lui-même petit enfant qu'il voit. On peut y lire une expérience lacanienne du miroir ou un dédoublement entre part immortelle et part mortelle faisant suite à la *nekyia* ; le tableau d'ensemble ne souffre pas de ces lectures plurielles puisqu'il est organisé pour les autoriser⁽¹⁷⁾.

Lorsque Culla rencontre pour la première fois le trio infernal qui ravage la contrée, la scène prend l'allure d'un tableau sans profondeur, sans perspective : *the scene compressed into a kind of depthlessness so that the black woods beyond them hung across his eyes oppressively and the man seemed to be seated in the fire itself, cradling the flames to his body as if there were something there beyond all warming* (OD 177). L'arrière-plan se superpose au premier plan, juste devant les yeux du focalisateur. L'absence de distance entre le signe et le symbolisé, entre le signifiant et le signifié, qui caractérisait déjà la vision de Culla, s'actualise dans l'espace. Le manque de perspective mène droit à l'hallucination. La remarque vaut aussi pour la lecture. Ce tableau sans profondeur qui s'impose au regard du personnage révèle la nature véritable de ces êtres infernaux : nés du feu de l'enfer. Rappelant la peinture primitive⁽¹⁸⁾, l'absence de perspective pour le lecteur devenu spectateur a le mérite de distinguer très nettement la réalité et l'art. D'ailleurs, l'art chrétien primitif ne prétendait pas reproduire fidèlement la vie dans son épaisseur⁽¹⁹⁾. Les techniques employées alors dématérialisaient la réalité⁽²⁰⁾. Cet art ne créait l'illusion que pour mieux la dénoncer. L'art byzantin se caractérisait par un éternel présent qui remplaçait les dimensions du temps et de l'espace, une absence de suggestion de mouvement ou de changement, des yeux immenses au regard fixe. Tout était dépourvu de pathétique et d'émotion. L'absence de perspective bloque l'illusion réaliste. En aucun cas il ne s'agit de se substituer au réel⁽²¹⁾.

c) *Child of God* ou l'hypotypose

Parfois la narration semble s'arrêter sur des « scènes » particulières, des tableaux, des vignettes. Dans *Child of God*, le narrateur de la diégèse principale abandonne le récit au passé à quatre reprises pour dresser un tableau particulier de Lester Ballard. L'ouverture du roman introduit Lester Ballard par l'intermédiaire d'une hypotypose où le présent simple fige le personnage dans l'éternité de certaines attitudes :

He moves in the dry chaff among the dust and slats of sunlight with a constrained truculence [...] His thinly brist-

led jaw knots and slacks as if he were chewing but he is not chewing. His eyes are almost shut against the sun and through the thin and blueveined lids you can see the eye-balls moving, watching (CG 4).

Lester Ballard est d'emblée un mélange de fixité et d'agitation difficilement contenues, le lieu d'une tension entre ces deux extrêmes, comme le révèlent les globes oculaires de celui qui deviendra rebelle et voyeur. Celui qui n'est encore qu'*un homme* ou *l'homme* est déjà plus grand que nature, réduit à ces deux yeux affolés, comme déjà réifié par ce qui va devenir sa pulsion scopique. Alors que les envahisseurs qui montent de la vallée se caractérisent par le bruit et le mouvement, Lester Ballard et sa mesure sont là, immobiles : le même verbe *stand* est appliqué à la maison, à la grange et à *l'homme*. Lester Ballard est là comme s'il avait toujours été là, comme s'il appartenait au décor : paysage et personnage sont à peine troublés par les guêpes, mais certainement dérangés par les arrivants⁽²²⁾. L'effet du présent atemporel se voit renforcé par les tensions entre bruit et silence, mouvement et fixité, violence et bonne humeur.

Cette vignette matricielle se démultipliera successivement aux pages 51, 67 et 156. Une section très courte concentre l'attention du lecteur sur le dénuement dont est victime Lester Ballard (*A flat tasteless crust that he chews woodenly and washes down with water. CG 67*) et le soin extrême qu'il porte à la préparation de sa carabine, prélude aux assassinats qui vont suivre. Le deuxième paragraphe de la section est, en l'occurrence, un exemple de focalisation externe la plus rigoureuse qui soit :

He sits and dries the rifle and ejects the shells into his lap and dries them and wipes the action and oils it and oils the receiver and the barrel and the magazine and the lever and reloads the rifle and levers a shell into the chamber and lets the hammer down and lays the rifle on the floor beside him (CG 66-67).

L'attention minutieuse portée à l'objet pétrifie le personnage, le réifie, le fige au-delà des gestes qu'il accomplit. La succession des substantifs et des verbes au présent simple, tous coordonnés systématiquement par la simple conjonction *and*, reproduit l'effet mécanique des gestes du personnage. L'utilisation d'une focalisation externe absolue qui ne livre rien des motivations du personnage mais se contente de décrire ses actions « de l'extérieur » transforme Lester Ballard en véritable machine à tuer dont la carabine est la partie pour le tout. Le présent traduit la succession rapide et sûre d'actions infaillibles, non repérées par rapport au moment de l'énonciation. La forme indéterminée du présent ne décrit

aucune action, aucune occurrence des procès, mais exprime quelque chose d'atemporel, de permanent, qui n'est ancré dans aucune situation particulière. Le mythe Lester Ballard naît de ces quelques arrêts sur image⁽²³⁾. Le tableau tire la narration de l'événementiel vers le temps étale du mythe.

Un autre arrêt de l'image sur Lester Ballard l'inscrit toujours plus dans le mythe :

His wrath seemed to buoy him up. Some halt in the way of things seems (1) to work here. See (2) him. You could say that he's sustained (3) by his fellow men, like you. Has peopled (4) the shore with them calling to him. A race that gives (5) suck to the maimed and the crazed, that wants (5) their wrong blood in its history and will have it. But they want (5) this man's life. He has heard (6) them in the night seeking him with lanterns and cries of execration. How then is he borne up (7) ? Or rather, why will not these waters take him ? (CG 156).

Cet épisode de la traversée de la rivière en crue prend une tournure surnaturelle, voire mythique ou épique, en tous cas anhistorique. Tout y est, non sans clin d'œil malicieux, bien sûr : le mythe des origines, la force titanesque, qui suggère une intervention divine ou magique, etc. L'énoncé produit un effet de ralenti, d'arrêt sur image, qui mime l'une des phrases même (*[s]ome halt in the way of things seems to work here*). La pause dans le cours normal des choses se fait sentir au lecteur, dans la phrase, grâce au décrochement de l'Histoire que constitue le passage du passé au présent. Le passé, qui ordonne un ensemble d'actions solidaires et dirigées le long d'une chaîne causale, est abandonné au profit d'un présent qui, coupé de l'Histoire, rompt avec l'impérialisme de la signification pour rapprocher les actes du personnage et donc de son mystère.

L'hypotypose est donc le développement de l'image au double sens du terme : image visuelle et image rhétorique.

d) *Suttree* ou la réanimation par l'imaginaire

Il faut passer très vite sur l'importance du cinéma⁽²⁴⁾ dans *Suttree* pour souligner celle de la peinture⁽²⁵⁾ et en particulier celle des natures mortes.

Les scènes de marché sont l'occasion de natures mortes. Les poissons des étalages sont décrits ainsi : *cold gray shapes dimly limned* (S 67).

Limned est dérivé d'un mot archaïque qui signifie *to depict by painting or drawing*⁽²⁶⁾. Ce ne sont donc pas tant des poissons qui sont dénotés que des représentations où la nourriture est lumineuse, comme illuminée de l'intérieur. Le terme connote de par son étymologie les enluminures, ces peintures miniatures du Moyen-Âge, prélude à la grande peinture. La nature morte est construite à l'aide de phrases nominales :

He went by stacks of crated pullets, plump hares with ruby eyes. Butter tubbed in ice and brown or alabaster eggs in ordered rows. Along by the meatcounters shuffling up flies out of the bloodstained sawdust. Where a calf's head rested pink and scalded on a tray and butchers honed their knives. Great cleavers and bonesaws hung overhead and truncate beeves in stark abattoir by cambreled hams blue-flocced with mold (S 67).

Aucune action n'a lieu, si ce n'est celle du regard. Le narrateur (ou le personnage à supposer que le décryptage lui soit attribué par focalisation interne) peint littéralement du regard. Ici encore la nature morte est *still-life* - vie arrêtée dans sa pulsation, arrêt sur image avant la décomposition inéluctable de la chair. L'insoutenable se peint plus facilement qu'il ne se dit. Comme dans la peinture de Chaïm Soutine (1894-1943), mis à part quelques traits qui dénotent quelques objets, rien de ce chaos ne suggère un référent emprunté à l'observation empirique. De même les configurations qui s'y décèlent ne doivent d'exister qu'aux projections d'un imaginaire auquel le lecteur/spectateur virtuel accepte ou non de se substituer : les yeux deviennent des rubis, les viandes des membres mutilés, les œufs ont une couleur peu habituelle ; tripes, plaies, sang, etc. prennent des tournures inquiétantes. Par l'ambiguïté, l'immaturité, l'inorganicité de ses taches, l'artiste fournit le lieu commun où prendra corps le fantasma. Donner à lire, c'est donner à voir ; c'est aussi redonner le temps et sa profondeur à travers une composition paradoxale de volumes et de plats. Mais plutôt qu'un instantané, quasi-impossible en littérature, c'est une description narrative qui joue avec les différents plans de l'écriture : elle les rend successifs et non simultanés, mais ils ne s'en superposent pas moins l'un à l'autre. Bernard Vouilloux commente ainsi :

La description procède par une série d'immobilisations et de dynamisations, elle combine des totalisations et des fragmentations ; sa structure se constitue dans la lecture, mais celle-ci n'est jamais que l'horizon au bord duquel le sens se rappelle et s'annonce par un jeu incessant de retards et d'anticipations. La description d'un tableau comme le tableau que peint la (ou sa) description entrecroisent

les effets du visuel et de l'écriture : pas plus qu'un tableau, la description ne se donne dans l'instant et n'y donne l'objet ; et dès lors qu'elle décrit, elle ne fait que des-écrire le visible, le rendant au mouvement du voir, comme elle se rend au travail du temps⁽²⁷⁾.

Lorsqu'il revisite la maison familiale abandonnée, Suttree voit une scène de banquet totalement muette.

In this banquet hall. Scene of old heraldic feasts. Suttree in silent recognition of the somewhat illustrious dead. Large companies seated. A fat marcellin to adorn the board. The male boncoupling rearing white and steaming up from the broken meat. Eyes watch. [...] There is nothing laid to table save meat and water. There is no sound of human speech (S 136).

Les personnages sont des morts illustres : des personnages de légende. Rien ne dit qu'il s'agit de la famille. Il s'agit plutôt d'ancêtres. Ancêtres fictifs, étant donné l'époque évoquée. Un gros plan met au point sur l'articulation : *Thanksgiving* de Norman Rockwell, le tableau du mythe américain, est revu et corrigé à la sauce des ancêtres saxons puisque le marcellin remplace la dinde. Mais la vie reprend ses droits : à la fascination muette et pétrifiée du plat succède le passage à l'attaque de gros bâfreurs (sic). La scène s'anime mais elle est toujours muette. Elle engendre une autre. En effet, le son vient d'ailleurs : en « surimpression » phonique une autre scène - de chasse, celle-là - vient s'inscrire. Toute une mythologie « celte » ou « saxonne » de la chasse remonte à la surface. Ce qui surgit dans le souvenir n'est autre qu'une série de tableaux qui expriment la mémoire atavique du personnage. Il pourrait s'agir de tableaux qui ornaient les murs de la maison familiale et que la mémoire mythique de Suttree aurait animés. Rien ne le certifie. Le tableau engendrera à son tour une narration : le *scion réprouvé de clans saxons damnés* se retrouvera dans la forêt et c'est son sang celte qui parlera (S 286). Le tableau condense le mythe, puis l'alimente à son tour, comme la mise en abyme des deux scènes semble le dire. Ici encore ce qui nous est donné est déjà une lecture puisque le « lecteur/déchiffreur » figure au premier plan de la scène.

Si la réalité n'autorise que la réification des humains, le rêve permet à Suttree d'insuffler une âme à des personnages pétrifiés. Il ranime des sculptures à jamais endormies. Plongé dans des abîmes enfiévrées, Suttree voit *cette ville sous la mer* (S 459). Dans le partage des eaux, la lave en éruption et le mouvement des plaques tectoniques, une nouvel-

le Atlantide émerge des eaux et refait le chemin à l'envers : cité ou continent mythique qui se reforme. Les matériaux se détournent en forme de temple, colonne, plinthe, corniche et frise. Des silhouettes commencent à s'animer.

A la frise stupéfiée que forme la famille Reese dérivant sur le fleuve dans la brume (*plaster caryatids hung there in a stunned freeze*, S 307) s'oppose celle de la servante qui porte de l'eau dans un cratère de marbre : la frise du rêve prend vie et la servante en descend pour s'avancer vers le rêveur. La frise pétrifiée d'êtres vivants s'inverse et la frise d'êtres morts s'anime. Archer, guerrier, vierge, fille, servante en sont les acteurs. La servante qui se met en mouvement (S 459) rappelle Wanda ensevelie sous un glissement de terrain un jour de déluge. Elle ressuscite la fille aînée des Reese. Elle évoque ces servantes qu'Héphaïstos, dans sa forge sous les volcans, avait forgées dans de l'or ; le dieu du feu les avait rendues capables de se mouvoir et de l'aider ⁽²⁸⁾. La boucle est bouclée : la jeune fille réelle statufiée s'anime dans le rêve. Le schéma mort-vie se trouve du côté de la vision et de l'imagination. Seul l'art peut sauver de l'agonie.

La réminiscence d'un monde originel peut-elle régénérer un univers menacé ? Dans la fiction du lecteur le rêve du personnage vient inscrire McAnally dans le mythe : au moment où le ghetto sombre sous les coups répétés des bulldozers, une Atlantide est ressuscitée par le rêve. Une fois détruit, McAnally ne devra une possible résurrection qu'à la mémoire, au rêve ou à la fiction. Le roman de McCarthy en est une illustration. L'isotopie de la fiction qui inclut rêve, délire, souvenirs et hallucinations autorise à y voir le double schéma suivant : la diégèse s'oriente de la vie vers la mort, alors que le schéma symbolique va de la mort vers la vie.

Si la réalité fige et pétrifie, l'imaginaire désenglué la forme et l'incarne. Le texte McCarthien dit la jouissance dionysiaque et baroque qu'il y a à faire naître une forme et à lui faire prendre possession de l'espace.

e) *Blood Meridian* : de la fresque à la frise

Blood Meridian n'est pas un western sanglant et violent de plus. L'esthétisation des scènes de violence, d'une part, une volonté de court-circuiter tout affect, d'autre part, transforment le roman en un produit à la fois littéraire et visionnaire. En effet, à quelques rares exceptions près⁽²⁹⁾, le lecteur n'a pas accès aux motivations, aux sentiments ou aux émotions des personnages. Ce sont presque des personnages « plats »⁽³⁰⁾ qui viennent s'inscrire, eux et leurs actions, dans ce paysage dépositaire de fossiles, paysage stratifié, feuilleté d'histoire(s) : on les retrouve tantôt super-

posés au paysage qui leur sert de toile de fond, tantôt fondus à lui, tantôt identifiés au cosmos dont ils miment la violence. Incrustés, gravés dans l'espace, dessinés sur lui ou mêlés à lui, parfois même produits par lui, les personnages, américains et indiens, y réinscrivent une histoire déjà écrite maintes fois avant eux. Espace et texte forment un palimpseste : c'est un paysage de l'écriture, de l'inscription, qui nous est dépeint. La mise en tableau, en frise ou en bas-relief des scènes collectives⁽³¹⁾ sert non seulement à neutraliser la violence en l'esthétisant, mais aussi à inscrire ces hommes dans ces types de discours : ceux-là mêmes qui véhiculent les mythes. Fresques⁽³²⁾ alternent avec miniatures et frises.

Dans la grande fresque relatant l'attaque de troupeaux et de leurs gardiens par des Comanches, le plus-que-parfait (*He had already fired his rifle and now he sat on the ground and fumbled with his shotpouch*. BM 53) et les passifs (*The company was now come to a halt and the first shots were fired [...]*, BM 53) communiquent une impression double : d'abord, la compagnie de Glanton n'a pas l'initiative de l'action, elle est donc spectatrice de ce qui lui arrive ; ensuite, les actions se succèdent à un rythme tellement enlevé que la narration ne peut pas rendre compte de cette succession. Le passage fait penser à ces frises et ces bas-reliefs qui racontent une histoire en n'en retenant que les épisodes principaux ; il appartient alors au spectateur qui déchiffre de relier ces épisodes simplement juxtaposés, voire même superposés.

La vision de la scène par les personnages est affirmée et confirmée par la reprise anaphorique de *he saw* : des miniatures se mettent en place. Puis le personnage focalisateur va s'effacer une nouvelle fois. Dans la seconde très longue phrase (*Now driving in a wild frieze of headlong horses [...] with loud cries to their fellows*. BM 53-54), la disparition du focalisateur, l'absence de verbes conjugués et la parataxe qui juxtapose les participes présents en effaçant les liens de cause à effet ou d'enchaînement⁽³³⁾ transposent la scène du champ de l'expérience au niveau de l'observation. Cette transposition est d'ailleurs soulignée par le terme architectural et pictural de *frise*.

Les participes présents contribuent à extraire la scène de son contexte historique immédiat. En linguistique, on dit qu'ils actualisent l'action ; contrairement aux temps à l'aspect « progressif » ou « continu », le participe présent n'est pas rattaché à une portion de temps repérable (passé/présent/futur) sur la ligne vectorisée qui sert à figurer le temps. Les verbes ainsi libérés de tout repère temporel expriment des actions a-temporelles, seulement envisagées dans leur déroulement, de pures actions (au sens où Matoré⁽³⁴⁾ parle de durée pure, par exemple). Comme les verbes à l'infinitif, ces participes présents sont *des devenir illimités*⁽³⁵⁾

indépendants de toute situation particulière. Comme libérée du temps, la violence pure des « sauvages » se déchaîne pour tout annihiler sur son passage.

Mieux encore que les tableaux qui visualisent l'immatériel, absorbent la réalité pour la restituer dans son essence sous une autre forme, les sculptures et les frises insufflent vie à ce qui est mort.

Le début du chapitre IX de *Blood Meridian* relate une embuscade dans laquelle tombent les hommes de Glanton. La bataille fera l'objet d'une narration minimale ; plus intéressante est l'approche des guerriers, vue par la compagnie qui s'est jetée à terre pour se dissimuler dans les buissons. D'abord le sable du fond de la *playa, lisse et vierge de toute trace* (*smooth and unbroken by any track*, BM 108), ne donne donc rien à lire jusqu'à ce que les « spectateurs » aperçoivent les cavaliers : *the riders were beginning to appear far out on the lake bed, a thin frieze of mounted archers that trembled and veered in the rising heat* (BM 108-109). C'est une frise qu'on nous présente encore, un bas-relief de cavaliers. La frise n'est jamais qu'une sculpture décuplée, une gravure en relief. Mais l'image n'est pas statique : la frise s'anime peu à peu et défile, comme par magie, sous les yeux des hommes de Glanton et ceux du narrateur : *[t]hey crossed before the sun and vanished one by one and reappeared again and they were black in the sun and they rode out of that vanished sea like burnt phantoms with the legs of the animals kicking up the spume that was not real and they were lost in the sun and lost in the lake and they shimmered and slurred together and separated again and they augmented by planes in lurid avatars and began to coalesce [...]* (BM 109). Le soleil, la poussière et la chaleur qui monte du sol contribuent à engloutir ces formes (*vanished, black, phantoms, not real, lost, shimmered, slurred, avatars, chimeric*). Mais elles semblent lutter pour exister et se reformer (*reappeared, rode out of, separated again, augmented, coalesce*), menacées par tout ce qui les tire vers la dissolution et l'indifférenciation. Ces corps finiront par s'extraire de l'amorphe, comme le cheval qui se détoure de la frise de La Bataille de Pharsale dans le roman éponyme de Claude Simon. Chez McCarthy, les créatures sont à la recherche de leur forme (*creatures seeking their own forms*, BM 65), forme qui n'est jamais définitivement acquise, forme vacillante, qui se dessine puis se brouille, qu'il s'agisse de créatures ou de... création d'une forme littéraire. Car le discours sur les figures ne manque pas d'apparaître comme un discours sur la création littéraire, sur la forme littéraire de la vision. Pour faire surgir des formes, il faut qu'elles aient perdu au préalable leur quotient de réalité. La littérature - et plus généralement l'art - est cette machine qui engloutit la réalité pour la libérer sous de toutes autres formes. La gageure, nous rappelle le texte, ne consiste pas à décrire ou à expli-

quer le réel mais à faire oublier l'absence effective du référé pour donner à l'apparence ainsi produite le statut de réalité.

A cet égard, les effets produits dans le même passage par l'eau qui pourtant n'existe pas semblent significatifs : bien que l'eau, nous dit-on, ait disparu depuis des milliers d'années, un effet d'optique produit par la poussière, la chaleur et la brise en crée un avatar : *water gone these thousand years lay riffled silver in the morning wind* (BM 108). L'écume soulevée par les chevaux n'est donc pas réelle ; cependant, elle existe pour l'œil qui la voit bel et bien soulevée par les chevaux : *the legs of the animals kicking up the spume that was not real* (BM 109). L'eau existe même tellement dans ce lac asséché que le sol continue de renvoyer au ciel les images inversées qu'il reflétait lorsqu'il en était encore recouvert :

[..] there began to appear above them in the dawn-broached sky a hellish likeness of their ranks riding huge and inverted and the horses' legs incredibly elongate trampling down the high thin cirrus and the howling antiwarriors pendant from their mounts immense and chimeric [...]
(BM 109).

Grâce à cet effet d'optique les formes des cavaliers sont maintenant soumises à une infernale reproduction de leurs rangs inversée par le paysage. Comme l'eau, tel un miroir déformant, le ciel absorbe ce qui se présente pour transformer et faire renaître des images déformées (*incredibly elongate, immense*), inversées (*pendant from, trampling down the high thin cirrus*). Ciel et lac fonctionnent comme des miroirs qui se renvoient les images tout en se réservant le droit de les déformer. Le ciel est le buvard palimpseste qui a absorbé les figures et les restitue inversées, déformées, allongées, plus grandes que nature. Il a aspiré les personnages homologués comme « réels » pour les réexpulser. Les guerriers païens ont changé de nature : ils ont disparu en tant qu'actants de la diégèse. La sublimation de la substance est un préalable à sa transformation. C'est en tant qu'images, donc une fois mythifiées, qu'ils réapparaissent. On comprend pourquoi la bataille n'a pas lieu.

C'est donc un paysage totalement intellectualisé que peint McCarthy avec des termes archaïques ou des termes spécialisés. Par exemple, *tangentiel* est un terme géologique ; *pendant from*, un terme d'héraldique qui fait le lien entre armes et représentation ; *frieze*, un terme architectural... La frise est le lieu où viennent s'inscrire les mythes historiques. L'effet de réel que l'apparition de guerriers prêts à se battre pourrait produire est totalement court-circuité par ce terme architectural de « frise » qui pétrifie ce qui censé être en mouvement. La marge figée et purement

décorative qu'est la frise ne renvoie cette apparition à rien d'autre que ce qu'elle est : une fiction qui se fait vision, une Histoire qui se fait histoire, un réel qui se fait plastique...

L'image se voit généralement taxée d'infidélité et de trahison par rapport à une réalité en soi. Les dialectiques sur le faux et le vrai, la copie et le modèle, mises en œuvre dans l'œuvre McCarthienne, soulignent son oscillation entre deux statuts : la copie du réel issue de la perception et le fantasme chargé de compenser le déficit du réel. Le texte McCarthien produit des images qui ne sont ni limitées à la matérialité accessible aux sens, ni réservées à une essentialité contenue dans le concept abstrait. Il dépasse l'annexion de l'image aux seules fonctions de reproduction et de projection.

Christine CHOLLIER
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

Pour des raisons de commodité les citations des œuvres de McCarthy insérées dans le corps du texte seront suivies du titre de l'œuvre abrégé puis de la page.

OK : *The Orchard Keeper*. New York : Vintage International, 1993.

OD : *Outer Dark*. London : André Deutsch, 1970.

CG : *Child of God*. London : Pan Books, Picador, 1989.

S : *Suttree*. London : Pan Books, Picador, 1979.

BM : *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*. London : Pan Books, Picador, 1989.

(1) BM 65.

(2) Article « diorama » du Dictionnaire Robert des noms communs.

(3) Pour Platon, tant que l'énoncé dénonce son auteur, il y a exposition. En revanche, quand l'auteur aliène son « je » au profit d'une autre instance d'énonciation à laquelle il donne un statut de réalité et derrière laquelle il disparaît, il y a imitation. La narration McCarthienne effaçant l'instance (pseudo-) énonciatrice au profit de la troisième personne, la diégèse se fait mimétique et joue sur cette ambiguïté.

(4) *Blood Meridian* ne fait jamais que peindre, graver ou sculpter des formes ou des silhouettes sur l'espace américain représenté comme toile de fond ou matière brute. Les cavaliers sur leur monture deviennent sous les yeux du lecteur, de par sa lecture même, des centaures : shadow of horse and rider alike were painted upon the fine white powder in purest indigo (BM 111).

(5) Le ciel est un lavis d'étoiles (gauzy starwash, S 353), une détrempe (a black wash, OD 162), etc.

(6) On their chairs in such black immobility these travellers could have been stone figures quarried from the architecture of an older time (OD 77). La figure de dissociation (reposant sur la non pertinence de l'adjectif black) avait préparé la pétrification des personnages. Le réel l'achève.

(7) Dans *Suttree*, la sorcière Mother-She prend la couleur sépia des vieilles photos qu'elle conserve chez elle.

(8) Dans la chaleur, un camion fantôme augmente par segments et par plans (S 346, OK 5).

(9) Le vocabulaire descriptif emprunte de façon délibérée et explicite au domaine des représentations imagées. Les vieux noirs immobiles dans les rues sont des effigies (S 100). Le terme renvoie aux représentations de personnes qu'offrent la peinture, la sculpture, la cire. En ancien droit, ces représentations servaient à faire subir une peine par avance.

(10) Comme dans l'art chrétien primitif ou byzantin, le verre qui s'interpose entre le réel et la vision des personnages McCarthiens dématéria-

lise les objets (like something seen through bad glass, OK 5). Le corps humain et la personne individuelle perdent de leur réalité tangible.

(11) Le tableau expressionniste exprime souvent l'inexprimable ; dans *The Orchard Keeper* véhicule la vision d'horreur gravée dans la mémoire d'Arthur Ownby.

The eyes were leaping from their sockets, an expression of ghastly surprise, the tongue still poking out (OK 44).

The thing seemed to leap at him, the green face leering and coming up through the luscious rotting water with eyeless sockets and green fleshless grin, the hair dark and ebbing like seaweed (OK 54).

[...] *the green cadaver grin sealed in the murky waters of the pitch pit, slimegreen skull with newts coiled in the eye-sockets and a wig of moss* (OK 224).

Ces images sont trois versions successives, trois instantanés pris à trois moments différents, trois gros plans de l'horreur. Chaque miniature est un memento mori, la représentation d'un cadavre partiellement rongé par les vers. Au manque s'opposent l'excès, le grouillement des animaux, l'expansion de la végétation. Le mouvement obscène rappelle que la vie se nourrit de la mort, même si l'image montre dans un premier temps la mort dans la vie. Tout comme les vanités, le memento mori anticipe, en tant que symbole de la mors absconditus, l'état futur des personnes portraiturees. Il donne à voir l'insupportable scandale, l'irreprésentable par excellence. Déshumanisée, anonyme, la chose est une figure grotesque par excellence où l'organique tient à la fois de l'humain, de l'animal et du végétal. L'insoutenable ne peut être dit que grâce à un véhicule expressionniste qui exprime la violence (leap at, poking out) de ce qui ne se maîtrise pas ou de ce qui ne se retient plus, violence faite au voyeur (celui qui n'était pas censé voir).

Le narrateur se livre à un gel du temps à un moment décisif de l'histoire. Dans *The Orchard Keeper*, c'est au moment où le meurtrier primordial entre frères ennemis resurgit du tréfonds de l'histoire. La critique Faulknerienne, qui a qualifié ce moment de stase, l'a analysé comme le passage du temps historique au temps mythique. L'éclipse de la conscience au moment du drame ne transparait pas seulement à travers ses ratés - mimés par la parataxe du déroulement chronologique dans le récit. Elle devient sensible aussi à travers l'effet de pétrification conféré aux postures et aux gestes de Marion Sylder : la décomposition dans le détail des réactions, le présent continu des verbes d'attitude (he was sitting, looking up) et les adverbes qui expriment la lenteur (slowly, still slowly) ralentis-

sent l'action au point de la figer (OK 38). La scène est transposée de l'expérience à l'observation, comme le signalent les verbes *saw* et *watched*. Elle vient s'inscrire en creux, à mi-chemin entre cauchemar et hallucination. Le personnage assiste, impuissant, à l'actualisation du mythe. A l'actualisation du mythe correspond la pétrification de ses acteurs. Cet instant échappe au temps chronologique pour s'inscrire dans une dimension a-temporelle, une éternité d'effroi. Le narrateur sculpte et grave la terreur sur le visage de la victime comme E. Munch l'a fait dans le tableau intitulé *Le Cri*. Scène faulknérienne s'il en est, l'intrusion du mal dans la faille ou la béance qui l'appelait, est moins donnée à lire qu'à voir, moins donnée à comprendre qu'à ressentir. L'écriture de McCarthy, comme celle de Faulkner, évoque la peinture expressionniste. En s'éloignant d'une lecture purement intellectuelle qu'il désamorce avec acharnement, McCarthy s'efforce de ramener le lecteur à un stade plus primitif de la conscience. La transposition des émotions en images permet au lecteur et à l'auteur de partager une vision sans en passer par des mots qui risqueraient d'être de trop. Elle épargne au premier une identification émotionnelle qui le priverait de la distance nécessaire. C'est l'équivalent pictural du corrélat objectif censé véhiculer la formule condensée d'une émotion. Cela ne va pas sans une certaine brutalité. La stase cristallise en l'occurrence le moment où le meurtre primordial du mythe est réitéré par les hommes.

(12) Une ironie non moins mordante se décèle aussi dans le nom que le narrateur fournit : ce n'est pas celui de la femme décrite, c'est celui de son mari. Elle ne sera jamais elle-même, figée dans son attitude de veuve éplorée, concentrée sur des travaux ménagers de petites gens ; elle ne sera jamais que la veuve du capitaine Rattner, Madame Rattner, tout comme Emma Bovary n'a pas droit à une identité autre que celle de Madame Bovary.

(13) Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 59.

(14) Idem.

(15) Philippe Hamon, « Qu'est-ce-qu'une description ? », *Poétique* 12, 1972, pp. 465-485.

(16) Outre la troublante coïncidence d'Eros et de Thanatos, il faut lire dans ce défaut de vision du personnage une constante, ici dictée par son envie d'anéantissement. Après la naissance il voit l'enfant comme la créature couleur de betterave qui rappelait un écureuil écorché (OD 14), ce que l'enfant deviendra effectivement dans les mains expertes du barbu infernal.

(17) Suttree ménage autant d'hypothèses. Le mystérieux mort trouvé dans le lit fait défiler tous les possibles : il peut réunir tous les marginaux dans une vision finale et totalisante ; il peut aussi s'agir d'une expulsion cathartique et symbolique de tous les fantômes qui l'obsédaient ; il peut annoncer l'imminent départ de Suttree, départ qui fait également l'objet de plu-

sieurs lectures.

(18) Peinture primitive ou byzantine. Se rattache à l'art chrétien primitif toute œuvre d'art exécutée avant le schisme, c'est-à-dire durant les cinq premiers siècles de notre ère. L'appellation désigne moins un style qu'une période puisque le chrétien primitif fut transformé par les peuples germaniques et celtiques en art et civilisation du Moyen-Âge. En revanche, l'« art byzantin » réfère non seulement à l'art de l'empire oriental romain, mais aussi à un style particulier, puisqu'en orient l'Antiquité tardive persista. La civilisation byzantine ne devint pratiquement jamais médiévale.

(19) Voir H.W. Janson, *Histoire de l'art. De la préhistoire à nos jours. Panorama des arts plastiques des origines à nos jours*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1970, Ch. VIII.

(20) Les édifices réalisés en trompe-l'œil ne semblaient pas réels car ils manquaient totalement de substance physique ; le verre, qui remplaçait le marbre, produisait un écran scintillant immatériel plutôt qu'une surface unie et continue. Participant moins à un décor cependant qu'à une architecture symbolique, les arts plastiques cherchaient à réaliser une « illusion d'irréalité ».

(21) Chez McCarthy comme chez Yeats, l'opposition entre le monde de la vie biologique ou psychique (ce qui grouille) et le monde de l'art byzantin (où tout est fixe, rigide, hiératique) atteint son comble. Biologiquement, l'homme est un animal à l'agonie. Il ne peut espérer survivre qu'en étant œuvre d'art ou mythe.

(22) Comme Popeye dans *Sanctuaire* de Faulkner, Lester Ballard est figé dans son regard de gnome grotesque embusqué, à la différence près qu'il ne s'agit pas encore d'un regard menaçant, concupiscent, mais d'un regard menacé et prêt à se défendre. Pour l'instant la convoitise est en face.

(23) Ce que le texte énonce, c'est une succession d'actions répétées, devenues caractéristiques du sujet « Lester Ballard ». Ses actions sont mentionnées dans leur globalité et non décrites dans l'instant où elles se produisent ; elles ne sont pas décrites en train de s'accomplir mais en tant que notions. Voir « le présent simple » dans Janine Bouscaren, *Linguistique anglaise, Initiation à une grammaire de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1991.

(24) Ab Jones est comparé aux monstres cinématographiques. C'est la créature de Frankenstein (S 230, 443). Ce n'est pas la seule fois où ce qu'il voit ou ce qu'il fait évoque à Suttree des scènes de cinéma. Lorsque Léonard vient le chercher pour l'aider à se débarrasser de son père mort et embaumé comme une momie, ce sont des fragments de films d'horreur qui lui traversent l'esprit (S 244). L'allusion introduit une distance esthétique entre la scène macabre et le lecteur. La ville, certains jours d'hiver, est un monde incolore où tout présente cet aspect granuleux de vieux films (S, 177). La sorcière noire elle-même prend la couleur sépia

des vieilles photos qu'elle conserve chez elle. La description se désigne constamment comme reflet d'un reflet.

(25) Lieu du souvenir atavique, le tableau est aussi celui du fantasme. Il n'est que d'examiner, entre autres, un délire sexuel qui survient à Suttree sur son lit d'hôpital.

A gross dancer with a sallow puckered belly, hands cupping a pudendum grown with mossgreen hair, a virid merkin out of which her wet mauve petals smiled and bared from hiding little rows of rubber teeth like the serried jaws of conchshells (S 449).

Le tableau mélange concret et hallucination comme pour mieux suggérer leur si dérangement intimité. Sa description s'inspire très largement de *Light Iris* de Georgia O'Keeffe. Elle se fait ecphrasis. L'image décrite est hyperbolique et analytique. Loin d'être le simulacre redondant d'une image, cette description signale au contraire le décalage fondamental entre l'objet visuel et sa transformation poétique, interdisant l'opération inverse qui consisterait à représenter iconiquement l'objet même qui est décrit.

(26) Article « to limn » de *The American Heritage Dictionary*.

(27) Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, op. cit., p. 63.

(28) L'échange entre les deux jeunes femmes (Wanda et la sculpture) s'effectue dans les deux sens. La peau de la jeune fille, blanche, sans défaut, pas même un grain de beauté (S 353), et son corps parfait et symétrique faisaient déjà d'elle une statue comme Galatée : la statue en ivoire, « au teint de lait » selon Polyphème, le cyclope amoureux, avait été créée par Pygmalion et animée pour lui par Vénus.

(29) Ces exceptions sont tellement rares que nous ne résistons pas à l'envie d'en signaler une : isolés du groupe du capitaine White après une attaque de Commanches, le gamin et Sproule entendent des vipères dans la nuit ; il est alors expressément dit qu'ils ont peur : ...and they were afraid. (BM 61).

(30) Flat characters au sens où l'entendait E. M. Forster dans *Aspects of the Novel* (1927), c'est-à-dire, pour résumer, au sens de personnages construits pour incarner une idée, à l'opposé de personnages plus psychologiquement complexes. McCarthy réalise une fois de plus le sens littéral du sens figuré lorsqu'il aplatit ses personnages pour les inscrire dans les frises, les tableaux, les bas-reliefs, que nous allons évoquer.

(31) Dans *Blood Meridian*, l'individuel est plutôt tiré vers le prosaïque et le trivial, comme dans les scènes de bar ou les passages scatologiques.

(32) Ainsi, les traversées maritimes qui se soldent par des naufrages évoquent non seulement l'histoire du nouveau peuplement du continent américain mais aussi de célèbres tableaux de naufrages comme *Le radeau de la méduse* de Géricault ou *Naufrage* de Turner (1823) :

The dead lay awash in the shallows like the victims of some disaster at sea and they were strewn along the salt foreshore in a havoc of blood and entrails. Riders were towing bodies out of the bloody waters of the lake and the froth that rode lightly on the beach was a pale pink in the rising light (BM 157).

Ces tableaux donnent une dimension mythique et lyrique à la fois aux personnages et au paysage.

(33) Cet effacement n'est pas fortuit : nous avons déjà eu l'occasion de dire que la violence chez C. McCarthy ne trouve d'autre justification qu'elle-même ; elle débouche sur l'insignifiance ; la disparition des liens logiques figure cet emballement absurde.

Nous renvoyons là aussi à notre thèse de doctorat : « Mythe et écriture dans les cinq premiers romans de Cormac McCarthy », Université de Reims, 1996.

(34) Georges Matoré, *L'espace humain*, Paris, Nizet, 2^e édition 1976.

(35) Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 78.

APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE LA REPRÉSENTATION

PICTURALE DANS *MOON PALACE* DE PAUL AUSTER

C'est au cœur du roman⁽¹⁾, à mi-chemin de son parcours narratif, que le héros de *Moon Palace*, Marco Fogg, se rend au Brooklyn Museum pour y contempler un paysage intitulé *Moonlight*. Ce tableau qui fait écho au titre du roman met en pleine lumière les liens invisibles qui se tissent entre récit et représentation picturale.

Thomas Effing, vieillard animé d'une étrange énergie dirige les pas du jeune homme. Avant de contempler ce clair de lune pictural, celui-ci devra s'exercer à regarder le monde qui l'entoure et à le décrire avec sobriété et précision :

« Until then, I had always a penchant for generalizing, for seeing the similarities between things rather than their differences. Now I was being plunged into a world of particulars, and the struggle to evoke them in words, to summon up the immediate sensual data presented a challenge I was ill prepared for ... My job was not to exhaust him (Effing) with lengthy catalogues but to help him see things for himself... to construct an image on the basis of a few hints, to feel his own mind traveling toward the thing I was describing for him ... The harder I worked, the more serious I became about what I was doing. I no longer saw it as an aesthetic activity but as a moral one... I was a monk seeking illumination »⁽²⁾.

Fogg pressent déjà que le souci du Beau s'efface devant le Vrai qui se donne dans l'exercice juste et précis du langage. Le moment précieux de la manifestation - *apophainesthai* - est préparé de longue date par le vieux Thomas Effing qui impose au jeune homme un ensemble de consignes extrêmement strictes :

*« In the second or third room, you'll find Blakelock's painting **Moonlight** on one of the walls ... Look at the painting for no less than one hour, ignoring everything else in the room. Concentrate. Look at it from various distances - from ten feet away, from two feet away, from one inch away. Study it for its overall composition, study it for its details. Don't take any notes. See if you can memorize all the elements of the picture... Close your eyes and test yourself. Open*

them again. See if you can't begin to enter the mind of the artist who painted the landscape before you imagine that you are Blakelock, painting the picture yourself. After an hour of this, take a short break. Wander around the gallery if you like and look at some of the other pictures. Then return to the Blakelock. Spend another fifteen in front of it, giving yourself up to it as though there was nothing else but this painting in the entire world. Then leave. » ⁽³⁾

Marco Fogg se conforme aux ordres du vieil homme et livre au lecteur un compte-rendu très minutieux de sa visite au Brooklyn Museum. Après le long apprentissage suivi, il ne peut lui échapper que la vérité du tableau est inscrite dans la texture de son discours.

It was a weekday morning in winter, and the museum was nearly empty. Comme dans l'incipit du roman - *It was the summer that men first walked on the moon* -, l'accent est mis immédiatement sur les indications de temps, d'espace, et de personne. La troisième personne apparaît comme support de la prédication (*it*) et dans le substantif *museum*. Ainsi se constitue la triade énonciative définie par André Joly et Dairine O' Kelly dans leur *Grammaire systématique de l'anglais* ⁽⁴⁾. Le narrateur ne s'efface pas pour autant, il est cette présence humaine sans laquelle le musée ne serait qu'une *intentio* vide de tout contenu. Le sens, il le cherche, en *se dirigeant vers les choses*. La théorie Husserlienne ⁽⁵⁾ de l'intentionnalité trouve son expression la plus concrète dans le mouvement du narrateur qui traverse plusieurs salles vides pour se retrouver devant le clair de lune : *It measured only twenty-seven by thirty-two inches, and at first glance it seemed almost devoid of color : dark brown, dark green, the smallest touch of red in one corner* ⁽⁶⁾. C'est en effet l'acte perceptif ou *intantum* qui va fournir le remplissement de l'*intentio*.

Ensuite, Marco Fogg s'éloigne légèrement du tableau pour en laisser advenir l'être-perçu, ce qui n'a rien à voir avec la saisie mathématique et n'est pas non plus l'expression d'une entité transcendante ou d'une harmonie pré-établie. Cette manifestation est simplement donnée grammaticalement par le verbe être et aussi par les autres verbes auxquels ce dernier est subsident ⁽⁷⁾.

Suivons Marco Fogg dans sa première approche du tableau :

« A perfectly round full moon sat in the middle of the canvas - the precise mathematical center, it seemed to me - and this pale white disc illuminated everything above it and below it : the sky, a lake, a large tree with spidery

branches, and the low mountains on the horizon. In the foreground, there **were** two small areas of land, divided by a brook that flowed between them. On the left bank, there **was** an Indian teepee and a campfire ; a number of figures seemed to be looking around the fire, but it **was** hard to make them out, they **were** only minimal suggestions of human shapes, perhaps five or six of them, glowing red from the embers of the fire ; to the right of the large tree, separated from the others, there **was** a solitary figure on horseback, gazing out over the water - utterly lost in meditation. The tree behind him **was** fifteen or twenty times taller than he **was**, and the contrast made him seem puny insignificant. He and his horse **were** no more than silhouettes, black outlines without depth or individual character. On the bank, things **were** murkier, almost entirely drowned in shadow. There **were** a few small trees with the same spidery branches as the large ones, and then, toward the bottom, the tiniest hint of brightness, which looked to me as though it might have **been** another figure (lying on his back - possibly asleep, possibly dead, possibly staring up into the night) or else the remnant of another fire - I couldn't tell which . »⁽⁸⁾

Ce premier regard accorde la prédominance au syntagme *there was*, *there were* (le verbe être a été mis en caractères gras) et à la dimension spatiale puisque *there*, forme dématérialisée de l'adverbe locatif, fonctionne comme sujet de la prédication. De nombreux substantifs viennent déployer la surface peinte en discours : c'est d'abord la lune qui est *mise en relief*⁽⁹⁾ par l'article anti-extensif dans *A perfectly round full moon sat in the middle of the canvas*, puis quelques silhouettes qui se détachent sur le *fond de tableau* que constituent « *the sky / the low mountains on the horizon* » introduits par l'article anti-extensif *the*. Forcée par Gustave Guillaume, l'expression *fond de tableau* se trouve en parfaite coïncidence avec la notion picturale de *fond de tableau*. Ces éléments précis sont cependant bientôt remplacés par les vocables *things* ou *black outlines* qui, au pluriel en article zéro, répandent la matière sémantique - matière peinte - en *expansion diffluente*⁽¹⁰⁾. L'effet grandissant de confusion et d'indifférenciation se trouve confirmée par l'adjectif *murkier*, le participe *drowned*, l'adverbe *possibly* ou les tournures modales dans *as though it might have been another figure* et *I couldn't tell which*. Le paysage est encore dans la latence, il se tient en réserve comme recouvert par la matière substantivale. C'est précisément cette impression de confusion qui sollicite le regard de Marco Fogg et l'invite à revenir sur le phénomène *paysage* qui, en même temps qu'il est vu, se montre.

La fonction apophantique du paysage pictural se révèle dans la deuxième partie de la description. D'instinct, Marco Fogg suit le fil conducteur que lui a donné Effing. Il ne se contente plus de la seule sensation. Sa contemplation allie émotion et ardeur intellectuelle, passivité et activité. Celles-ci se reflètent dans les verbes - *I got so involved in studying these obscure details/ I was shocked to see how bright everything was in the upper part/ Even taking the full moon into consideration, the sky seemed too visible*. Son attention est attirée par l'intensité surnaturelle de la lumière qui affleure sous le vernis craquelé. D'abord évoquée comme une singularité possible, donc adjectivale, *a largely greenish cast*, cette étrange clarté envahit le ciel et la terre, devient concept, *the greenness of the sky*, et s'inscrit enfin dans le mouvement de la temporalité : *It swirled around the side of the large tree in a thickening flurry of brushstrokes, taking on a spiralling aspect, a vortex of celestial matter in deep space*.

Cette phase de la contemplation est certainement la plus puissante et la plus dense, elle conduit Marco Fogg à une interprétation qui, certes s'impose par égard pour son lecteur, mais dont il pourrait faire l'économie puisqu'elle est déjà grammaticalement impliquée dans le discours pictural :

« I did not want to make any wild, symbolic judgments, but based on the evidence of the painting, there seemed to be no other choice. In spite of their smallness in relation to the setting, the Indians betrayed no fears or anxieties. They sat comfortably in their surroundings, at peace with themselves and the world... I wondered if Blakelock hadn't painted his sky green in order to emphasize this harmony, to make a point of showing the connection between heaven and earth. » ⁽¹¹⁾

Le style du peintre est restitué à travers le style du discours narratif. Selon Merleau-Ponty, qui reprend l'expression de Malraux, le style du peintre apporte une *déformation cohérente* aux éléments du monde. C'est la syntaxe purement visuelle issue d'un domaine d'apriorité infiniment moins complexe que le système de la langue par rapport au discours et qui relève de l'agencement des couleurs, des formes, des effets de lumières sur une surface peinte. L'élément le plus frappant du style de Blakelock - comme celui de Marco Fogg qui s'inscrit en coïncidence - est sa capacité à donner à voir l'harmonie dans sa dynamique afférente ⁽¹²⁾. Elle rayonne littéralement dans une configuration qui réunit les quatre constituants de ce que Heidegger appelle le *quadriparti* (*Gevier*) : la terre, le ciel, les mortels (ici ce sont les Indiens) et les divins - *Then perhaps like becomes imbued with a feeling of holiness*. Le divin est à comprendre comme la

présence de l'être de toute chose, elle se découvre dans la verte clarté du ciel - *the greenness of the sky* - cette clarté qui pourrait être celle de la nature en devenir, la *phusis* des Grecs anciens.

Le style de Blakelock fait advenir une vérité qu'il ne faut pas chercher dans une quelconque adéquation entre le paysage réel et le tableau lui-même ; le redoublement des éléments qui sont dans la nature ne relève pas de la copie servile mais il incante le monde que les indiens habitaient avant qu'il ne soit détruit par les blancs : regard et pensée se trouvent guidés vers l'être-passé du paysage réel : *I thought to myself, this picture was meant to stand for everything we had lost. It was not a landscape, it was a memorial, a death song for a vanished world.* Même si le peintre sans cesse revient sur ce lieu qu'il transfigure à des douzaines d'exemplaires, tous ces tableaux juxtaposés au Brooklyn Museum répandent autour d'eux la même clarté, la même blancheur sublunaire. A mesure qu'il peint, Blakelock dit et redit le même paysage sans pourtant se répéter, il chante le monde d'avant la conquête. Et c'est la lune qui donne cette tonalité nostalgique à son discours silencieux :

« The moon was always full in these works, and it was always the same : a same, perfectly round circle in the middle of the canvas, glowing with the palest white light. After I had looked at five or six of them, they gradually began to separate themselves from their surroundings, and I was no longer able to see them as moons. They became moons. They became holes in the canvas, apertures of whiteness looking out onto another world. Blakelock's eye, perhaps. A blank circle suspended in space, gazing down at things that were no longer there. » ⁽¹³⁾

Cette métaphore finale rappelle le caractère double de l'œuvre peinte qui est à la fois regard sur le monde et monde regardé. Le cercle vide suspendu dans l'espace, *the aperture of whiteness*, figure le regard du peintre qui pénètre le tissu des choses, comme le miroir dans la peinture hollandaise, et qui en même temps vient au devant de celui qui contemple le tableau. Cependant, c'est ailleurs que se situe la véritable rencontre entre le peintre et les autres hommes. Le premier lien qui les unit est celui de la pensée qui s'exerce dans la langue. En effet, c'est à partir de la langue que la totalité des étants (c'est-à-dire le monde) s'ouvre à l'être ; en d'autres termes, l'être des choses n'est pas seulement une quelconque entité métaphysique, il dit la capacité de la langue à rassembler le monde. Cette apriorité de la langue, subsidente aux autres modes d'expression artistique, n'échappe pas à Marco Fogg :

« A sky the same color as the earth, a night that looks like day, and all human forms dwarfed by the bigness of the scene - illegible shadows, the merest ideograms of life. »⁽¹⁴⁾

Ces idéogrammes sont les indices de l'apriorité poétique linguistique du *dire* et du *montrer* dans laquelle travaille tout artiste. Celle-ci est très précisément évoquée dès le début du roman à travers l'exercice rigoureux de la langue, condition *sine qua non* de l'accès à l'œuvre d'art. Thomas ne le sait que trop et c'est seulement à l'issue de la visite au Brooklyn Museum qu'il fera à Marco le récit de sa propre existence .

Effing, dont le véritable nom est Julian Barber, a connu la notoriété dans sa jeunesse puis a changé d'activité et d'identité après une équipée malheureuse dans l'Ouest des États-Unis. A la suite du décès tragique de ses compagnons de route, il se retrouve seul pendant un an devant les paysages grandioses de l'Utah. C'est en ces lieux qu'il mène à son achèvement ce qui, pour lui, est l'expérience de peindre. A travers le récit d'Effing, Marco Fogg va pouvoir remonter en amont de l'œuvre réalisée, jusque dans la pensée du peintre, dans l'atelier mental de l'œuvre en gestation :

« The true purpose of art was not to create beautiful objects, he discovered. It was a method of understanding, a way of penetrating the world and finding one's place in it ... to enter into the thick of things. He (Effing) untaught himself the rules he had learned, trusting in the landscape as an equal partner, voluntarily abandoning his intentions to the assaults of chance, of spontaneity, the onrush of brute particulars. He was no longer afraid of the emptiness around him. The act of trying to put it on a canvas had somehow internalized it for him, and now he was able to feel its indifference as something that belonged to him, as much as he belonged to the silent power of those gigantic spaces for himself. »⁽¹⁵⁾

Effing se tient au cœur de la création picturale à la charnière entre le monde phénoménal donné dans sa singularité (*brute particulars*) en *energeia*, c'est-à-dire *en effet*, et sa capacité d'en agencer couleurs et formes en *dunamis* (*en puissance*), comme la langue est pure puissance de tout discours⁽¹⁶⁾. Le paysage de l'Utah, tout comme le paysage réel qui a inspiré Blakelock, relève de *l'energeia* en ce sens qu'il a existé dans un espace unique à une époque historique précise. A son tour, le paysage peint relève de *l'energeia* en tant qu'objet unique et singulier mais, en tant qu'œuvre d'art, sa spécificité relève de la *dunamis*, c'est-à-dire de sa

capacité à configurer le monde, en l'occurrence le monde d'avant la conquête et le massacre de Wounded Knee. C'est dans cette puissance que réside l'être du paysage.

CONCLUSION

Il n'y a rien d'étonnant à ce que le langage silencieux du peintre s'enracine sur le couple *dunamis/ energeia* puisque le langage, qui lui est subsident, s'y articule aprioriquement.

Il est cependant difficile de conclure sur ce passage de *Moon Palace* sans en évoquer l'originalité. Certes, de nombreux indices historiques permettent de rattacher le *Clair de lune* de Blakelock au passé de l'Amérique ; mais, dans cette fiction, le monde de référence demeure avant tout le roman dont le titre, *Moon Palace*, invite à revenir sur la notion de regard évoquée plus haut. Au début du roman, la lune est assimilée à l'œil d'un dieu unique et tout-puissant :

« Once, I remember, I saw the Moon Palace sign in front of me, more vivid than it had ever been in life. The pink and blue letters were so large that the whole sky was filled with their brightness. Then, suddenly, the letters disappeared, and only the two os from the word Moon were left. I saw myself dangling from one of them, struggling to hang on like an acrobat who had botched a dangerous stunt. Then I was slithering around it like a tiny worm, and then I wasn't there anymore. The two os had turned into eyes, gigantic human eyes that were looking down at me with scorn and impatience. They kept on staring at me, and after a while I became convinced that they were the eyes of God. » ⁽¹⁷⁾

Cette configuration religieuse est sans doute l'effet de l'errance du héros dont l'existence est totalement déstructurée. Mais à la moitié du récit, lors de sa visite au Brooklyn Museum, il a déjà reconquis une partie de son *pouvoir-être* ⁽¹⁸⁾ et sa nouvelle expérience du monde le ramène du côté d'une langue qui serait l'acquisition et l'œuvre permanente de l'homme. Si l'on suit le point de vue du linguiste Gustave Guillaume, c'est à l'aune de deux notions spatiales, *l'horizon du regardé* et *l'horizon du regardant*, que va se mesurer la position existentielle du héros :

« L'esprit humain est comme un tableau profond dont le plus proche horizon porte ce qui, dans la pensée même,

est regardé et le plus lointain horizon, ce qui, non encore regardé, n'est en elle que du regardant. A l'horizon du regardé appartiennent le discours et les mots assemblés dans ces phrases. A l'horizon du regardant appartiennent les mots dont se recompose la langue et dont la condition d'existence en elle est une attente du traitement transitionnel qui les portera de l'horizon du regardant, où ils siègent en permanence, à l'horizon du regardé, où ils peuvent éventuellement être appelés à siéger. »⁽¹⁹⁾

Ces deux horizons figurent très précisément dans le roman de Paul Auster. La position altière de l'astre symboliserait alors la fonction du tableau comme idée regardante par rapport à l'ensemble du roman, et donc du discours littéraire, comme idée regardée. Cette hypothèse mériterait d'être développée plus amplement dans une autre étude mais un regard sur l'ensemble du récit, nous montre le héros déjà fasciné par la lune et les paysages sublunaires : au tout début du roman (*It was the summer that men first walked on the moon*), en son centre avec le *Clair de Lune* de Blakelock et à la toute dernière page qui se termine ainsi : *Then the moon came up from behind the hills. It was a full moon, as round and yellow as a burning stone. I kept my eyes on it as it rose into the night sky, not turning away until it had found its place in the darkness.* Entre ces repères de sa vie, Marco a fait l'expérience du dépouillement complet et du deuil comme les Indiens eux-mêmes, mais il a reconstitué le passé de sa famille et découvert le sens de son appartenance à la terre américaine. En témoigne le discours littéraire, cet horizon du regardé qui éclaire toutes les phases de son aventure. Le *Clair de Lune* de Blakelock s'inscrit alors comme le paradigme d'une existence qui prendra véritablement son envol après un retour sur le passé individuel et collectif, après l'expérience nécessaire de la nostalgie surmontée.

Catherine CHAUCHE
Université de Reims Champagne-Ardenne

BIBLIOGRAPHIE

- Auster Paul, *Moon Palace*, Faber and Faber, 1990.
- Guillaume Gustave, *Le problème de l'article*, Presses de l'Université Laval Québec, 1975.
- Guillaume Gustave, *Prolégomènes*, inédit.
- Heidegger Martin, *Être et temps*, 1927, traduction Emmanuel Martineau, *Authentica* 1985.
- Heidegger Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard 1962.
- Husserl Edmund, *Recherches logiques*, tome 3. Traduction Elie H. Paris 1963.
- Joly André et O'Kelly Dairine, *Grammaire systématique de l'anglais*, Nathan, 1990.

NOTES

- (1) *Moon Palace*, Faber and Faber, 1990.
- (2) *ibidem*, p. 121-123.
- (3) *ibidem*, p. 135.
- (4) André Joly et Dairine O'Kelly, *Grammaire systématique de l'anglais*, p. 17 : « Personne, espace et temps sont trois représentations indissociables qui constituent le fondement de tout acte d'énonciation. La personne du locuteur ne se laisse pas concevoir en dehors du lieu d'espace où elle se tient (*hic*, ici), source des repérages spatiaux, ni en dehors du lieu de temps où elle parle (*nunc*, maintenant), source des repérages temporels. On nommera cette relation ternaire obligée la *triade énonciative* ».
- (5) Husserl, *Recherches logiques*, tome 3.
- (6) *Moon Palace*, p. 137.
- (7) La linguistique guillaumienne amène à voir dans la catégorie première de l'étance l'étant-par-soi comme *incident à lui-même*. C'est à partir de cette tête de pont que se déploient les neufs autres catégories aristotéliennes (les quatre dernières catégories verbales se répartissent suivant les degrés de la subduction du verbe être).
- (8) *Moon Palace*, p. 138.
- (9) Terminologie employée par G. Guillaume dans *Le problème de l'article*.
- (10) cf. André Joly, p. 386 : en article zéro, la matière sémantique est vue comme « contenu diffluent, en expansion *continue* ».
- (11) *Moon Palace*, p. 139.
- (12) L'afférence évoque le dévoilement de l'être qui se révèle comme *alèthéia* ou vérité en grec.
- (13) *Moon Palace*, p. 140-141.
- (14) *Moon Palace*, p. 139.
- (15) *Moon Palace*, p. 170.
- (16) Ici, nous reprenons le couple-clef de l'ontologie aristotélienne. La *dunamis* désigne la possibilité ou *puissance* et s'oppose à l'*energeia* qui relève de l'effectivité présente. Le diastème puissance / acte, virtuel / actuel se retrouve dans l'opposition guillaumienne *langue/discours*.
- (17) *Moon Palace*, p. 70.
- (18) Ici, il est fait référence à l'existential heideggerien du *pouvoir-être* qui constitue la *vue* du Dasein qui se déploie dans la « saisie compréhensive de l'ouverture pleine de l'être-au-monde à travers ses moments constitutifs essentiels ». Heidegger, *Être et temps*, § 31.
- (19) Gustave Guillaume, *Prolégomènes*, p. 144.

« PAINTED PLATES »

HISTOIRE DES SUPPORTS VISUELS EN LITTÉRATURE

AUTOUR D'UN TEXTE JALON :

LES ILLUMINATIONS DE RIMBAUD

L'une des manières dont l'art visuel et le texte écrit se rencontrent nous est des plus familières : un catalogue ou une brochure qui doivent, par la suite, grâce à leurs commentaires ou explications textuels d'ampleur variée, accompagner, guider, le visiteur à travers une exposition. Dans la plupart des cas, il faut l'avouer, ces textes ne sont guère de nature ni de visée littéraires. Assez souvent cependant, et cela peut s'observer de plus en plus, le visiteur a de fortes chances de détecter sur son guide des citations, des extraits de textes, des motti, des aphorismes empreintés à des œuvres littéraires. Quelques exemples en guise de conclusion de mes propos devront illustrer plus bas que les rapports entre image et texte du genre esquissé préliminairement ont de prestigieux prédécesseurs ; à n'en citer que Apollinaire, Paul Eluard et Henri Michaux. M'y appuyant, d'une part, et respectant, d'autre part, les contraintes de l'espace d'argumentation disponible, je voudrais m'approprier les avantages de l'aménagement d'une exposition. C'est-à-dire, je guiderai le lecteur à travers les salles d'une exposition imaginaire et de même qu'on s'imaginera de passer d'une salle à l'autre je tournerai les pages de mon catalogue de réflexions, je feuilleterai, pour ainsi dire, le guide écrit de notre visite dans un musée fictif.

Suivez-moi alors dans la première salle au cours de notre visite, salle qui serait intitulée dans le catalogue correspondant :

Première Salle Avis aux visiteurs :

L'étude simultanée ou comparatiste de l'art visuel et du texte littéraire connaît, ces dernières années, un essor considérable, ouvrant de nouvelles perspectives et voies d'exploration, tout en pratiquant pourtant des méthodes critiques bien connues, parfois même désuètes. Beaucoup de comparaisons entre Rimbaud et Van Gogh par exemple, ou entre les poètes surréalistes français et les peintres expressionnistes allemands se fondent sur ce qu'une spécialiste dans le domaine, Laurie Edson, dans son étude remarquable - « Rimbaud's 'Une Saison en Enfer' and Matisse's 'La Danse' » - identifie concisément comme

« an unquestioned acceptance of referentiality as a critical tool (the idea that the work of art 'refers' to something outside itself) »⁽¹⁾

Entre deux possibilités, c'est-à-dire l'illustration (la peinture s'inspirant d'un poème) et son contraire : la poésie critique (le poème s'inspirant d'une toile) Laurie Edson ne choisit aucune, se propose plutôt d'étudier le rapport en question d'un angle esthétique qui devra permettre de faire surgir en relief une fonction attribuée à l'œuvre par l'artiste lui-même. Elle relève, à cet égard, des affinités entre la poétique de Rimbaud cristallisée dans la formule célèbre « changer la vie », c'est-à-dire selon Edson : changer les manières habituelles de considérer la littérature et l'art en général, et la conception artistique de Matisse, formulée dans ses *Notes d'un peintre* :

« Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres par exemple un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques »⁽²⁾.

L'affinité fondamentale entre les deux artistes consisterait dans la transgression pondue et préméditée des moyens d'expression. Rimbaud utilise, à contre-courant de l'usage habituel, des mots

« au-delà du sens précis, pour leur valeur plus vaste d'évocation, de suggestion visuelle, sonore, sentimentale »⁽³⁾.

alors que Matisse ferait de même en variant les mouvements des danseurs à un niveau insolite et en leur soumettant une piste d'action également surprenante ; tous les deux, Rimbaud et Matisse, poursuivent, selon Edson, un but commun, malgré la distance temporelle (37 ans) qui sépare la naissance des deux œuvres :

« both artists were consciously engaged in an activity of intensification, and it is precisely this identification which helps liberate their works from the traditional formal categories »⁽⁴⁾.

Avant de quitter la première salle de notre itinéraire de visite imaginaire n'oublions pas de prêter attention, au moins à titre indicatif, à un autre objet : l'entrecroisement des techniques narratives et des points de vue photographiques que Roxanne Hanney découvre, dans le sens littéral de la parole, dans l'œuvre de Marcel Proust. Le penchant de son étude est suffisamment révélateur : « Proust and negative plates : photography and the photographic process in *A la Recherche du temps perdu* »⁽⁵⁾.

Deuxième Salle :

Nous entrons maintenant dans la salle aménagée et mise au point par le musée de Reims, ceci au moins dans la fiction que nous devons au romancier italien Daniele del Giudice et son texte *Nel museo di Reims, con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli*⁽⁶⁾. Dans le livre en question les seize tableaux de Rotelli suivent le texte, sans qu'il y ait une volonté ou nécessité d'illustration ou d'accompagnement mutuels. La coïncidence, ou plutôt la juxtaposition des deux modes d'expression s'explique par le désir (expressis verbis de l'auteur) de montrer les similitudes entre deux manières différentes de raconter quelque chose. Le risque de devenir complètement aveugle qui menace le protagoniste va en s'aggravant d'une manière irrésistible, ce qui l'oblige de s'approcher de plus en plus près des tableaux au point de s'assurer un contact quasi tactile : il se comporte comme s'il voulait ou devait toucher proprement des yeux les tableaux. Une jeune fille surprend le pauvre homme dans son comportement étrange et au moment de ses efforts farouches et s'apprête à lui servir de guide, en lui commentant les toiles en fonction de ses demandes précises. Le jeu de questions et réponses qui s'en suit finit par concrétiser une vision dont l'auteur lui-même nous livre le secret et l'explication dans la postface au texte : le désir de parler des textes, des œuvres littéraires, de la même manière dont parlent à son avis les peintres de leur toile naissante ou même achevée : les cerner de l'intérieur et en parler sans avoir recours, au prime abord et de visée exclusive, à des significations précises et à des données explicatives, parfois arbitraires dans ce stade tout au plus. Le « presque-aveugle » se penche de plus en plus vers ce qu'il voudrait percevoir concrètement de ses propres yeux : des lignes fortes, des nœuds de couleurs, des perspectives qui s'éclaircissent, des ombres qui s'épaississent. La cécité menaçante l'en empêche, la jeune fille, pour sa part, qui survint comme une muse, comme une déesse d'inspiration, ne peut que, malgré sa meilleure volonté, avoir recours à des descriptions, à des suggestions et à des comparaisons référentielles afin de lui esquisser une notion des perceptions possibles du tableau. En voilà une relation métaphorique entre l'art visuel et la lecture d'un texte qui se dissout dans un but concret à atteindre, vers lequel cet auteur italien tente, pour faciliter l'approche, d'aplatir les obstacles en proposant de substituer à la lecture avisée un regard pur et sensible aux qualités intrinsèques de l'œuvre écrite. La relation en question ici se présente, d'un point de vue théorique, comme une métaphore parfaite et globale des conditions dans lesquelles l'acte d'interprétation d'un texte se constitue et se déroule.

Troisième Salle :

Nous entrons ici dans la galerie des ancêtres où nous devons pourtant nous contenter d'une visite fugitive en choisissant bien nos points d'arrêt. Au moyen âge les représentations visuelles sont souvent au service des documents textuels, ce qui va sans dire naturellement pour le domaine des enluminures, mais selon l'axiome « *pictura quasi scriptura* » la visualisation de contenus religieux, politiques et hagiographiques ne se réduit pas à la simple glorification dans une image fixe, mais est prévue, au-delà de son caractère impressionnant, à une lecture discursive et commentée. Les manifestations de l'art visuel au moyen âge, notamment le vitrail dans les églises, se présentent comme une synthèse, une somme polyvalente de plusieurs messages à décoder et à transmettre. La lumière changeante donne vie aux couleurs du vitrail qui, par conséquent, s'ouvre à de multiples regards et à une réalisation sur plusieurs plans des unités narratives ; un processus qui se retrouve, vers la fin de l'époque, sous la figure rhétorique extrêmement riche de l'allégorie et mis en œuvres dans des textes profanes. L'éminent expert dans la matière, Bernard Vouilloux avec ses études interdisciplinaires sur le texte et l'image, valorise la portée du vitrail moyennageux même jusqu'au point d'une instruction dans le sens du siècle des lumières :

« les hommes qui entraient dans une cathédrale s'éprouvaient eux-mêmes comme marchant dans la lumière et dans la couleur... Dans la lumière-couleur que le vitrail projette sur le sol, sur le sol-lumière, se consomme l'événement figural (narratif, textuel, c'est moi qui ajoute) d'une effusion de la Parole donnant à voir »(et à comprendre, c'est moi qui ajoute)⁽⁷⁾.

C'est dans les enluminures que se cristallise une première relation fonctionnelle patente entre l'image et l'écriture ; l'expressivité des textes hagiographiques du onzième siècle ou bien aussi celle des évangiles est censée être accrue par des scènes concrètes ; d'autres techniques s'y ajoutent, comme par exemple celle de mettre en valeur les contours ou d'intensifier la vivacité des couleurs. (Il y avait, d'ailleurs, au neuvième siècle, à Reims, une école d'enlumineurs reconnue).

Les portraits littéraires des mœurs créés par Eustache Deschamps, Alain Chartier et Charles d'Orléans cependant nous incitent à constater que l'écrit l'emporte au fur et à mesure sur le visuel jusqu'au 15^e siècle à peu près, surtout quand il s'agissait d'évoquer une impression de réalisme. Ce n'est qu'avec les brouillons de genre de la vie paysanne d'un Breughel, d'un van Eyck, que les positions se transforment⁽⁸⁾.

« Histoire, image, ouïe et vue, c'est autour de ces pôles

que semble s'organiser, dans une série de tensions, voire de brouillages, l'esthétique littéraire des XIV^e et XV^e siècles »⁽⁹⁾.

Multiplés sont alors les relations entre les deux arts, bien qu'au cœur des rencontres se trouve toujours un motif d'explication, d'exégèse ou de commentaire mutuel, qu'il s'agisse d'une juxtaposition du texte à l'image, de son insertion dans le tableau, ou de l'illustration d'un texte par des dessins et images réalistes ou suggestifs, les derniers renforçant l'effet d'une illumination cryptique, comme c'est le cas dans la *Bible Moralisée*⁽¹⁰⁾.

Passons maintenant, avant de quitter la galerie des ancêtres, devant quelques objets exposés, pour ainsi dire, qui sont particulièrement révélateurs quant aux rapports entre texte et représentation visuelle. La *Légende de Robert le Diable*⁽¹¹⁾, tout en n'étant qu'une adaptation populaire et fantaisiste de thèmes hagiographiques courants à l'époque, a connue une très grande diffusion en Sicile normande. Elle a été visualisée dans les peintures du plafond du Palais Chiaramonti à Palerme. Ces peintures, datant de 1377 environ, comportent quatre épisodes de la légende.

Autre exemple frappant le poète italien Pietro Aretino, qui commenta en 1524 avec ses *Sonetti lussuriosi*, ces sonnets qui prétendent contribuer à une scientia sexualis, des gravures en taille-douce (en cuivre). L'artiste qui en est à l'origine, Marcantonio Raimondi, avait créé ces estampes s'inspirant des *Schemata Veneris* de Giulio Romano qui les eut esquissées sur carton⁽¹²⁾. Le commentaire lyrique d'Aretino se double au niveau métaphorique, puisqu'il choisit comme genre pour ses intentions - de décrire seize positions amoureuses - le sonnet à queue, ce qui se distingue plus nettement dans la dénomination italienne de l'œuvre : la corona dei cazzi, la couronne des verges ; le terme français, de sa part, faisant penser immédiatement à Apollinaire, non seulement à cause de son pastiche du sujet dans le texte *Les onze mille verges*, paroxysme sur-réaliste du modèle, mais surtout grâce à sa critique sérieuse et étoffée qu'il consacre à Aretino, soit dans le texte *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale*, soit dans ses volumes de critique de la peinture.

En ce qui concerne les textes théoriques approfondis et volumineux de certains auteurs sur la peinture, sur l'art visuel en général, et de leur rapport avec l'expression littéraire au 18^e et au 19^e siècles il est raisonnable de réserver cette salle à une visite spéciale, c'est-à-dire, de respecter la portée et le cadre des réflexions possibles en cette occasion, de s'en tenir par conséquent à la pure mention des apports critiques de Diderot, de Goethe, de Baudelaire, pour n'en citer que trois maîtres éminents du domaine. Leurs écrits sur les Salons s'avèrent de véritables trésors inépuisables.

Quatrième Salle :

C'est ici que nous voulons nous installer plus commodément pour regarder, en tranquillité et d'une manière plus insistante, autour de nous. Cette salle est consacrée au 19^e siècle et accentuera davantage notre visite. L'un des maîtres que nous croisons les premiers est Théophile Gautier qui avoue tout bonnement de s'être inspiré pour la rédaction de ses textes littéraires de certaines manifestations de l'art pictural. Ainsi le roman *Le Capitaine Fracasse* serait né, à l'en croire, quand Gautier regardait des gravures de l'époque Louis XIII. La préface avertit le lecteur du caractère insolite du texte et le prépare à une lecture qui sera envahie par le regard :

« *Figurez-vous que vous feuillotez des eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse historiées de légendes* »⁽¹³⁾.

C'est en tenant compte de propos préliminaires de la sorte qu'on pourra mieux apprécier et évaluer sa poétique de la transposition de l'art, qui fait de l'interchangibilité des moyens d'expression artistique un principe de création. Son poème *L'Art* dans le recueil *Emaux et Camées*⁽¹⁴⁾ se présente, sous cet aspect, comme un tour d'horizon du poète dans les ateliers des peintres et sculpteurs afin d'apprendre et de mettre à l'œuvre les techniques de certains arts visuels.

Peintre, fuis l'aquarelle,

Et fixe la couleur

Trop frêle

Au four de l'émailleur⁽¹⁵⁾.

Continuant notre promenade de visiteur critique et ecclésiastique nous nous arrêtons devant l'objet qui est au centre de notre intérêt : le poète Rimbaud et son recueil poétique *Les Illuminations*. Le titre en lui seul, sans parler des poèmes, a donné lieu à mainte confusion et malentendu. Traçons sa genèse, dans la mesure où cela est possible et sensé, pour aboutir à des acceptions nuancées et opératrices pour le regard critique en question en ce lieu. La première édition des *Illuminations* est précédée d'une préface de Paul Verlaine :

« *Le mot Illuminations est anglais et veut dire gravures coloriées, - coloured plates : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit* »⁽¹⁶⁾.

Quant à la signification du titre les éditeurs du recueil dans l'édition de la Pléiade signalent que les

« historiens anglais protestent. Ils soutiennent qu'illuminations ne peut avoir ce sens. Mais il est possible que Verlaine et Rimbaud l'aient cru, et c'est cela seul qui importe⁽¹⁷⁾. »

La vérification de l'expression dans plusieurs dictionnaires de qualité et de compétence artistique spécialisée a souligné l'hypothèse avancée ci-dessus selon laquelle Rimbaud aurait inventé le titre et le soubre-titre de son recueil, nulle part il était donc question de « painted plates » pour l'objet en question. Nous avons plutôt tendance à croire que Rimbaud ait pu choisir, ou inventer, ce titre, pour souligner son intention de fixer à jamais des visions, de les matérialiser dans une surface durable, comme le cuivre, d'autre part pour mener son public inconnu, ses lecteurs potentiels sur une fausse piste, parce que l'expression « painted plates » suggère plutôt l'aplatissement des représentations, des visions excessives, la technique artistique et le matériel utilisé ne pouvant rendre ni les contrastes outrés, ni les paradoxes simultanés, ni l'intensité des couleurs évoquées, et encore moindre la richesse des détails et scènes imbriqués.

« Ne conviendrait-il pas de remettre en question à nouveau l'idée même d'un quelconque projet de mise en livre et d'envisager ... l'hétérogénéité plutôt de ces fragments réunis sous un tel titre choisi par arbitraire ... »⁽¹⁸⁾.

Je serais plutôt incliné à m'imaginer l'auteur, le poète, comme un personnage qui emportait

« ses pièces - ses toiles entamées, ses brouillons - avec lui ; s'encombrant de pages à peine manuscrites ..., s'en chargeant où qu'il aille, Sicile, Allemagne, Angleterre ; un 'sac à mots', trimballé de ville en ville, et contenant toute une collection de bouts de textes de toutes les formes possibles (un stock en tresses, pour ainsi dire, que les libraires transformeront en un objet ordonné »⁽¹⁹⁾.

Le texte des *illuminations*, vu sous cet aspect de sa genèse, me rappelle la situation des peintres ambulants qui se promènent - et se sont proménés sur ordonnance de leurs mécènes de presque tous les siècles passés - avec leurs brouillons, se campant devant une belle vue ou devant un personnage attendant d'être figé en portrait.

La raison pour laquelle je voudrais inviter à la lecture des *illuminations* sous cet angle, c'est que ces textes suggèrent une poétique du regard immédiat, spontané, si l'on veut, dans le sens d'une herméneutique la

plus évidente. Le texte littéraire se présente, si l'on s'y laisse entraîner, comme un tableau, confronte alors le lecteur avec la totalité, la simultanéité de la vision, comme c'est le cas avec l'œuvre visuelle que nous enregistrons, à première vue au moins, grâce à la totalité de notre regard. Si l'on regarde de près par exemple le texte *Enfance*, on s'aperçoit que Rimbaud utilise, ou tente d'imiter, un langage enfantin, comme si l'enfant décrivait un tableau, et cela à un niveau d'expression simpliste, doté par contre d'une portée suggestive diamétralement opposée, c'est-à-dire, d'une puissance évocatrice profonde et extrêmement subtile, invitant le lecteur par cette technique à se laisser séduire par la vision esquissée.

Je ne peux qu'inviter les lecteurs à prêter attention à ces textes en aiguillant leur sensibilité de perception dans ce sens, une ample lecture commentée dépassant largement l'espace disponible et la visée initiale de ces réflexions.

Pour résumer l'hypothèse de mon point de vue je suis tenté d'affirmer que le texte des *Illuminations* peut se lire comme une initiation à une certaine manière, entre tant d'autres, de regarder et d'apprécier des peintures et des œuvres textuelles, le texte littéraire devenant pour ainsi dire commentaire critique de l'art visuel. Pour en revenir à la méthode créatrice de Rimbaud il est donc évident que la disparité stylistique entre signifiant et signifié appartient à la tradition culturelle de la littérature aussi bien que de l'art visuel (il suffit de penser, à cet égard, aux blasons et aux nugae de la Renaissance, ces œuvres d'art de formes sublimes traitant des objets dérisoires), tradition alors à laquelle Rimbaud s'oppose n'étant pas admis au cercle ces Dieux du Parnasse. Le procédé artistique de Rimbaud consiste donc à subtiliser et exagérer démesurément les visions évoquées, ou peintes à l'aide de paroles, tout en réduisant le niveau syntaxique et lexical de son texte, c'est comme si le peintre prenait un gros pinceau et traçait en quelques lignes et grandes taches, hâtivement mais sûr de lui, un tableau énigmatique qui sera tout de même fondamentalement différent d'un pur ornement abstrait.

Devant le texte rimbaldien, on peut se comporter, ce qu'il insinue grâce à la pluralité et diversité de ses images insolites, comme l'observateur d'un tableau qui embrasse d'abord de son regard, sans le vouloir ou au contraire délibérément, la totalité de l'image avant de se laisser guider, attirer et arrêter par des détails. Le critique américain, R.N. Coë, résume ce processus concisément dans la suggestion d'appliquer une lecture - un regard - impressionniste⁽²⁰⁾.

A la sortie de notre musée imaginaire je voudrais recommander à votre attention certains auteurs et artistes du vingtième siècle, certains

d'entre eux poursuivant parfaitement les deux activités à la fois, dont les œuvres créent des rapports stimulants entre peinture et écriture et s'insèrent dans une harmonie équilibrée entre la représentation picturale et la mimésis de l'écriture. Tout d'abord il faut mentionner, à cet égard, Paul Eluard qui, dans l'essai *La passion de peindre*, postule que

« *peindre est un langage, un moyen de communiquer tout comme parler, un moyen de liaison* »⁽²¹⁾.

C'est encore lui qui, dans ses juxtapositions visuelles et textuelles, contenues dans la partie *Donner à voir* de ses textes relatifs, le titre en lui-même étant suffisamment révélateur, donne une preuve convaincante de son art de l'application parcimonieuse des moyens d'expression dans les deux domaines et à l'état de leur superposition.

Citons aussi, à titre d'exemple pour notre petit échantillon, Henri Michaux qui se confesse :

« *Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du 'verbal' je peins pour me déconditionner* »⁽²²⁾.

ce qui ne l'empêche pas de sonder et mettre à l'épreuve les qualités inspiratrices de la peinture et d'en tirer profit pour l'expression écrite, comme en témoigne son recueil intitulé *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*⁽²³⁾.

Le moment est venu de terminer notre visite au musée imaginaire et je voudrais inviter les visiteurs à conserver le guide que j'ai essayé de mettre à leur disposition et de le réutiliser peut-être au cas où ils auraient envie de pénétrer à nouveau dans le monde des intimités entre peinture et écriture.

Roman REISINGER
Université de Salzbourg

NOTES

- (1) Laurie Edson, Rimbaud's 'Une Saison en Enfer' and Matisse's 'La Danse', ds. : *Romanic Review*, vol. : XXIV, n.1 (janvier 1983), p. 416 - 474, p.461.
- (2) Henri Matisse, *Notes d'un peintre*, cit. d'après Gaston Diehl, Henri Matisse, Paris : Nouvelles Éditions Françaises 1970, p. 56.
- (3) Rimbaud cité d'après Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959, p. 170
- (4) Edson, p. 474.
- (5) Ds. : *Romanic Review*, vol. LXXIX, n.1 (Janv. 1983), p. 342 . 354.
- (6) Daniele del Giudice, *Nel museo di Reims con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli*, Milano : Mondadori, 1988 ; Le texte de del Giudice évoque des situations réelles dans la ville de Reims et en particulier l'attrait du musée où le personnage principal du roman se rend expressément rien que pour avoir peut-être l'ultime possibilité de voir et admirer le tableau *A Marat* de David, vu que sa maladie ne cesse de s'aggraver et le rendra prématurément aveugle.
- (7) Bernard Vouilloux, Le texte et l'image, ds. : *Littérature*, oct. 1992, n. 87, p. 98.
- (8) Cf. Dieter Ingenschay, *Gedicht und Bild. Formen der Konvergenz im französischen Spätmittelalter. Zur Fontaine de la vie im Musée Calvet*, Avignon. Ds. : W.D. Stempel (éd.), *Musique naturele. Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, München : Fink, 1995, p. 491 - 495.
- (9) J. Cerquiglini, Histoire, Image - Accord et disaccord des sens à la fin du Moyen-Âge, ds. : *Littérature* 74 (1989), p. 110 - 126, ici. p. 114.
- (10) Cf. Ingenschay, p. 495.
- (11) Georges Grente, *Dictionnaire de la littérature française*, vol. : Moyen Age, Paris 1964, p. 640.
- (12) Cf. Johannes Hösle, *Pietro Aretinos Werk*, Berlin 1969, p. 2 f.
- (13) Cf. B. Pays, *Théophile Gautier et E.t.A. Hoffmann*, Berlin 1932, p. 71.
- (14) Théophile Gautier, *Poésies complètes*, tome III, Paris 1970, p. 128-130.
- (15) Gautier, *ibid.*, p. 128.
- (16) Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Bibliothèque de la Pléiade 1972, p. 631.
- (17) Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade 1972, p. 972.
- (18) Jean-Louis Cornille, *Imprimatur. Le contre-Livre d'Arthur Rimbaud*, ds. : *Littérature* n. 73, (Fév. 1989), p. 97.
- (19) *Ibid.*, p. 97.
- (20) Cf. Richard N.Cœ, *Pœtry and the child-self. Lyric and Epic in the*

autobiographical mode, ds. : Neohelicon 7, H.2 (1985), p. 47 - 93, ici, p. 58.

(21) Paul Eluard, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade t. II 1968, p. 158.

(22) Henri Michaux, *Chemins cherchés, Chemins perdus, Transgressions*, (Éditions Gallimard 1981), p. 6.

(23) Henri Michaux, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, (Éditions Fata Morgana 1972). Notons, dans le contexte de cet exemple le parallèle frappant d'un livre de Raymond Queneau, *Histoire d'un livre*, texte de R.Q., dessins de François Arnal, 1992 ; en 1961, le peintre François Arnal proposa à Raymond Queneau de composer un récit à partir d'un carnet de 52 dessins qu'il venait d'exécuter ; ce n'est pas une histoire, mais un étrange poème sur ce que c'est qu'écrire. Et pour ne pas oublier en fin de compte un autre représentant éminent dans le domaine des rapports entre peinture et écriture il s'impose de faire allusion aux nombreux essais critiques relatifs à cet égard de la plume de Michel Leiris qui a manifesté, dans beaucoup de ses œuvres, l'intérêt profond pour les qualités visuelles du texte littéraire, pour la portée picturale des réseaux de paroles, notamment dans des textes comme *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris 1981.

MONA LISA AT THE MERCY
OF HER CONTEMPLATORS :
ROMANTIC AND DECADENT INTERPRETATIONS
OF RENAISSANCE ART

The relation between France and Leonardo da Vinci, « Monsieur Lyonard, peinteur du Roi pour Amboise », as François Premier addressed him, are too obvious to require any closer comment. Leonardo's 'European dimension' was sealed a few years ago, when his name (besides Erasmus and Socrates) was given to a pan-European mobility network in the sciences and humanities - an attempted shortcut to such universal knowledge as the Renaissance genius had indefatigably pursued via alchemy and mathematics. Leonardo's connection with England may be less evident, but is no less intriguing.

William Brown's 1828 monograph, *The Life of Leonardo da Vinci with a Critical Account of His Works*, Wordsworth's sonnet XXVI, « The Last Supper » (*Memorials of a Tour on the Continent*, 1820) and Shelley's poem « On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery », published in his *Posthumous Poems* of 1824, mark not only the beginning of a profound fascination with « that solemn fifteenth century »⁽¹⁾, and in particular with Leonardo's paintings, but also a sea change in the mode of writing on art⁽²⁾, a change which narrowed the dividing deep between England and France - in fact, made the literature of the former appear « a colonized backwater » of the latter⁽³⁾. Critics on either side of the Channel were no longer pursuing the exposition of a work of art, but treating it « simply as a starting-point for a new creation » as Oscar Wilde observes⁽⁴⁾. Looked upon as romantic⁽⁵⁾, or, less charitably, as a brilliant curiosity, a critical façade (Pittock, 22), and historically unsound⁽⁶⁾, such aesthetic criticism culminated in Swinburne's « Notes on Designs of the Old Masters at Florence »⁽⁷⁾ and Pater's 1873 seminal *Studies in the History of the Renaissance*⁽⁸⁾. The same « rapture or ecstasy of invention » (Pater, 122) characterises the portrait-poetry of the time: Rossetti's « Our Lady of the Rocks », Pater's « Mona Lisa » (which is really a passage from his prose essay on « Leonardo », included in the *Renaissance*), Edward Dowden's « Mona Lisa », and Michael Field's « La Gioconda ».

Late-Victorian approaches to Renaissance art, whether in prose or in poetry, bear unmistakably aestheticist, symbolist, and late-romantic overtones. In other words, the exponents of decadence felt strong affini-

ties with the closing *Quattrocento*, because they perceived in it an indistinct aura of *fin-de-siècle*, to use Pater's phrase, « that subtle and delicate sweetness which belongs to a refined and comely decadence » (*Renaissance*, xii-xiii). Why was the *Mona Lisa* in particular ⁽⁹⁾ so attractive to the nineteenth-century literati ? And was Leonardo the victim or the father of their refined tastes and sensibilities ?

When Leonardo painted those two delicate shadows lightly brushing the corners of a woman's mouth, he did not know that he would tease hordes of art historians and critics into conceiving the most fabulous interpretations of what was to become the best-known portrait of the Renaissance, if not the world's most admired, most copied and most cited work of art. Her unbroken appeal has assured *Mona Lisa* a pivotal role in reflecting half a millenium's history of ideas ⁽¹⁰⁾, almost like Hamlet, whose creator Pater deemed a worthy rival of the Renaissance painter in the extraordinary compass of his mind ⁽¹¹⁾.

Biographers and historians have speculated that the woman portrayed represents the rightful wife of Marchese Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo ⁽¹²⁾, a Florentine merchant, whom Lisa was supposed to have married in 1495. Indeed, the veil which frames her forehead suggests a sign of *castitia* and recalls other bridal paintings of the early sixteenth century, such as Bartolommeo da Veneto's *Portrait of a Young Woman* (perhaps of Lucrecia Borgia) or Raffael's *Donna Velata* (1513). Other commentators have favoured the view that *Mona Lisa* represents the (or perhaps a) mistress of Giuliano de Medici, relying on an allegation by Antonio de Beatis, the secretary of the Cardinal d'Aragon, who had seen the portrait in 1517 in the castle of Cloux near Amboise. De Beatis reported that Leonardo had shown him the picture of a « certa donna fiorentina » (McMullen, 39) and told him that it had been commissioned by Giuliano ⁽¹³⁾. From then on the title of the portrait was obscure, and sixteenth-century inventories at Fontainebleau simply listed a picture of « une courtizene in voil de gaze ». Due to such lack of evidence as to the lady's identity, once more emphasised by André Malraux in the middle of this century ⁽¹⁴⁾, the names of various highborn ladies, concubines and persons of superior quality have been suggested as potential sitters, the more likely candidates being Isabella d'Este, an influential patroness of art and allegedly the best-dressed woman in Italy ⁽¹⁵⁾, and Costanza d'Avalos, Duchess of Francavilla, who was by then in her mid-forties and a talented military leader as well. Strengthened by Anonimo Gaddiano's comment that Leonardo had painted the portrait of Francesco del Giocondo, not of his wife Lisa ⁽¹⁶⁾, more daring approaches have proclaimed that the woman at issue is in reality a man (certainly only the face, one would like to add).

Art historians have emphasized Leonardo's technique of *sfumato* (Gowing, 161), the absence of lines and harsh contours, tracing the almost monochrome colour scheme to Leonardo's *Trattato della Pittura* ⁽¹⁷⁾, in which he does not discuss colours in their technical aspects. Special attention has been drawn to *Mona Lisa's* hands ⁽¹⁸⁾, which are typical attributes of late fifteenth-century portraiture and indicative of Leonardo's indebtedness to the *Quattrocento*. Other critics have praised the harmony between the figure and the landscape (Gowing, 161) and stressed Leonardo's untimely interest in wild natural scenery, arguing that his naturalistic panorama mode mirrors a « posthistorical world » ⁽¹⁹⁾, in line with his own romantic temperament and in marked contrast to Andrea del Verrocchio's prospects or to the miniature, man-created landscapes which his Florentine contemporaries had favoured ⁽²⁰⁾. Critics further highlighted Leonardo's preference for the time of dusk (cf. *Trattato* §§ 134-138) ⁽²¹⁾, his anti-classical and anti-Mediterranean avoidance of bright sunshine (such as glistens, for example, through Piero della Francesca's paintings) ⁽²²⁾.

Concentrating on perspective and technique, other studies have revealed that the pupils of *Mona Lisa's* eyes are layers of transparent colour and have concluded from the overall composition (the asymmetrical features of the face and the discontinuous line of the horizon) that Leonardo was left-handed ⁽²³⁾. The scenery has been scrutinised in terms of natural history and related to the painter's geological interests, manifested both in his plans of the Arno canals and in his map-like drawings of waterways in paintings after 1503 ⁽²⁴⁾. Likewise, the tiny stone bridge, smaller than *Mona Lisa's* eye socket, in the right-hand quarter of the painting, has been regarded as a palpable sign of Leonardo's talents as architect and engineer (cf. Clark, 111). Other viewers have concentrated on *La Gioconda's* implicit classical symbolism and interpreted the winding snake to the woman's left and paralleled by the curve of the waterway to her right as the white path of virtue recalling the myth of Hercules (cf. Schneider, 56). In due course, Karl Jaspers was attracted to Leonardo's philosophy ⁽²⁵⁾ and Freud to his childhood ⁽²⁶⁾, where he detected the true source of *Mona Lisa's* smile, notably in the artist's mother.

The majority of commentators have concentrated on the woman portrayed, who was initially described as « beautiful » ⁽²⁷⁾, then styled a romantic, sphinxlike heroine and decadent courtesan, to be later parodied in Aldous Huxley's short story « The Gioconda Smile » and demystified by avant-garde commentators as a lethargic, « rather stupid woman » ⁽²⁸⁾. Accordingly, her smile has been defined by a bewildering range of epithets : divine, as Vasari believed (McMullen, 40), « un pli de visage » according to Paul Valéry ⁽²⁹⁾, gothic (in the manner of the saints and queens at