



**HAL**  
open science

# La Métamorphose dans les littératures de langue anglaise

Daniel Thomières, Christine Chollier

► **To cite this version:**

Daniel Thomières, Christine Chollier. La Métamorphose dans les littératures de langue anglaise. *Imaginaires*, 3, pp.236, 1999, 10.34929/1FNT-FN06 . hal-04943178

**HAL Id: hal-04943178**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-04943178v1>**

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 4 • 1 9 9 9

La métamorphose  
dans les littératures  
de langue anglaise

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

**imaginaires**

***LA MÉTAMORPHOSE***

***DANS LES LITTÉRATURES***

***DE LANGUE ANGLAISE***

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

**— 1999 —**

# imaginaires

**Directeur de la publication :**

Daniel THOMIÈRES

**Directrice adjointe :**

Christine CHOLLIER

**Comité de rédaction :**

Françoise CANON-ROGER

Catherine CHAUCHE

Christine CHOLLIER

Simone DORANGEON

Françoise DUFOUR

Gérard DUFOUR

Sophie MANTRANT

Daniel THOMIÈRES

**Comité de lecture :**

Sabine COELSCH-FOISNER (Salzbourg)

C. Jon DELOGU (Toulouse)

Paule LEVY (Versailles/Saint-Quentin)

Pascale NEHME (Tours)

Mark NIEMEYER (Paris IV)

Roman REISINGER (Salzbourg)

Nicole TERRIEN (Marne-la-Vallée)

**Comité consultatif :**

Edwin T. ARNOLD (Boone, NC)

Roger CLARK (Canterbury)

Simone DORANGEON (Reims)

Claude FIEROBE (Reims)

Holger KLEIN (Salzbourg)

Jean PAUCHARD (Reims)

Jean RAIMOND (Reims)

Philippe ROMANSKI (Rouen)

Michael SHERINGHAM (Royal Holloway - Londres)

Hubert TEYSSANDIER (Paris III)

*La revue imaginaires rassemble les communications présentées lors des colloques annuels du Centre de Recherche sur l'Imaginaire 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

### **Gillian AUSTEN**

Gascoigne's Metamorphoses : the Princely Pleasures at  
Kenilworth, 1575 .....9

### **Marie COUTON**

Métamorphose et métaphore dans *L'Arcadie*  
de Sir Philip Sidney .....31

### **Katharine WILSON**

Taking Choice of the Library' : Greene's *Philomela*  
and the Unravished Nightingale .....41

### **Gérard DUFOUR**

Les métamorphoses de Satan dans *Le Paradis perdu*  
de John Milton .....53

### **C. Jon DELOGU**

Reading Ruskin on the Grotesque in France :  
a Metamorphosis of Sorts .....71

### **Sabine COELSCH-FOISNER**

John Keats and His Followers :  
the Transition from Nature Poetry to Mood Poetry .....87

### **Françoise DUPEYRON-LAFAY**

La métamorphose dans quelques nouvelles fantastiques  
de J.S. Le Fanu ..... 103

### **Catherine DELMAS**

La métamorphose et le voyage en Orient ou  
les avatars de la lecture : Conrad, Kipling, Foster .....117

### **Sophie MANTRANT**

La métamorphose d'Eustace dans « The Story of a Panic » .....133

### **Camille FORT**

*The Spire* de William Golding ou l'échec  
ambigu d'une sublimation .....143

<b>Véronique ALEXANDRE</b> <i>Policemen Turned by Gunmen into Fishermen for Ever.</i> Géométrie des transformations dans l'œuvre poétique de Michael Longley .....	151
<b>Marc AMFREVILLE</b> Charles Brockden Brown et Edgar Allan Poe : transformations et anamorphoses : figures de la littérature américaine .....	163
<b>Christine CHOLLIER</b> Les métamorphoses de Gatsby .....	175
<b>Marie-Pascale BUSCHINI</b> Chenilles et papillons : la métamorphose dans <i>Lady Oracle</i> (1976) de Margaret Atwood .....	187
<b>Daniel THOMIÈRES</b> Daughter and Lover : La métamorphose sans fin dans <i>Meridian</i> d'Alice Walker .....	201
<b>Mireille HARDY</b> La métamorphose-métaphore de <i>Mr Vertigo</i> .....	209
<b>Sylvain FLOC'H</b> La femme aux trois visages ou les métamorphoses de l'âme .....	223

## GASCOIGNE'S METAMORPHOSES :

### THE PRINCELY PLEASURES AT KENILWORTH, 1575

This paper will analyse George Gascoigne's successive roles in the entertainments offered to Elizabeth on her Summer Progress in July 1575 at Kenilworth Castle. These entertainments, which were the most lavish of her reign, ranged from song to poetry to drama, in addition to the fireworks, hunting and feasting with which the Earl of Leicester welcomed Elizabeth and most of the Court. George Gascoigne was present and composed three devices for performance there, publishing them anonymously the following year as part of a fuller account, *The Princely Pleasures, at Kenilworth Castle*<sup>(1)</sup>.

As well as Gascoigne's *Princely Pleasures*, another account of the Kenilworth entertainments survives. This is the anonymous text known as « Robert Langham's Letter », apparently narrated by an officer of Leicester's household, although this is disputed<sup>(2)</sup>. Significantly, both accounts lapse from their chronological sequence at the same point to give versions of unperformed devices: in both cases, the evasion seems closely linked to Elizabeth's early departure, traditionally linked with the offence she allegedly took at the marital agenda of Gascoigne's masque.

I hope to bring out the hidden agendas of the participants in these magical shows. Leicester could not fail to gain a great deal of kudos from such lavish hospitality. Rewards could be expected, and were in fact granted, but they do not seem to have been of the order of Leicester's expectations<sup>(3)</sup>. The Queen was known to be more relaxed and approachable than usual on these Summer Progresses and they were customarily seen as opportunities to divert or entertain her, with a hope of some form of reward. At Woodstock, a few weeks after her visit to Kenilworth, the disgraced Sir Edward Dyer concealed himself in a tree and serenaded Elizabeth. Famed for the sweetness of his singing voice, the performance is believed to have prompted Elizabeth to forgive him. There was, then, a hard-nosed realism which underpinned the poetic performances. By posing in his musical fiction as a transformed lover, an arborified Ovidian victim of metamorphosis, Dyer effected a literal transformation in his real life<sup>(4)</sup>. It was precisely such an opportunity which Gascoigne was hoping to create for himself.

The Summer Progress of 1575 was the longest and most memorable of Elizabeth's reign and its main event was the lavish hospitality of the Earl of Leicester at Kenilworth in July. Virtually the entire court tra-



velled to Kenilworth for what proved to be an extravagant display of personal power and wealth : it is estimated that Leicester spent about £1000 a day - a truly extraordinary amount of money - to support his guests.

The recent history of Kenilworth Castle is curious in light of our theme of metamorphosis. Elizabeth had given the estate to Lord Robert Dudley with the title of Earl of Leicester in 1563 and he had spent a reputed £60,000 on extensive additions, though much of this seems to have been geared to defence as well as ornament<sup>(5)</sup>. In 1571 Leicester had what were named « Leicester's Buildings » built on the south side of the inner courtyard and a tower at each end of the tiltyard. He made radical changes, notably building a gate house on the north and making this the principal entrance, in effect turning the castle around. By 1575 Leicester had created one of the three most splendid estates in the country, a magnificent setting for theatrical performance with twenty miles of chase and parks in which to hunt and ride. Complete with its extended Pool, Park and Chase, the topographical variety of the estate offered every amenity for princely pleasures.

Even so, Leicester enhanced Kenilworth's appeal for the descent *en masse* of the court that summer with the addition of a pleasure garden. Complete with lawns and arbours, this garden with its specially-imported Italian marble statuary aimed to serve all senses. Langham records :

*the sweetness of savour on all sidez, made so respiraunt from the redolent plants and fragrant earbz and floourz, in form, cooller and quantitee so deliciously variaunt: and frute trees bedecked with their Applz, Peares and rype Cheryez (ll. 1288-92)<sup>(6)</sup>.*

Another rarity was the jewel-encrusted aviary of exotic birds. Thirty feet long by fourteen wide and twenty feet high, this was built against the north wall of the garden. Again, Langham emphasizes the variety of pleasures on offer and their combined impact on the senses :

*whither it becam more delightsum in chaunge of tenez and armony too the ear: or els in differens of coolerz, kyndz, and propertyez too the ey, lle tell you if I can when I have better bethought me (ll. 1334-37)*

These birds come under the aegis of the god Sylvanus, to whom Langham gives credit for the birds both as « dainty viands» and «pleasant and sweet singing birds » (ll.1180-81).

The aviary was just one of the temporary structures designed and built especially for the entertainments. Another was the footbridge across the base court by which Elizabeth entered the castle proper. Seventy feet long by twenty wide, the bridge was adorned with seven pillars topped with gifts from the gods, expounded in Latin verse by an actor clad like a poet. The single most remarkable fact of the Kenilworth shows is the Earl of Leicester's extravagance, or, as Langham puts it : « his wisdom and cunning in acquiring things so rich, so rare, and in such abundans : by so immens and profuse a charg of expense » (ll. 1473-5).

Kenilworth Castle had, then, been lavishly enhanced by Leicester and so had already undergone its own metamorphosis. But another element came into play with the arrival of the Queen, for she brought with her the promise of favour and preferment, the possibility of a real transformation in the lives of the participants which was of necessity played out in fictive guise. Indeed, Elizabeth's stay at Kenilworth marks a new stage in the development of her iconography, for although her powers of transformation and metamorphosis had been a theme of many earlier entries and pageants, it was the entertainments offered there which, as Jean Wilson puts it, « signal the beginning of the cult of Elizabeth as a supernatural being »<sup>(7)</sup>. These powers were not only metaphorical, as Wilson points out : during her visit, the Queen also knighted five gentlemen and cured nine commoners of the King's Evil. The castle at Kenilworth had become a magical, metamorphic realm with the presence of the Queen.

Opinions vary as to whether, in 1575, Leicester still had any real hope of marriage with Elizabeth, the ultimate metamorphosis, from subject to king. Negotiations were in progress for her marriage to the Duc d'Alencon, but this was, like all such negotiations, as much foreign policy on Elizabeth's part as a serious consideration of a match. Jean Wilson suggests that his efforts this year represent « the final throw in the marriage game », whereas R.J.P. Kuin argues that Leicester was trying to distract attention from his secret marriage to Douglas Sheffield<sup>(8)</sup>. Richard C. McCoy, who argues that Leicester's public courtship of the Queen continued long after he had given up any real hope of winning her, argues that he could not be seen to abandon his quest<sup>(9)</sup>. Catherine Bates, however, easily accommodates Leicester's efforts in her argument that « courtship (in every sense) was a highly nuanced and exceptionally complex literary and political procedure »<sup>(10)</sup>.

George Gascoigne himself partakes of this metamorphic process when he adopts a succession of woodland personae for his three poetic devices. It is not known how or when Gascoigne received his commission to write part of the entertainments for Elizabeth ; in April he had publi-

shed the *Noble Arte of Veneire or Hunting* and it is possible that the anonymous translation of a work on a subject so close to Elizabeth's heart had raised Gascoigne's literary profile in courtly circles<sup>(11)</sup>. Certainly, Elizabeth spent much of her time at Kenilworth hunting in the parks and chase, as well as watching both rustic and courtly entertainments<sup>(12)</sup>.

Of Gascoigne's three contributions to these entertainments only the masque of *Zabeta* was commissioned in advance. His first device, which he performed as the Savage Man, he claims was devised « upon a very great sudden » (p. 102). The farewell, as *Sylvanus*, was similarly an impromptu composition, although the claim that it was actually extempore is surely an overstatement<sup>(13)</sup>. Neither the advance commission nor the two last-minute commissions form part of the dominant Arthurian theme ; Gascoigne may have been so minor or so new a courtly contributor that he was perhaps excluded from the « mainstream » of the entertainments. Even so, the publication of the text the following year created an opportunity retroactively to create another « Gascoigne », the Earl of Leicester's poet<sup>(14)</sup>.

It seems clear from the printed text that Gascoigne had been commissioned to write the masque and not to perform at all ; the part he wrote for himself in the masque of *Zabeta* was a response to events after his arrival. In this way, and because of the characteristic flexibility of the programme of entertainments, Gascoigne himself appears to undergo a series of metamorphoses during the period of Elizabeth's stay at Kenilworth : his two last-minute compositions mark the beginning and the end of her visit.

Gascoigne's association with the volume's tacit claim to authorship of the major portion of the *Princely Pleasures* was favoured by its textual history: largely forgotten for two hundred years, it was rediscovered in the early nineteenth century. In 1821, Sir Walter Scott published his best-seller, *Kenilworth*, a romance loosely based on Langham's *Letter* and Gascoigne's *Princely Pleasures*. The work was so popular it founded a tourist industry at Kenilworth Castle, whose ivied ruins proved irresistible to the Romantic sensibility. In the year of the publication of *Kenilworth*, the *Princely Pleasures* was rushed out in three editions, one of which is an encyclopaedic history of, and guidebook to, the Castle<sup>(15)</sup>. The *Princely Pleasures* was printed a total of six times in the nineteenth century, each edition including some kind of profile of « Gascoigne, the Earl of Leicester's poet »<sup>(16)</sup>. Later critics have not questioned this tradition, or treated with due scepticism the anonymous publication of « Gascoigne's » version of the event. I shall argue that Gascoigne's poetic metamorphoses were closely linked to his personal quest for preferment and show that in each of

his woodland guises Gascoigne voices some part of that agenda.

*First Metamorphosis : The Savage Man.*

With this character, Gascoigne makes his initial metamorphosis from commissioned author to performer, a change of status which would have made a favourable impression on Leicester, displaying as it did Gascoigne's flexibility and his talent for last-minute composition. Gascoigne introduces his first woodland character, the Savage Man, specifically as an interpreter or expositor of the welcoming devices of the first day :

*Now to make some playner declaration and rehearsall of all these things before her Majestie on the x. of Julie there met her in the Forest as she came from hunting, one clad like a Savage man, all in Ivie, who seeming to woonder at such a presence, fell to quarelling with Jupiter as followeth. (pp. 95-6)<sup>(17)</sup>.*

Another widely disseminated figure, there was a long tradition of « wod-woses » and savage men in courtly entertainments ; the chronicles are full of such characters<sup>(18)</sup>. Similarly, the first dumb show in *Gorboduc* has « sixe wilde men clothed in leaves », and the figure was familiar in civic pageantry : Machyn notes in his *Diary* celebrations for the Lord Mayor in 1555 which included « iiii talle men lyke wodys alle in gren »<sup>(19)</sup>. It was also topical; Thomas Hackett's translation of Thevet's *The New found worlde* includes extensive descriptions of the indigenous peoples<sup>(20)</sup>. Leicester is known to have invested in New World ventures, including one with which Gascoigne is associated<sup>(21)</sup>.

Gascoigne's device of the Savage Man draws on the courtly and civic tradition but finds an especially apt setting in the woods, where he could intercept the Queen's return from hunting. Such a device could have been commissioned on the Saturday evening ; Gascoigne claims that the verses were « devised, penned and pronounced by master Gascoyne : and that (as I have heard credibly reported) upon a very great sudden » (p. 102). The talents for improvisation and extemporization he had demonstrated in the « Memories » and the last-minute commission for the Montague wedding were ideal for this courtly situation : Gascoigne's creation of new poetic personae manifests the metamorphic process.

The interpreter's role assigned to the Savage Man, to make « some playner declaration and rehearsall of these things », is close to that of the children who were used in royal entries to provide a gloss on the triumphal arches and other allegorical «pageants»<sup>(22)</sup>. But the Savage Man's

welcome, couched as an address to Jupiter, also articulates Gascoigne's own marginalization, his exclusion from court :

*Since I (O wretch therewhiles)  
am here by thy decree,  
Ordeyned thus in savage wise,  
for evermore to be.  
Since for some cause unknowen,  
but only to thy wi l:  
I may not come in stately Court  
but feede in forrestes still. (p. 96)*

It is plain that, like all the other participants, Gascoigne was pursuing his own agenda. His own early attempts to gain preferment at court had collapsed due to financial troubles some years before, when he had been « thrown off by the court »<sup>(23)</sup>. For some time he had been trying to create new opportunities to revive his flagging career. His very costume signals his intentions: as Sylvanus, Gascoigne later provides a gloss on the Ivy as signifying Ambition<sup>(24)</sup>.

That Gascoigne's device is the first echo dialogue in English raises the question of the manner of its performance<sup>(25)</sup>. A similar performance is described in the Second Eclogues of Sidney's *Old Arcadia*, when Philisides performs his song in hexameters. In the fiction, « he began an eclogue betwixt himself and the echo, framing his voice so in those desert places as what words he would have the echo reply unto, those he would sing higher than the rest, and so kindly framed a disputation betwixt himself and it »<sup>(26)</sup>. It is possible that Gascoigne performed his by some similar trick of delivery, or even that he had an Echo on hand, perhaps one of the actors of the Earl of Leicester's Men. Indeed, it has even been suggested that Sidney was present at Kenilworth and that Gascoigne's performance « may well have stimulated » the composition of his eclogue<sup>(27)</sup>. It is possible, then, that Sidney indirectly records Gascoigne's manner of performance<sup>(28)</sup>.

Gascoigne's praise of Leicester is overly extravagant, overturning the conceit of gifts from the gods to arrogate divine generosity to the Earl himself :

*And who gave all these gifts ?  
I pray thee (Eccho) say ?  
Was it not he? who (but of late)  
this building here did lay ?  
Eccho. Dudley. (p. 99)*

The original gift of the estate is entirely overlooked, and Leicester's ambition leads him to demand grace in what would be a most ungracious manner in any other context :

*O Dudley, so me thought :  
he gave him selfe and all,  
A worthy gift to be received,  
and so I trust it shall.  
Eccho. It shall. (p. 99)*

The Savage Man's gloss on the meaning of the fireworks would have been more acceptable to Elizabeth. These pyrotechnic wonders had been devised by an Italian who could make fireworks which flew into the Lake and came up still burning bright :

*What meant the fierie flames,  
which through the waves so flue ?  
Can no colde answers quench desire ?  
is that experience true?  
Eccho. True. (p. 99)*

This is the correct pose for the courtly lover, even after fourteen years of cold answers, as Axton notes<sup>(29)</sup>. Even at their most demanding, the verses are consistent with both McCoy's argument that the quest for Elizabeth's hand had to be pursued regardless of the realities of the situation, and Bates's analysis of courtly rhetoric.

Amid the flattery of both sovereign and patron, the Savage Man's direct address to the Queen articulates Gascoigne's own quest for preferment. The idea of the civilizing influence of the Queen was not novel, but it receives an interesting twist. Gascoigne's version of the Savage Man hints that he should be seen on the pattern of the reformed prodigal :

*Since I, which live at large,  
a wilde and savadge man :  
And have ronned out a wilfull race  
since first my lyfe began :  
Doe here submit my selfe,  
beseeching you to serve :  
And that you take in worth my will,  
which can but well deserve. (p. 100)*

The submission of one « at large » to the higher authority of a Tudor queen is a version of the containment of natural forces by a supernatu-

ral power, similar to Triton's supposed control over the elements in the water pageant<sup>(30)</sup>. Here, Gascoigne casts the moment of submission as a reminder of the model of the repentant prodigal he had adopted in the *Posies* and *Glasse of Government*. In the « wilderness » of the Chase at Kenilworth, the Savage Man is, appropriately, placed outside the limits of civilization - though he is still susceptible to the civilizing influence of the Queen<sup>(31)</sup>.

As Stephen Orgel points out, the existence of both texts allows us to see the Kenilworth entertainments - or at least, some parts of them - « from both the author's and the audience's point of view »<sup>(32)</sup>. It is possible to piece together a more complete version of what was actually presented than Gascoigne alone describes, which highlights the distinction between the performances and the printed versions. Langham's description of Gascoigne's performance shows that his character initially made a powerful impression : « rooughly came thear foorth Hombre Salvagio, with an Oken plant pluct up by the roots in hiz hande, him self forgrone all in moss and lvy : who, for parsonage, gesture, and uttrauns beside, coountenaunst the matter too very good lyking . . . » (ll. 344-7). But Gascoigne's device was memorable for another reason, as Langham's account records:

*But shall I tell yoo maister Martyn by the mass of a mad aventure? az this Savage for the more submission brake his tree asunder, kest the top from him, it had allmost light upon her highnes hors hed: whereat he startld and the gentiman mooch dismayd See the benignitee of the Prins, az the footmen lookt well to the hors, and he of generositee soon callmd of him self, no hurt no hurt quoth her highnes Which words I promis yoo we wear all glad too heer, and took them too be the best part of the play. (ll. 389-92)*

Despite his awareness of the comic aspect of the incident, Langham's final comment betrays the general tension which accompanied public encounters with the Queen. The incident may well have been the reason for the abridgement of the senior collaborators' device of the liberation of the Lady of the Lake ; where it was originally planned that Elizabeth would witness a mock-battle on the water from her barge, in the event the battle was abandoned and Elizabeth stood on the bridge to hear the Lady's oration<sup>(33)</sup>.

Although records are generally so fragmentary for this kind of entertainment, a remarkably full picture of this incident emerges, despite Gascoigne's strategic omission in his account. It is possible to identify in Gascoigne's text the precise moment of his *faux pas*. The Savage Man's

gesture would have occurred at the point when he submits to the civilizing influence of the Queen :

*Well then if so myne eyes,  
be such as they have beene:  
Me thinkes I see among them all,  
this same should be the Queene.  
Eccho. The Queene. (p. 100)*

Gascoigne's own stage directions read, « Herewith he fell on his knees and spake as followeth ». The unfortunate Gascoigne, « mooch dismayd », was at least « soon callmd » and presumably completed his performance.

### Second Metamorphosis : The Savage Man's Son, Audax.

It seems clear that the scene with the Savage Man's son, Audax, was inserted into the masque of Zabeta as a result of the Savage Man's accident. This scene is fascinating because it develops the woodland cast of characters and shows Gascoigne trying to apologise for his mistake, even though the masque was never performed. This, then, is the moment of Gascoigne's second metamorphosis: in the masque of Zabeta, he planned to reappear as his previous character's son.

Gascoigne disrupts the chronological sequence in the *Princely Pleasures* to give the text of his cancelled masque of Zabeta<sup>(34)</sup>. That the accident which nearly caused Elizabeth to fall from her horse immediately followed the Savage Man's reference to his sight explains the references to his blindness in the interlude of Audax and Sylvester which Gascoigne inserted into the masque. Furthermore, a marginal note in the first edition (preserved in the 1821 reprints) declares that Elizabeth retorted that « the Actor was blind » before everyone composed themselves and the show continued<sup>(35)</sup>. In what Gascoigne confesses to be an interpolation in the masque, the Savage Man's son, Audax, makes an appeal on behalf of his father (now named Sylvester), against the blindness she has imposed as a punishment, making it plain that there is nothing physically wrong with his father's sight :

*And can your Highnesse then,  
condemne him to be blinde ?  
Or can you so with needeles greefe,  
torment his harmeles minde ?  
His eyes (good Queene) be great  
so are they cleere and graye ... (p. 111)*



Audax plays on the different forms of sight, literal and mythic, so that Sylvester becomes a version of Tiresias, blinded by Hera :

*He did not onely see you then,  
but more he did foresee. (p.112)*

It seems clear that Gascoigne wrote a cameo role for himself as « Audax » with which he intended to defend himself from criticism after his accident : Elizabeth's natural retort becomes a blindness imposed upon Gascoigne as a punishment. The material for the entertainments was so heterogenous that it could accommodate such disruptions to its programme without compromising its formal coherence, which rests on the thematic integrity of the material rather than any particular unity of design. But the near-accident ensured that Elizabeth would remember him, and there is some evidence in both *Hemetes* and the *Grief of Joye* that the incident became a running joke between Gascoigne and the Queen<sup>(38)</sup>.

However, the masque of Zabeta was never performed and so Gascoigne apparently had no opportunity to make his apology or defence. As the Savage Man, he had predicted that the show would be performed on the second Thursday (p. 101) but the show had already been rescheduled, since Langham's account suggests it was expected on the second Wednesday. On that day there was to have been a banquet at Wedgenall, in a temporary pavilion in the park, « but by meanz of weather not cleerly dispozed, the matter waz countermaunded again. That had her highnes happned this day too have cummen abrode : there was made reddy a devise of Goddes and Nymphes : which az well for the ingenious argument, az for the well handling of it in rime and endighting woold undooutedly have gained great lyking and mooved no less delight ». (ll. 864-870).

Gascoigne similarly attributes the cancellation to the weather, but he does not admit the show was never performed until the end of his published text :

*This shewe was devised and penned by M. Gascoigne, and being prepared and redy (every Actor in his garment) two or three dayes together, yet never came to execution. The cause whereof I cannot attribute to any other thing, then to lack of oportunitie and seasonable weather (p. 120)*

There is surely a disgruntled note here : inevitably, he *cannot* attribute it to any other thing. It is true that bad weather prevented any outdoor

entertainments on Friday the 15th and Saturday the 16th, but there has always been a strong suspicion that it was the masque's treatment of its matrimonial theme which prompted its cancellation and the Queen's early departure. If it was indeed the subject of *Zabeta* which had so moved the Queen, this ties in with Langham's comments about a sudden flurry of rumours about an imminent departure on that Wednesday : « A this day also waz thear such earnest talkk and appointment of remooving that I gave over my notyng, and harkened after my hors » (ll. 875-77).

*Third Metamorphosis : Sylvanus, God of the Woods.*

On Elizabeth's early departure, Leicester again employed Gascoigne's talent for last minute commissions, in what was probably a damage limitation exercise. This device was the vehicle for the most successful of Gascoigne's succession of woodland personae. Again, Gascoigne intercepted Elizabeth as she was out hunting :

*The Queenes Majestie hasting her departure from thence, the Earle commanded master Gascoigne to devise some Farewel worth the presenting, whereupon he himselfe clad like unto Sylvanus, God of the Woods, and meeting her as she went on hunting, spake (ex tempore) as followeth. (p. 120)*

Gascoigne's claim that the performance was extemporaneous is self-evidently false, as other parts were involved, and Deepe Desire and a consort of musicians were ready and prepared in the holly bush<sup>(37)</sup>. But it was certainly written at short notice, as the Savage Man's dialogue had been, and belongs to the same iconographic tradition.

Gascoigne turned the opportunity to good effect and, in the guise of Sylvanus, offered himself as guide and narrator :

*I will not onely conduct your Majestie in safetie from the perillous passages which are in these Woods and Forrests, but will also recount unto you (if your majestie vouchsafe to hearken thereunto) certaine adventures, neither unpleasent to hear, nor unprofitable to be marked. (p. 121)*

After his initial address, Elizabeth continued on her way with Sylvanus as her new footman. Gascoigne succeeded in finding a dignified pose for the jilted Leicester as one of « the great Gods in their Councel chamber », by whom Sylvanus says he has been twice summoned. He has « seene in heaven two such exceedyng great Contraryetes, or rather two such

woonderful changes as drawe me into deepe admiration and suddayne perplexitie » (p. 121). These contrasts are the rejoicing at her proposed visit and the despair at her departure. Both moments are claimed to have manifested themselves in nature. The joy at her coming was seen in « sundry manifest tokens here on earth, for even here in my charge, I might see the trees florish in more then ordinarie bravery, the grasse growe greener then it was woont to doe » (p. 122). Elizabeth's metamorphic powers, literally demonstrated in the knightings and the faith healing, have in Gascoigne's fiction a direct impact on the landscape even at the prospect of her arrival.

At his second summons, Sylvanus has found that Heaven has been transformed into Hell :

*There was nothing but weeping and wayling, crying and howling, dole, desperation, mourning and moane. All which I perceived also here on earth before I went up, for of a trueth (most noble Princesse) not onely the skies scowled, the windes raged, the waves rored and tossed, but also the Fishes in the waters turned up their bellies, the Deere in the woods went drowping, the grasse was wery of growing, the Trees shooke off their leaves, and all the Beasts of the Forrest stode amazed (pp. 122-3)*

There is considerable humour in Gascoigne's presentation of Elizabeth's departure as a natural catastrophe, and it would have gained comic impact by its manner of performance :

*Surely (gracious Queene) I suppose that this late alteration in the skyes, hath seemed unto your judgement droppes of rain in accustomed maner. But if your Highnesse will beleeve me, it was nothing els but the very flowing teares of the Gods, who melted into moane for your hastie departure (p. 123)*

In many ways, the prose section of Sylvanus's farewell seems the most successful of his contributions to the princely pleasures, with its exploitation of random facts - the rejection of Leicester's hospitality, another change in the English summer weather - and « Gascoigne » in his latest woodland disguise, clad probably in feathers or foliage, jogging alongside the Queen's horse.

Gascoigne is lavish with his compliments, but he sustains a lighthearted tone, even turning to advantage the practical difficulties of this manner of

performance. Elizabeth :

*stayed her horse to favour Sylvanus, fearing least he should be driven out of breath by following her horse so fast. But Sylvanus humbly besought her Highnesse to goe on, declaring that if hys rude speech did not offend her, he could continue this tale to be twenty miles long. And therewithall protested that hee had rather be her majesties footeman on earth, then a God on horseback in heaven . . . (p. 123)*

This extravagant compliment is witty, with the projected measure of Gascoigne's narrative given in land miles. But the fear of censorship is also evident: *if* his speech does not offend her, he *could* continue it.

Gascoigne's own quest for preferment emerges again in his promise (on Leicester's behalf) to entreat Flora, Ceres, and Bacchus to give more of their gifts if she will stay :

*To be short, O peerelesse Princes, you shall have all things that may possibly be gotten for the furtheraunce of your delights. And I shall be most glad and tryumphant, if I may place my Godhead in your service perpetually (p. 124).*

Here, then, is the subtext of Gascoigne's narrative, his quest for preferment, for employment, quite explicitly articulated. Then, turning his discourse « into the rehearsall of strange and pitifull adventures », Sylvanus seems to leave the realm of special pleading to return to the conceit of Diana and her nymph, Zabeta, but it is the same agenda concealed as myth. Zabeta is not lost in this version but accompanies Diana, and « her rare giftes have drawne the most noble and worthy personages in the whole world to sue unto hyr for grace » (p. 124). Zabeta is now endowed with Elizabeth's own metamorphic powers as Sylvanus describes :

*[the] distresses wherein some of [her rejected suitors] doe presently remayne. I could tell your highnesse of sundry famous and worthy persons, whome shee hath turned and converted into most monstrous shapes and proportions (p. 125)*

Sylvanus leads Elizabeth to a grove where he describes the metamorphosed admirers of « Zabeta », all turned into trees. Zabeta subsumes the metamorphic functions of Elizabeth and the mythic functions of Diana, but this version of the story seems to evoke her darker side. Her lovers

(ambitious courtiers) become versions of Actaeon when the natural landscape is revealed to be the product of Zabeta's powers of transformation: the Oak was Constancy, a faithful follower of hers ; his opposite, Inconstancy, was transformed into the poplar; Vainglory became the Ash ; Contention became the briar ; and Ambition became the Ivy. Offering himself as guide and interpreter of this metamorphosed, metaphorical landscape, Sylvanus goes on to give as an inset narrative a myth which twins his own quest for preferment dangerously closely with Leicester's :

*Well, notwithstanding these examples of justice, I will nowe rehearse unto your Majesty such a straunge and cruell Metamorphosis as I think must needes moove your noble minde unto compassion. There were two sworne brethren which long time served hyr [Zabeta], called Deepe desire, and Dewe desert, and although it bee very hard to part these two in sunder, yet is it sayd she dyd long sithens convert Due desert into yonder same Lawrell tree. The which may very well be so, consydering the Etimologie of his name, for we see that the Lawrel braunch is a token of triumph, in all Tropheis and given as a reward to all Victors, a dignitee for all degrees, consecrated and dedicate to Apollo and the Muses as a worthie flower, leafe or braunch, for their due deserts. Of him I will hold no longer discourse, because hee was Metamorphosed before my tyme, for your Majestie must understand that I have not long helde this charge, neyther do I meane longe to continue it, but rather most gladly to followe your Highnesse wheresoever you shall become. (p. 126)*

In his guise of Sylvanus, Gascoigne can be seen to fashion himself as author in a unique, temporary relationship to Elizabeth, cast as privileged reader. The grounds of the castle form the text on which Gascoigne - perhaps prematurely, since he had given only one performance - inscribes his claim of the laurel as his « due desert ». Gascoigne's request for transformation - laureation - at the hands of Elizabeth is, however, expanded (and qualified) by his desire for preferment in any form. He directs the Queen's reading of the landscape, providing a gloss on its natural profusion but leaving her to supply the story of « Deepe desire » by fulfilling the metamorphosis.

Gascoigne's metamorphoses, the new personae he adopts at Kenilworth - the Savage Man, Audax, and Sylvanus - are all the products of his talent for last-minute composition and improvisation. They are essentially courtly personae, belonging to the outer regions of that privileged

realm, since they each appear in the woods or the Chase. The association with the woods may have been a deliberate choice, advertising Gascoigne's new reputation as a huntsman or « woodman », gained with the publication of the *Noble Arte*, and perhaps also alluding to his « Greene Knight » persona. Gascoigne seems to be pursuing his quest for preferment from the margins of courtly life, mixing elements of the repentant prodigal in his presentation of the Savage Man, and exploiting the premature ending of the visit to display his skills before Elizabeth.

There can be little doubt that, despite the frustrations of spoilt and cancelled shows, Gascoigne successfully exploited this prime opportunity to display his talents and attract the attention of Elizabeth and her inner circle. These courtly entertainments give evidence of both figurative and actual metamorphosis, and a relationship between the two whereby literary metamorphosis leads potentially to actual transformation in the participants' lives.

**Gillian AUSTEN,  
University of Bristol**

List of Works Cited.

Primary Sources.

Capgrave, John, ed. F.C.Hingeston. *The Chronicle of England*. London, 1858.

Gascoigne, George. *Gascoigne's Princely Pleasures*. London: Burn and Co., 1821.

—. *The princely Pleasures, at the Courte at Kenelwoorth*. The British Stage, and Literary Cabinet, 6, 1821.

Gascoigne, George, ed. J.W.Cunliffe. *The Complete Works of George Gascoigne*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1907, 1910. Reprinted by Greenwood Press Publishers, New York, 1969.

Gascoigne, George, ed. W. C. Hazlitt. *The Complete Poems of George Gascoigne. Now first collected and edited from the early printed copies and from manuscripts with a memoir and notes*. 2 vols. London : Roxburghe Library, 1869-70.

*Hall's Chronicle*. London, 1809.

*Kenilworth Festivities : Comprising Langham's Description of the Pageantry, and Gascoigne's Masques*. Warwick: John Merdew, 1825.

*Kenilworth Illustrated; or, the History of the Castle, Priory, and Church of Kenilworth with a Description of their Present State*. Chiswick : C. Whittingham, 1821. Incl. an ed. of *The Princely Pleasures*.

Kingsford, Charles L, ed. *The Chronicles of London*. Oxford : Clarendon Press, 1905.

Knowles, E. H. *The Castle of Kenilworth, A Handbook for Visitors*. Warwick : Henry T. Cooke and Son, 1872. Incl. an ed. of *The Princely Pleasures*.

Langham, Robert, ed. R. J. P. Kuin. *R.L., A Letter*. Leiden : E. J. Brill, 1983.

Sackville, Thomas, and Thomas Norton. *Gorboduc. The Tragidie of Ferrex and Porrex, set forth without addition or alteration but altogether the same as was shewed on stage before the Queenes Majestie, about nine yeares past, vz. the xviii. day of Januarie, 1561. by the gentlemen of the Inner Temple*. Facsimile ed. Menston: Scolar Press, 1570.

—. *Gorboduc. The Tragidie of Ferrex and Porrex, set forth without addition or alteration but altogether the same as was shewed before the Queenes Majestie, about nine yeares past, vz the .xviii. day of Januarie. 1561. by the gentlemen of the Inner Temple.* Facsimile of 1570 edition ed. Menston : Scolar Press, 1968.

Sidney, Sir Philip, ed. Katherine Duncan-Jones. *Sir Philip Sidney, The Old Arcadia.* Oxford : Oxford University Press, 1985.

Sidney, Sir Philip, ed. Maurice Evans. *Sidney, The Countess of Pembroke's Arcadia,* Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

Strype, John. *Annals of the reformation and est[ab]lishment] of religion, & other various occurrences in the church and state of England, from the accession of Q. Elizabeth to the Commonwealth of James I ...* Third ed. 3 vols. London :, 1735-7.

Thevet, Andre, tr. Thomas Hackett. *The New found worlde.* London: Bynneman, 1568.

#### Secondary Sources.

Austen, Gillian. « The Literary Career of George Gascoigne : Studies in Self-Presentation ». Unpubl. DPhil. thesis, University of Oxford, 1996.

Axton, Marie. *The Queen's Two Bodies, Drama and the Elizabethan Succession.* London : Royal Historical Society, 1977.

Bates, Catherine. *The Rhetoric of Courtship in Elizabethan Language and Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Bradbrook, Muriel. « Princely Pleasures at Kenilworth ». *Rice Institute Pamphlet* 46 (1959).

*A Concise History and Description of Kenilworth Castle, from its Foundation to the Present Time.* 17th ed. Warwick: Sharpe and Son, 1827.

Duncan-Jones, Katherine. *Sir Philip Sidney, Courtier Poet.* London : Hamish Hamilton, 1991.

Dunlop, Ian. *Palaces and Progresses of Elizabeth I.* London : Jonathan Cape, 1962.

Kuin, R. J. P. « The Purloined Letter: Evidence and Probability Regarding



Robert Langham's Authorship ». *The Library* 7 (1985) : 115-25.

Loewenstein, Joseph. *Responsive Readings : Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*. Yale Studies in English. New Haven and London : Yale University Press, 1984.

McCoy, Richard C. *The Rites of Knighthood. The Literature and Politics of Elizabethan Chivalry*. Berkeley : University of California Press, 1989.

Nichols, John. *Progresses and Palaces of Elizabeth I*. 3 vols. London, 1823.

Orgel, Stephen. *The Jonsonian Masque*. New York : Harvard University Press, 1965, repr. 1981.

Prouty, Charles T. *George Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier, and Poet*. New York : Columbia University Press, 1942.

Sargent, Ralph M. *At the Court of Queen Elizabeth : The Life and Lyrics of Sir Edward Dyer*. London: Oxford University Press, 1935.

Smith, Bruce R. « Landscape with Figures : The Three Realms of Queen Elizabeth's Country-house Revels ». *Renaissance Drama* 7 (1977) : 57-115.

Wilson, Jean. *Entertainments for Elizabeth I*. Studies in Elizabethan and Renaissance Culture, 2. London : Woodbridge & Co., 1980.

## NOTES

- (1) The only surviving copy of the first edition, published by Richard Jones (1576), was lost in a fire at the Birmingham Free Library in 1879. The text is most readily available today in Cunliffe's edition in *The Complete Works*, vol.II (Cambridge, 1910). All references in this paper are to this edition.
- (2) See R.J.P. Kuin, *Robert Langham, A Letter* (Leiden : E.J. Brill, 1983), Introduction, for a persuasive discussion of the candidates for authorship.
- (3) One long-term benefit derived by the local population was a license, granted the following year, to have a weekly market on Tuesdays and an annual fair on Midsummer Day, reinstating a privilege held by the estate under Henry III (Nichols, *Progresses*, vol. I, p. 447n). Similarly, the « Coventrie show » had its own hidden agenda in the request to overturn the ban on the mystery cycles (see Langham, II. 640-42).
- (4) See Ralph M. Sargent, *At the Court of Queen Elizabeth : The Life and Lyrics of Sir Edward Dyer* (London : Oxford University Press, 1935).
- (5) John Strype notes the defences added by Leicester in 1570, in *Annals of the reformation and establishment of religion*, 3rd edition, London, 1735.
- (6) R.J.P. Kuin, *ed. cit.* All references to Langham's Letter are to this edition.
- (7) Jean Wilson, *Entertainments for Elizabeth* (London : Woodbridge and Co., 1980), p. 22.
- (8) Kuin, *ibid.*, p. 3.
- (9) Richard McCoy, *The Rites of Knighthood. The Literature and Politics of Elizabethan Chivalry* (Berkeley : University of California Press, 1989), pp. 42-3.
- (10) Catherine Bates, *The Rhetoric of Courtship in Elizabethan Language and Literature* (Cambridge University Press, 1992), p. 2. She discusses Gascoigne's two last-minute commissions as Leicester's second allegory of Desire, pp. 55-61.
- (11) Eleanor Rosenberg suggests only Gascoigne may have been brought to Leicester's attention by Bedford or Grey, that Leicester may have seen and admired the *Supposes* at Gray's Inn in 1566, or that Leicester may « have been attracted by his later works », in *Leicester, Patron of Letters* (New York, 1955), p. 167.
- (12) See Prouty, *ibid.*, pp. 87ff, 177-80.
- (13) The devices are discussed below.
- (14) This point is argued more fully in the present writer's « The Literary Career of George Gascoigne : Studies in Self-Presentation » (Unpubl. DPhil. thesis, University of Oxford, 1996).
- (15) These were in *The British Stage, or Literary Cabinet*, 6 (1821) ; *Gascoigne's Princely Pleasures* (London : Burn and Co.) ; and *Kenilworth Illustrated ; or, the History of the Castle, Priory, and Church of Kenilworth with a description of their present state* (Chiswick : C.Whittingham), pp.

51-80. Burn's edition lacks the marginal notes of the 1576 edition.

(16) The other three editions are : *Kenilworth Festivities : comprising Langham's description of the Pageantry, and Gascoigne's Masques* (Warwick : Merridew, 1825) ; George Adlard, *Amye Robsart and the Earl of Leycester* (London : John Russell Smith, 1870) ; and E.H. Knowles, *The Castle of Kenilworth, A Handbook for Visitors* (Warwick : Henry T. Cooke and Son, 1872).

(17) The *Letter* indicates that the device was given on Monday, 11 July and the third day of the visit.

(18) See, for example, *Hall's Chronicle* (London, 1809), pp. 509-10, 512, 517, etc. ; *The Chronicles of London*, ed. Charles L. Kingsford (Oxford : Clarendon Press, 1905), p. 251 ; even the King of France appeared « arayed lich a wodwous », in John Capgrave, *The Chronicle of England*, ed. F.C. Hingeston (London : 1858), p. 257.

(19) Norton and Sackville, *Gorboduc*, sig. A3 ; Henry Machyn, *ibid.*, p. 96.

(20) Andre Thevet, tr. Thomas Hackett, *The New found worlde* (Bynnevan, 1568). The explorer describes being « well received of the Indians or wilde men of the Countrey » (sig. F6v).

(21) Gascoigne wrote the preface and took responsibility for publishing Sir Humphrey Gilbert's treatise, *A Discourse of a Discoverie of a new passage to Cataia* (1576). When Gilbert finally raised the money for the expedition to prove his doomed theory, Leicester was one of the chief investors.

(22) See David M. Bergeron in *English Civic Pageantry* (London : Edward Arnold, 1971), *passim*. It is also close to the « presenter » role discussed in relation to *Jocasta* in Chapter I, section i.

(23) See the only comprehensive biography, although its conclusions have been challenged : Charles T. Prouty, *George Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier, and Poet*. New York : Columbia University Press, 1942.

(24) Ambition is one of the arborified victims of Zabeta's metamorphic powers, and Gascoigne's description suggests a satirical allegory of the system of patronage : « as for that wicked wretch *Ambition*, she dyd by good right condemne hym into this braunch of Ivy, the which can never clyme on hygh nor florysh without the helpe of some other plant or tree, and yet commonly what tree soever it ryse by, it never leaveth to wynde about it, and straghtly to infolde it, untyll it have smowdred and killed it » (pp. 125-6).

(25) Joseph Loewenstein discusses this as « a moment of generic instability », in *Responsive Readings : Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque* (New Haven : Yale University Press, 1984), p. 61.

(26) Katherine Duncan-Jones, ed., *Sir Philip Sidney, The Old Arcadia* (Oxford Classics, 1985), p. 140.

(27) Katherine Duncan-Jones, *Sir Philip Sidney, Courtier Poet* (London :

Hamish Hamilton, 1991), p. 98.

(28) Sidney's description of the « Wild Man » at the Iberian Tilts in Book Two of the revised *Arcadia* may allude to Gascoigne : « He came in like a wild man, but such a wildness as showed his eyesight had tamed him, full of withered leaves which, though they fell not, still threatened falling ... », in *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. Maurice Evans (Harmondsworth : Penguin, 1977), p. 354.

(29) Marie Axton, *The Queen's Two Bodies, Drama and the Elizabethan Succession* (London : Royal Historical Society, 1977), p. 43.

(30) In the early 1590s when Elizabeth visited his estate at Bedington Sir Francis Carew, a keen arboriculturalist, created a version of perpetual Spring on his estate in the form of a cherry tree, « whose fruit he had of purpose kept back from ripening at the least one month after all cherries had taken their farewell of England ». Sir Hugh Platt, *The Garden of Eden* (1594), p. 165 ; cited in Nichols, *ibid.*, vol. III, p. 441 ; Wilson, *ibid.*, p. 24.

(31) Bruce R. Smith discusses the concentric perspective of Jonson's « To Peshurst », with its clear division of parts of the landscape, in « Landscape with Figures : The Three Realms of Queen Elizabeth's Country-house Revels », *Renaissance Drama*, 7 (1977), p. 66.

(32) Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque* (New York : Harvard University Press, 1965, repr. 1981), p. 39.

(33) Gascoigne gives the abridged version of the device by Ferrers, Hunnis, and Goldingham and follows it with a brief prose exposition of the intended version (p. 105).

(34) Langham also saw fit to change his project at that point, interjecting a protracted account of the unperformed Arthurian device of the « auncient minstrel » and giving an apology later (ll. 1060ff) for the omission of the last seven days of her visit. It was probably wise to do so, if Elizabeth had indeed taken offence.

(35) The note is placed beside the lines : « Yea since I first was borne, / I never joyed so much : / As when I might behold your face, / because I see none such », in *Kenilworth Illustrated*, p. 60.

(36) See note 14.

(37) Langham does not mention the farewell, so that in this case there is nothing to compare it with.

## METAMORPHOSE ET METAPHORE DANS L'ARCADIE

### DE SIR PHILIP SIDNEY

Les anthologies ont prêté à l'*Arcadie* de Sir Philip Sidney un romanesque exacerbé en ne retenant de cette œuvre qu'une figure de rhétorique, l'animation poétique. Dans un décor pastoral idéalisé des personnages princiers déguisés en bergers cumulent les avantages des deux rôles manifestant dans leurs déclarations hyperboliques éloquence et innocence, raffinement et sincérité. L'arcadianisme, c'est l'assurance que nulle déception n'ombrera jamais l'image, c'est la métamorphose d'un paysage et de personnages par une rhétorique qui leur prête les mêmes sentiments irréprochables, mais c'est une rhétorique figée. Elle met en tableaux des souffrances et des plaisirs extrêmes mais toujours élégants et auxquels seule l'animation poétique prête un souffle. Or cette vue du monde arcadien est une lecture postérieure et réductrice. C'est celle qu'on trouve dans le tableau de Poussin où une nostalgie retenue de la perfection arcadienne s'exprime avec les mots « Et in Arcadia ego » si on traduit par « moi aussi j'ai été en Arcadie » une expression qui signifierait plutôt « moi aussi, la mort je suis en Arcadie »<sup>(1)</sup>. Mais comme Poussin et plus que lui, Sidney a vu la mort au cœur de l'*Arcadie*, si bien que son roman, en particulier dans sa deuxième version, a une âpreté narrative et une force intellectuelle sans commune mesure avec les jolies des romans anglais contemporains et de ses sources : la cruauté et la trahison sont des facteurs de métamorphose constants dans cette œuvre. On y observe deux mouvements contradictoires mais complémentaires, d'une part un récit qui déstabilise le lecteur, d'autre part la construction d'un monde fictif lié à un message moral et politique. On est emmené dans l'un et l'autre cas fort loin de l'arcadianisme.

La *Nouvelle Arcadie*<sup>(2)</sup> présente un récit complexe de triomphes et de désastres, elle raconte des combats aux multiples retournements, des stratagèmes hardis, des trahisons, des naufrages, des exécutions spectaculaires. Ces péripéties sont liées à des imbroglios amoureux et politiques et à de multiples déguisements. De ceci résulte un spectacle du merveilleux et de l'horrible où le romanesque est approfondi. Des ombres et des questions apparaissent ; on peut parler de mutation du romanesque. Nous en démontrerons le mécanisme à propos de l'épisode célèbre de la baignade dans le Ladon :

*«It ran upon so fine and delicate a ground as one could not easily judge whether the river did more wash the gravel, or the gravel did purify the river ; the river not running*

*forthright, but almost continually winding, as if the lower streams would return to their spring, or that the river had a delight to play with itself ; the banks of either side seeming arms of the loving earth that fain would embrace it [...] But as the ladies played them in the water, sometimes striking it with their hands, the water making lines in his face seemed to smile at such beating, and with twenty bubbles not to be content to have the image of their face in large upon him, but he would in each of those bubbles set forth the miniature of them » (188-190).*

Dans ce morceau d'anthologie, Philoclea se baigne dans la rivière pendant que Pyrocles resté sur la rive l'admire et la célèbre. L'animation poétique montre un décor précieux et des personnages en harmonie avec ce décor ; l'eau est un miroir baroque typique où la multiplication hyperbolique répète cette convergence sur le mode jubilatoire. Dans un deuxième temps survient un épagneul, qui semble d'abord faire partie du décor, mais qui évoque bientôt le récit antérieur. C'est le chien de Philoxenus, ami et frère de lait d'Amphialus. Depuis qu'Amphialus a tué cet ami le chien le suit, consolateur mais reproche vivant : l'animal ignore la mort et la trahison que l'homme connaît trop bien. Mis en relation avec le récit, le décor redevient véritablement un décor par contraste avec ce récit ; le chien est une image déchirante de la fidélité. Dans un troisième temps le chien s'ébroue et disparaît dans l'herbe et les roseaux. Une remarque qui est en même temps une description du narrateur change encore la perspective : « he got out of the river ; and shaking off the water as great men do their friends, now he had no further cause to use it, inweeded himself [...] » (189). Nous ne voyons plus seulement l'incident personnel et pathétique mais une dimension morale et politique, et pour cela un écart par rapport au récit et à la description, une rupture de la fiction sont nécessaires. Le lecteur peut rapporter cette remarque au récit ultérieur où les deux héros, Pyrocles et Musidorus, qui ont sauvé le royaume d'Arcadie et bien d'autres, sont condamnés à mort, et à d'autres récits enchâssés où les tyrans font preuve de cruauté et d'ingratitude. Mais le récit immédiat offre une quatrième perspective. Tout de suite après la disparition du chien, Amphialus apparaît et Pyrocles découvre qu'il est son rival. Il l'attaque ; il le blesse même ; il est à la limite de commettre une action déshonorable, alors qu'Amphialus qui aura bien des torts ultérieurement se conduit très honorablement ; l'axiologie du roman est déstabilisée. Nous concluons que dans l'*Arcadie* le décor bouge de plusieurs façons. D'abord les personnages se meuvent véritablement dans l'espace fictif, comme le chien et les deux héros ici ; c'est tout à fait exceptionnel dans le roman anglais du XVI<sup>e</sup> siècle où l'univers fictif est réduit à quelques éléments campés par une indication scénique som-

maire pour servir de cadre à des discours. Mais surtout, Sidney montre souvent comme dans cet épisode un décor qui se défait et qui tombe. Le doute est dans le décor.

Le récit de Sidney creuse constamment le romanesque, renverse les perspectives et les figures rhétoriques qui sont les plus marquées par l'arcadianisme participent à ces contrastes. On ne saurait les isoler d'une description précise où l'animation poétique, cette curiosité stylistique, est une figure parmi d'autres. Elle côtoie des métaphores et des analogies qui disent l'instabilité de ce monde. Ce sont par exemple les métaphores du flux et de la navigation. L'une d'elles décrit Antiphilus, l'homme vil devenu roi « suddenly borne into an unknown ocean of absolute power he was swayed withal (he knew not how) as every wind of passions puffed him » (299) ; une autre montre des courtisans qui abandonnent la cause de l'héritier légitime, Plangus, pour son cadet illégitime : « all men set their sails with the favorable wind which blew on the fortune of this young prince perchance not in their hearts, but surely in their mouths » (251) Ces figures ont une valeur thématique ; elles relient les épisodes où les héros affrontent les tyrans aux épisodes de navigation et de naufrage ; elles ont aussi une fonction de soulignement : elles indiquent les retournements du récit tout en montrant qu'ils ne sont pas purement spectaculaires. Les désastres qui apparaissent au premier abord comme fortuits ont des causes humaines ; où on ne voyait dans l'image initiale des princes naufragés que les ravages de la tempête (5) on découvre plus tard, au détour d'un récit circonstancié, (273 sq) la conséquence d'un combat en mer et d'un feu dus à la trahison d'un tyran pourtant sauvé par les deux princes. Dans ce contexte, nous lisons une animation poétique : « the wind delighted to carry fire and blood in his mouth » (275), mais elle n'a plus rien de mignard ; elle relie le naufrage et l'incendie à la passion du tyran et aux plaisirs du massacre. Les figures de rhétorique de Sidney prennent leur force de ces contrastes de la pensée et du récit.

Certaines métaphores sont métanarratives, elles disent l'intrication du récit et ses paradoxes, en mettant en valeur les dilemmes et les crises. La métaphore du nœud commente le dilemme d'Erona contrainte au mariage pour sauver celui qu'elle aime : « the love of him commanded her to yield to no other ; the love of him commanded her to preserve his life, which knot might well be cut, but untied it could not be » (207). La métaphore du fil souligne l'imbroglia sentimental et politique, quand Plangus décide de sauver l'amant indigne d'Erona : « he well found she had twisted her life upon the same thread with his » (302). Troisième exemple, la vengeance de Tiridates, amoureux éconduit : « he spared not man, woman and child, but [...] wrote as it were the sonnets of his love in the blood, and tuned them in the cries, of her subjects » (206). La

métaphore est ici une invention sémantique qui souligne que les événements de l'*Arcadie* s'inscrivent sur un double registre, les passions privées devenant des désastres publics.

L'œuvre de Sidney est un roman politique qui réfléchit sur le rôle de la noblesse et l'institution monarchique. C'est une pensée neuve au XVI<sup>e</sup> siècle qui garde sa pertinence au XVII<sup>e</sup> siècle. Avant d'être un décor pastoral l'*Arcadie* est un royaume, très différent de la Sicile, de la Bohême et de l'Illyrie du théâtre romanesque comique, car Sidney a dessiné une carte politique de tous les royaumes grecs d'Asie et d'Europe. L'*Arcadie* y est voisine de la Laconie où les hélotes opprimés se révoltent et cherchent l'aide d'aristocrates étrangers, comme les Pays-Bas de l'époque où meurt Sidney (26-47). C'est un royaume dont le roi Basilius se retire à la campagne pour jouer au berger deux siècles avant Marie-Antoinette avec des effets politiques désastreux. Sidney quand il analyse ces effets démasque l'inanité du décor pastoral. Il raconte d'abord la Fronde un siècle avant la Fronde française. De jeunes nobles ambitieux se révoltent contre Basilius conduits par un héritier du trône évincé plus ou moins manipulé par sa mère. Cet héritier est soutenu par le puissant royaume d'Argos voisin, dont le roi qui lui est apparenté serait près à imposer la loi salique pour défendre cet héritier (317 sq) ; c'est une question institutionnelle importante dans l'Angleterre des Tudor et des Stuart. Les nobles des deux bords se livrent alors à des combats singuliers et on passe insensiblement des rituels raffinés des tournois à l'horreur du massacre. Une deuxième conséquence de cette démission, c'est la jacquerie. Le peuple et les artisans réunis pour fêter l'anniversaire du roi l'attaquent et voudraient le tuer. Dans la mêlée où certains crient « kill » pendant que d'autres crient « save », les mouvements sont aussi chaotiques que les visées sont confuses. On a beaucoup parlé du plaisir cruel avec lequel Sidney décrit les mutilations qui désarment les rebelles. De cette longue description nous tirons deux exemples d'animation poétique. Musidorus « took away a two-hand sword from [one of the villains], and withal helped him from ever being ashamed of losing it. Then lifting up his brave head, and flashing terror into their faces, he made arms and legs go complain to the earth how evil their masters had kept them » ; cependant que Pyrocles élimine « [a butcher calling him all the vile names of butcherly eloquence.. He]hit him so surely on the side of his face that [he] left nothing but the nether jaw, where the tongue still wagged as willing to say more, if his master's remembrance had served » (281). Le grotesque de la mutilation est une métamorphose qui fait basculer dans l'horrible, et elle prend la forme d'une défiguration parce que la révolte défigure l'état : les manants ont perdu la tête, parce que Basilius ne remplit plus son rôle : « the prince hath hidden his head » (23) la tête doit s'opposer aux membres rebelles et les princes qui suppléent à ses défaillances montrent leur fonc-



tion par leur visage. La métaphore du masque et de la manifestation répète ce message politique dans l'*Arcadie*. Le prince doit être un repère et le prince doit donc avoir des repères comme le dit Philanax à Basilius : « In sum, you are a prince and a father of people, who ought with the eye of wisdom, the hand of fortitude, and the heart of justice to set down all private conceits in comparison of what, for the public, is profitable » (418). Plus que lui, Pamela son héritière a ces qualités qui sont décrites dans une allégorisation où une vertu correspond à chaque trait physique :

*« All her parts were decked with some particular ornament, her face with beauty, her head with wisdom, her eyes with majesty, her countenance with gracefulness, her lips with loveliness, her tongue with victory [ I besought] that she would make her heart the throne of pity » (139).*

Comme elle, les deux princes opposent aux fluctuations de l'histoire la fermeté du jugement, la découpe de leur regard sur les choses. De même, l'auteur marque avec des métaphores et des analogies ironiques la distance entre l'idéal de service et les régressions du jeu pastoral. et dénonce les avatars désastreux de la royauté. Dans la retraite pastorale les personnages princiers sont déplacés. Ainsi Basilius, roi qui ne gouverne plus, tout au désir de l'adultère furtif, devient une pupille dilapidant son capital politique et social : « Basilius kissed her with more than fatherly thanks, and straight, like a hard-kept ward new come to his lands, would fain have used the benefit of that grant » (298). Très différents de ce souverain assez veule, les tyrans terrorisent mais sont jugés de façon tout aussi incisive. Une image de Cecropia en engraisseuse de volaille indique le mépris de ses victimes : « The good woman, Cecropia, with the same pity as folks keep fowl when they are not fat enough for their eating, made us know her deceit » (437).

Dans le domaine de l'amour la métamorphose s'exerce aussi, de façon double et contradictoire. D'une part les combats et les amours s'ennoblissent mutuellement, ce qui transfigure le roman romanesque en roman héroïque, mais d'autre part les combats et les amours se ternissent mutuellement, se voilent d'ambiguïté et on tend alors au tragique. Les déguisements des princes amoureux sont un aspect de la méconnaissance qui plus généralement caractérise l'amour. A plusieurs reprises des personnages rencontrent l'être aimé et ne reconnaissent pas son visage masqué par la nuit ou un vêtement ou son corps caché par la végétation ou par une grotte. Ces masques correspondent aux mensonges des personnages qui déploient toutes les ressources de la rhétorique pour jouer au plus fin. L'équivoque tragique existe chez Sidney avant Shakespeare, comme le dénonce Gynecia suppliant et menaçant Pyrocles déguisé en

amazone : « Take pity on me, O Zelmane - but not as Zelmane. And disguise not with me in words, as I know thou doost in apparel » (123). Les métaphores soulignent ces dévoiements et ces travestissements. L'amour des uns prend la forme de la haine des autres. Ainsi, Artaxia veut venger la mort de son frère en se livrant à un sacrifice humain : « She, to whom the eloquence of hatred had given revenge the face of delight, rejected all such motions » (302). Des analogies et des comparaisons mythologiques qui semblent flatteuses montrent la distance entre ces images et une réalité d'aliénation et de cruauté. Premier exemple, Amphialus qui aime Philoclea la retient prisonnière. L'image de l'amante en biche sacrifiée semble affadir une image traditionnelle<sup>(9)</sup>. Mais cette vignette est transformée en fable cruelle dans le récit postérieur qui décrit l'engrenage de l'emprisonnement de l'être aimé et les visées meurtrières de Cecropia. Deuxième exemple, lorsque Gynecia voit en sa fille Philoclea une rivale, elle sent naître un désir de mort et de défiguration : « the growing of my daughter seems the decay of my self ; [...] and the fair face of Philoclea appears more horrible in my sight than the image of death » (279). Une image mythologique ironique la décrit alors en Pallas (« full of the same disdainful scorn which Pallas showed to poor Arachne, that durst contend with her for the prize of well-weaving »), car Gynecia se comporte avec une fureur bien indigne de la déesse de la sagesse. Ce désir de meurtre trouve un aboutissement à la fin du texte. Gynecia est condamnée à être emmurée avec son mari mort au Livre V. Au Livre III, Philoclea emprisonnée par Cecropia est torturée avec toutes sortes de scénarios pervers, où le thème de la défiguration est repris, et dans un stade ultime apparemment décapitée.

Certaines métaphores sont véritablement structurelles. Elles sont indissociables d'un récit qui dessine une évolution dans l'espace et le temps. Au livre III qui est consacré au siège de la forteresse de Cecropia et d'Amphialus où les princesses sont retenues prisonnières apparaissent de façon récurrente les métaphores de la forteresse et du roc. Ces symboles qui ont une double dimension métaphorique et métonymique reprennent des éléments de l'espace fictif et sont donc des points de focalisation narrative. La métaphore de la porte montre que l'amour et la haine sont devenus un labyrinthe dont les personnages ne peuvent s'évader que par la mort. Philoclea envisage de se suicider : « assuring him withal that [...] yet the house of death had so many doors as she could easily fly into it, if she ever found her honour endangered » (324) et Amphialus, son geôlier involontaire se suicide : « he stabbed himself into divers places of his breast and throat, until those wounds[...] brought him to the senseless gate of death » (442). Inversement, pour les personnages emprisonnés, la vraie forteresse est la maîtrise intérieure, celle que Cecropia pense briser : « she had cause to hope that either open force or under-

mining would best win the castle of their resolution» (418), en vain : « Zelmane [...] only wished but to come by a sword, not doubting then to destroy them all and deliver Philoclea, so little did both the men and their forces seem in her eyes, looking down upon them from the high top of affection's tower» (428)<sup>(4)</sup>. Ces métaphores énoncent un message essentiel pour Sidney : le retournement stoïque est la seule issue honorable. Ces aléas sont exprimés dans les images insistantes du théâtre et du jeu qui montrent une réalité vertigineuse où il est de plus en plus difficile d'affronter les tyrans et où seul le héros préserve sa constance et son jugement rationnel. Antiphilus à peine roi est déjà tyran : « he quickly made his kingdom a tennis-court where his subjects should be the balls (not in truth, cruelly, but licentiously abusing them) »(299). C'est le vertige de la toupie imprimé à la condition humaine qui définit l'homme pour Plangus «Even like a top which nought but whipping moves » (200), une image d'ailleurs classique puisqu'on la trouve chez Plutarque<sup>(5)</sup>. Les héros refusent de se prêter à ces jeux absurdes fût-ce au prix de la mort : «Why should we delight to make ourselves any longer balls to injurious fortune ? » (455). Cependant les artifices de la tyrannie ont des effets de plus en plus réels qui aboutissent à une désorientation mentale décrite dans une sorte de fantastique tragique. La phase ultime de ces jeux se déroule dans le château de Cecropia avec la mise en scène de deux fausses exécutions. La perversité sadique est marquée par la précision de la description des lieux, les éclairages, les cadrages dramatiques de la fenêtre et du rideau pour la mise en scène des fantômes, le découpage du regard et du corps. Aux métamorphoses narratives dont nous avons essayé de donner un aperçu succède alors un arrêt sur image saisissant (425)<sup>(6)</sup>.

Mais il y a un autre arrêt possible, celui de la lucidité qui doit sous-tendre la conduite princière. Les métaphores narratives sont complétées par des métonymies d'abstraction et des figures de répétition antithétiques qui font voir un sens derrière le sens. Nous citerons les avertissements de Philanax condamnant « the vanity which possesseth many, who [...] are desirous to know the certainty of things to come, wherein there is nothing so certain as our continual uncertainty » qui dissuade Basilius de se retirer parmi les bergers : «I, like a man in a valley that may discern hills, or like a poor passenger that may spy a rock, so humbly submit to your gracious consideration, beseeching you again to stand wholly upon your own virtue as the surest way to maintain you as you are » (22). Nous remarquons la métaphore du rocher : le roi doit être un rocher pour ses humbles sujets, alors que la retraite pastorale est décrite comme une riante vallée. Les abstractions et les répétitions antithétiques montrent comment la constance de la vertu doit s'opposer aux aléas de la destinée humaine. Ces figures qui expriment des retournements logiques

sont un contrepoids aux images de la métamorphose. On peut y voir des anamorphoses, un soudain renversement de la vision des choses quand le récit s'arrête et que le narrateur ou ses porte-parole le juge. Les personnages sont mus par des forces qui les dépassent, qui les font triompher héroïquement mais qui peuvent les conduire au sacrifice. Ces figures logiques sont utilisées pour dénoncer des confusions fatales : Tydeus et Telenor, indéfectibles soutiens de Plexirtus, « though they did not like the evil he did, yet they liked him that did the evil » (184), seront éliminés par lui, « accusing their folly in having believed he could faithfully love, who did not love faithfulness » (264). Les mêmes figures énoncent inversement des distinctions essentielles : l'exigence de jugement s'impose aux princesses qui ne doivent pas se soumettre dans une situation de servitude. Philoclea préserve sa dignité face à Amphialus : « perceiving him [she] rose up with a demeanour where, in the book of beauty there was nothing to be read but sorrow, for kindness was blotted out, and anger was never there » (322) et Pamela se montre digne du trône quand elle énonce : « she is not worthy to be loved that hath not some feeling of her own worthiness » (131). La rhétorique est toujours portée par cette pensée à la fois sceptique et militante par laquelle Sidney est très près de la morale de Montaigne et de Milton, ce qui explique qu'il soit un lien entre ces deux siècles.

**Marie COUTON**  
**Université Lyon II**

## NOTES

(1) Erwin Panofski, « 'Et in Arcadia Ego'. On the concept of transience in Poussin and Watteau », *Philosophy and History*, ed. R. Klibaldi and HJ Paton, New York, 1963, 223-252.

(2) Nous étudierons la deuxième version, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, citée dans l'édition Skretkovicz, Clarendon Press, Oxford, 1987, en indiquant les pages entre parenthèses.

(3) « Amphialus was like the poor woman, who loving a tame doe she had above all earthly things, having long played withal and made it feed at her hand and lap, is constrained at length by famine [...] to kill the deer to sustain her life : many a pitiful look doeth she cast upon it, and many a time doth she draw back her hand before she can give the stroke »(323)

(4) Ajoutons une dernière métaphore du rocher et de la vallée qu'on peut rapporter à la situation de la forteresse et aux représentations de Philanax citées infra : « Pamela's determination was built upon so brave a rock that no shot of [Cecropia] could reach unto it ; and Philoclea, though humbly seated, was so environed with sweet rivers of clear virtue as could neither be battered nor undermined »(419)

(5) *Moralia*, ed. Loeb, vol. VI, 181 (Stephanus 467).

(6) she had her prepare her eyes for a new play which she should see within few hours in the hall of that castle - a place indeed over-fit for so unfit a matter ; for being so stately made that, the bottom of it being even with the ground, the roof reached as high as any part of the castle. At either end it had convenient lodgings. In the one end was, one story from the ground, Philoclea's abode ; in the other, of even height, Pamela's ; and Zelmane's in a chamber above her - but all so vaulted of strong and thickly built stone as one could no way hear the other. Each of these chambers had a little window to look into the hall, but because the sisters should not have so much comfort as to look out to another, there was of the out-sides curtains drawn, which they could not reach with their hands, so barring the reach of their sight. But when the hour came that the tragedy should begin, the curtains were withdrawn from before the windows of Zelmane and of Philoclea - a sufficient challenge to call their eyes to defend themselves in such an encounter. And by and by came in at one end of the hall, with about a dozen armed soldiers, a lady led by a couple, with her hands bound before her (from above her eyes to her lips muffled with a fair kerchief, but from her mouth to the shoulders all bare), and so was led on to a scaffold raised a good deal from the floor and all covered with crimson velvet.

## 'TAKING CHOICE OF THE LIBRARY' :

### GREENE'S *PHILOMELA* AND THE UNRAVISHED NIGHTINGALE

In the best Renaissance tradition, I shall begin with an apology : the text under consideration is nothing to do with metamorphosis. Or is it ? That is the question I want to address, with reference to a short fictional pamphlet by the hack playwright and pamphleteer Robert Greene, first published in 1592 but almost certainly written in the middle to late 1580s, as Greene claims that it was 'writen long since and kept charily'<sup>(1)</sup>. And despite its temptingly Ovidian title, Greene tells an unfamiliar story ; the narrative bears no immediate relationship to the tale of the rape and mutilation of Philomela by her barbarous brother-in-law Tereus<sup>(2)</sup>. In Ovid's text the wronged Philomela and her sister Procne exact revenge on Tereus by baking his and Procne's son Itys in a pie, which Tereus unknowingly consumes. In Greene's text Philomela escapes rape, behaves with selfless fortitude, even attempting to take the blame for a murder her husband is accused of committing. In Ovid's text the protagonists are changed into birds ; Tereus, Ovid tells us, is turned into a hoopoe, while according to other versions of the legend Philomela is transformed into a nightingale<sup>(3)</sup>. In Greene's text Philomela survives her husband, refuses all offers of remarriage and lives in 'constant chastety' to universal acclaim. Greene then appears to have been writing against the grain ; despite the enduring popularity of Ovid's legend in early modern England he seems to have deliberately chosen to ignore it. The effect on his readers is interesting to contemplate ; those readers who bought *Philomela* expecting to read a version of Ovid's text must have had their expectations shattered.

Was Greene then simply an elaborate literary con man, enticing his readership with a fashionable title in order to foist upon them a narrative of his own creation ? It is difficult to make great claims for Greene's literary integrity ; an inveterate borrower of his own and his contemporaries' works, he was more than willing to cloak himself in the mantles of more famous authors in order to sell his own wares. It is thus sometimes difficult to reconcile Greene with any concept of 'transformative imitation' ; Greene apparently fails totally to engage with, emulate or define himself against Ovid's narrative<sup>(4)</sup>. His text thus contrasts sharply with the most celebrated Elizabethan imitation of the tale of Philomela in Shakespeare's *Titus Andronicus*, Shakespeare's play is on one level a complex meditation on the value of women reading and using literature as a mode of communication. In *Titus Andronicus* Lavinia, who like Ovid's Philomela has been raped and had her tongue cut out, turns over Titus' books in order

to find an analogue to her own situation and to reveal the name of her assailant ; Titus invites her to 'Come and take choice of all my library,/And so beguile thy sorrow till the heavens/ Reveal the damned contriver of this deed'<sup>(6)</sup>. She consequently selects the Philomela narrative from Titus' copy of the *Metamorphoses*, thus enabling the men to interpret her story : 'This is the tragic tale of Philomel,/ And treats of Tereus' treason and his rape - / And rape, I fear, was root of thy annoy'(4.1. 47-9).

Shakespeare's play thus seems to engage with and reinterpret Ovid, while Greene merely invokes his work in order to popularise his own romance. But it would be unwise to write it off too quickly. Greene was intensely self-conscious about his liminal position in the Elizabethan literary system and his dependence on, and plagiarism of, more famous literary predecessors. He knew that his success depended in part on his ability to produce spin-offs of the most fashionable narratives, especially the prose romances of John Lyly. His decision to ignore Ovid's text thus seems audacious and probably unwise. Yet Greene's prose works also testify to his continued desire to mark out a place for himself in the literary canon which was still in the process of developing. Put simply, Greene wished to be recognised as an author, and was engaged in a constant reappraisal of contemporary fictional taste in order to assert his own ability to cater for it. Greene's *Philomela*, I wish to argue, is about metamorphosis, and is in part a meditation on Ovid's text, and on the significance of reworkings of the Philomela legend. Greene expected his reader to remember the legend in order to interpret his very different narrative. His achievement is to rewrite the Philomela story avoiding the tragedy of rape, and in so doing to align his narrative with different traditions of story-telling. Greene was aware of the tradition which focussed on Philomela as the nightingale who complains of her sufferings in her song, and it is this tradition of female complaint which he draws on in his romance. Greene thus demands a highly sophisticated relationship with his readers; he invites them, as Shakespeare did Lavinia, to take choice of all his library, and to interpret his *Philomela* not simply as a catchpeny title with no relation to the ensuing narrative, but as a way of establishing its author in the great tradition of English fiction.

I

As ever, Greene seems to have had ideas above his station. The full title of the text is *Philomela. The Lady Fitzwaters Nightingale*, in marked contrast to the more self-promoting subtitles of many of his other works, such as *Greenes Mourning Garment* or *Greenes Vision*. Lady Fitzwater is Bridget Ratcliffe, wife of Robert Ratcliffe or Radcliffe, fifth earl of Sussex. Greene seems to have had a more enduring connection with the family

than he did with most of his would-be patrons ; in 1592 he took charge of the publication of his friend Thomas Lodge's fiction *Euphues Shadow* while its author was away at sea. Greene would doubtless have wanted to cash in on any associations he could muster with the family, however tenuous, but if he knew something of the family history the story becomes more interesting. In 1602 John Manningham contributed a disapproving note about the troubled household :

*The E[arl] of Sussex keepes Mrs. Sylvester Morgan (some-  
tyme his ladies gent[lewoman]) at Dr. Daylies house as  
his mistress, calls hir his Countesse, hyres Capt[ain]  
Whitlocke, with monie and cast suites, to brave his countes,  
with telling of hir howe he buyes his wench a wascote of  
10£., and puts hir in hir velvet gowne, &c. Thus, not content  
to abuse hir by keeping a common wench, he strives to  
invent meanes of more greife to his lady, whoe is of a verry  
goodly and comely personage, of an excellent presence,  
and a rare witt<sup>(6)</sup>.*

The couple had separated before 1602 ; the state of their marital affairs in 1592, and Greene's knowledge of them must remain a matter for speculation only. But if he was aware of problems within the marriage, his decision to publish the text and choice of title look more comprehensible, as a plot summary of *Philomela* will demonstrate. Philippo, a Venetian earl, decides to test his wife Philomela's chastity by inviting his friend Lutesio to try to seduce her. Despite Lutesio's utter failure, Philippo's suspicions are aroused by news of Philomela's pregnancy, and he bribes two servants to swear to her infidelity with Lutesio. Philomela and Lutesio are subsequently tried and convicted of adultery, and both are banished. Lutesio pleads his case to the Duke of Milan ; another trial takes place at which the servants confess to their treachery and Philippo is assured of his wife's innocence. Meanwhile Philomela's wanderings take her on board ship, where she is nearly raped by a lecherous sea-captain. Having given birth, she is eventually reunited with Philippo at Palermo, where she attempts to save him from being wrongfully convicted of murder by accusing herself. The real murderer is so impressed by this action that he confesses, and Philippo and Philomela are re-united. Greene doesn't allow her a conventionally happy ending, however - in a sudden denouement Philippo, after 'a sound betweene greefe and ioy' dies in 'an extasie, (XI, 203). Philomela falls into 'extreame passions' at the news of his death, rejects the attentions of another suitor and 'returned home to Venice, and there liued the desolate widdow of *Phillippo Medici* al her lyfe : which constant chastety made her so famous, that in her lyfe shee was honored as the Paragon of vertue' (XI, 204).



Greene then seems to be highlighting his heroine's chastity in contrast to Ovid's Philomela, and he makes the connection with his patroness explicit ; in the dedicatory epistle he claims that

*I haue resolved to make good my duty to his Lordship in doing homage with my simple labours to your Ladiship (knowing seruice don to the wife is gratefied in the husband): wherevpon I presume to present the dedication of chast Philomela to your honor and christen it in your Ladiships name, calling it the Ladye Fitzwaters Nightingalle as if I should insinuate a comparison twixt you and him of equall and honorable vertues (XI, 110).*

Although Greene could not have wanted to alienate Lady Fitzwater's husband, it is tempting to think that he may have wished to allude obliquely to her sufferings and to offer the text as a consolation ; after Philomela's many sufferings the evil husband is disposed of and the woman lives, if not happily ever after, at least admired by all. Greene indeed claims that the text was written on commission, 'being pend at the request of a Countesse in this land to approue wemens chastitie' (XI, 109-10). Lady Fitzwater was obviously established as a patroness of the arts ; perhaps by then she had come to be recognised as an exempla of female chastity under affliction. On the most obvious level then, the legend of Philomela is invoked in Greene's conception of the function of his book ; the text itself is metamorphosed into the nightingale which sings of its dedicatee's sufferings.

Such arguments can only ever be tentative, but we are on surer ground if we examine Greene's avowed intentions for his text, and his view of its relationship to its noble female dedicatee. Greene is explicit, if misleading, about his pretensions ; he claims that in his 'legend of an honorable and chaste Ladie' he is 'imitating heerin Maister Abraham France, who titled the Lamentations of *Amintas vnder the name of the Countesse of Pembrookes luie Church*' (XI, 110). By now it may seem less surprising that Greene's text bears as little immediate resemblance to the work of France as it does to that of Ovid. But Greene does suggest that his text should be read in the light of a tradition of female complaint, perhaps as a prose equivalent to a long narrative poem. This text then is part of Greene's continuing mission to rehabilitate prose pamphlets and to raise them - and himself - from low social status, a task which he might have been spurred on to after reading the more famous text dedicated to the Countess of Pembroke, Philip Sidney's *Arcadia*. Again, Greene's narrative has nothing in common with Sidney's, but the language Greene uses in the dedication increases in significance if placed next to Sidney's dedi-

cation of the 'new' *Arcadia* to his sister, which was first published in 1590. Sidney's 'trifle, and that triflingly handled', done in 'loose sheets of paper' seems to be reflected in Greene's account of how he 'began to tosse ouer the first frutes of my witts wrapt vp as scollers treasurs be, in loose papers'<sup>(7)</sup>. Greene like Sidney represents himself as responding to female command, but also to the earnest entreaty of his printers, otherwise, as he says in the dedication to the gentlemen readers, he 'would haue had it thrust out as an orphant without any name to father it'. Sidney likewise proclaims himself willing to 'cast out in some desert of forgetfulness this child which I am loth to father'. It is almost impossible to be conclusive about conventional modesty topoi in prefatory material. But it is interesting to consider whether Greene was not one of the first of a long line of admirers and imitators to tap into the growing market for Sidney memorabilia, and to re-examine the idea of the *Arcadia* as a woman's book ; his *Philomela* may have at least a glancing reference to Sidney's *Pamela* and *Philoclea*.

## II

*Philomela* did not help Greene to achieve a social metamorphosis, to become another Sidney ; he remained a hack and died in poverty. But the text is also aspirational in literary terms, and seems to be part of Greene's continued attempt to align himself with literary giants. In choosing to write a text which identifies itself with the sufferings of good women, Greene was invoking the popular tradition of female complaint<sup>(8)</sup>. By writing a text which claimed to be about *Philomela*, Greene would have been alerting his readership to the continuities between his own work and the popular medieval retellings of the myth, especially those by Chaucer in the *Legend of Good Women*, and Gower in the *Confessio Amantis*. He would almost certainly have been thinking of George Gascoigne's long narrative poem *The Complaint of Philomene* (1576) in which the goddess of revenge appears to the narrator in a dream and relates the Ovidian story on behalf of the metamorphosed *Philomene* : 'Ne can she now complaine,/Although she lost hir tong)/ For since that time, ne yet before,/ No byrde so swetely soong.' Evidence that Greene wished his readers to regard him as the literary descendant of Chaucer and Gower is provided by *Greenes Vision* (1592), a wish-fulfilling fiction which although published posthumously is almost certainly by Greene. In this text Chaucer and Gower appear to the author Greene in a dream and debate the value of fiction with him. But to many of his readers, the most natural Elizabethan successor to Chaucer and Gower would have been Gascoigne ; Gabriel Harvey's 'obituary notice' of the poet in his letter-book imagines Gascoigne in heaven socialising with classical and more modern literary heroes:

'Acquayntaunce take of Chaucer first/ And then with Gower and Lydgate dine'<sup>(9)</sup>.

Greene thus raises formidable literary ghosts in his decision to write his own *Philomela*, his own female complaint, in which, like Chaucer, he is able to invoke the tradition of celebrating female virtue. Yet any reader who opened Greene's text would have found their expectations dashed; instead of a long narrative poem overgoing Gascoigne they would have been treated to a distinctly Elizabethan prose romance of male jealousy and confused identities. Yet I would argue that Greene should not be simply dismissed as a fraud and a literary and social climber; concealed within the romance is indeed a female complaint, and a self-conscious reconsideration of the Ovidian story. And the key to this reconsideration lies in the representation of *Philomela* herself. Like many of the heroines of Greene's fiction she is shown to be highly articulate and literate; Greene punctuates his narrative with poems in which *Philomela* reflects on her situation, and these are frequently highlighted by titles like '*Philomelas Ode that she sung in hir Arbour*' (XI, 123). When she is trying to repel Lutesio's advances she responds to the latter's fashionably amorous sonnet with an equally virtuous one of her own 'as well to shew her wit, as to choake his wantonness' (XI, 149). She thus seems to be endowed with a higher degree of poetical control than the men; as Lutesio puts it, 'mens poems follow their passions' (XI, 126), but *Philomela* is capable of enlisting the amorous sonneteering tradition on the side of virtue. *Philomela* thus seems to share some traits with her creator; she is both aware of contemporary literary traditions and able to redesign them for her own benefit.

*Philomela's* poetical ability indeed causes a sea change in her story, and, I would argue serves to take her out of an Ovidian world of sex and destruction. Having been banished by Philipo for her supposed infidelity, the pregnant *Philomela* boards ship for Palermo and becomes seasick. Tebaldo, the master of the ship, tries to comfort her, and subsequently leaves her 'with a Flea in his eare, and loue in his eie: for he had almost forgot his Compasse, he was so farre out of compasse with thinking howe to compasse *Philomela*' (XI, 173). In furtherance of this aim he takes to haunting her cabin, which so inflames his passions that he finally decides to confess his love, and rape her if she refuses his affections.

*Thus resolute he went towards the cabin of Philomela to bewray his affection vnto her, when drawing neere the doore, he heard her playing most cunningly vpon a lute, certaine lessons of curious descant: staying awhile, least he might*

*interrupt so sweet musick : at last she left of, & fel from her lute to this lamentable complaint (XI, 174).*

Philomela initially complains of her unmerited fortunes in prose, but then resolves to cheer herself up by singing an 'ode' which is very different from her previous sonnetting, and which produces a remarkable reaction in her audience :

*What is loue once disgraced ?  
But a wanton thought ill placed,  
Which doth blemish whom it paineth,  
And dishonors whome it daineth...  
loue could not hide los scape,  
Nor conceale Calistos rape.  
Both did fault, and both were famed,  
Light of loues whome lust had shamed...  
Whereon may a woman bost,  
If her chastitie be lost ?...  
If lusting loue be so disgrac't,  
Die before you liue unchast.  
For better die with honest fame,  
Then lead a wanton life with shame.*

*Assoone as Philomela had ended her dittie, she laid down her Lute, and fell to her booke : but Tebaldo hauing heard all her secret meditation, was driuen in such a mase, with the conceipt of her incomparable excellencie, that he stode as much astonished to heare her chaste speeches, as Acteon to see Dianas naked beauties : entring with a percing insight into her vertues, & perceiuing shee was some greater personage than hee at the first tooke her for, his loue was so qualed with the rarenes of her qualities, that he rather indeuoured to honor her as a saint, then to loue her as a paramour : desire now began to chaunge to reuerence, and affection to an honest deuotion : that hee shamed he once thought any way lust towardes so vertuous a creature : thus Metamorphosed, he stept into her cabin, and found her reading, to whome he did shewe more then accustomed reuerence : which Philomela returned with equall curtesie (XI, 178-9).*

This is an extraordinarily self-conscious moment on the part of both Philomela and Greene. Both are aware of the controlling power of Ovid in the narrative ; Philomela, unaware of her impending danger, com-

pare herself to Io and Calisto, both nymphs raped by Jove. Meanwhile her ability to compare herself to literary archetypes, to understand her situation in the light of a tradition of suffering women, and put this into verse, saves her from the fate of her Ovidian namesake. Instead it is Tebaldo who must undergo his own metamorphosis, although it is an altogether gentler one than that undergone by Ovid's Actaeon, changed into a stag and torn to pieces by his own hounds, in retribution for watching Diana bathing. Such a cluster of Ovidian allusions must have suggested to the mind of an Elizabethan reader that Philomela was on the point of fulfilling the Ovidian destiny her name implies, and that she would be promptly raped by Tebaldo. However Greene reverses the order of events and effectively changes the tale's genre ; he puts the complaint of the wronged woman before the intended rape, which, as we have seen, has the effect of forestalling it. From this point Greene can continue with the complications of the romance, leaving his heroine to emerge triumphantly unravished at the end.

Greene's use of metamorphosis highlights his teasing relationship with the reader. Having apparently denied his reader the narrative which the title page invokes, he then suggests it at the crux of the tale only to defeat readerly expectations once more, and produce an alternative metamorphosis into civil behaviour on the part of the lecherous sea captain. The moment is almost comic, yet it would be wrong to conclude that Greene is simply debunking Ovid, parodying his literary predecessor. Ovid is vital to Philomela's understanding of her fate ; Philomela is one of Greene's many well-read heroines who, like their creator, constantly reassess their fate in literary terms and write themselves into fictional traditions. Philomela's ability to do this is suggested throughout the text; early on in the narrative she claims that 'A Ladie *Lutesio* that regardeth her honour will die with *Lucrece* before she agree to lust, she will eate coales with *Portia* before she proue vnchast' (XI, 132).

### III

Greene and Philomela are then alike in their ability to write themselves into the literary canon. But Greene also shares some characteristics with Tebaldo and indeed Actaeon. Like them, he is spying on a woman, eavesdropping on her speech, and also conveying it to the world. Despite giving Philomela a voice to speak with, he is also speaking for her, interpreting female experience in a voice which is inevitably male. The contradictions in Greene's self-presentation are dealt with explicitly in his other, roughly contemporaneous fiction which deals with metamorphosis, entitled, ambitiously enough, *Alcida. Greenes Metamorphosis* (1588). Greene's strategies in this book are in many ways similar to those he uses in

*Philomela* ; he invokes Ovid in the title only to inform his gentleman readers that they should not 'looke for any of *Ovids* wittie inuentions'. However two dedicatory Latin sonnets both proclaim Greene as a second Ovid, and put him in a tradition of English literature as the descendant of Chaucer, Gower and Gascoigne, among others. *Alcida* is in this respect a more audacious text than *Philomela* and testifies to Greene's increasingly grandiose vision of authorship ; he claims to produce his own version of metamorphosis, shamelessly appropriating and subsuming his literary forebears. The metamorphoses in *Alcida* are also very different to those in *Philomela*, and designed to inform his readers of women's deceitful wiles ; three women are punitively transformed into a pillar, a bird and a rose-tree respectively on account of their heartless treatment of men<sup>(10)</sup>. But we can perhaps see some continuity between the two texts in Greene's account of the genesis of the text in his epistle to the gentleman readers. Greene relates how he fell 'by chance amongst a company of no meane Gentlewomen' when one unusually truthful woman observes 'that woman that had fauours, had most commonly contrary faults: for (quoth shee) beauty is seldome without pride, and wit without inconstancie'. Consequently the women begin to debate 'their owne qualities', while the attentive Greene

*sate still as a cypher in Algorisme, and noted what was spoken : which after I had perused in my chamber, and seeing it would be profitable for yong Gentlemen, to know and foresee as well their faults as their fauours, I drew into a fiction, the forme and method, in manner of a Metamorphosis...(IX, 8-9).*

Greene then writes two very different metamorphic texts, one misogynistic and one celebrating female virtue. But in both Greene is at some level a peeping Tom, trespassing on women's private matters in order to convey them to an eager world. Although Nashe celebrated Greene as a 'Homer of women', Greene was never finally able to renounce the more influential male section of his readership, and his attitude to his female readers is always determined by self-interest.

#### IV

Yet Greene's consideration of metamorphosis extends beyond misogyny and beguiling his readers. Rather he succeeds in establishing a highly sophisticated relationship with his readers, forcing them to interrogate the text's relationship to previous literary transformations. Greene is, as ever, audacious ; by replacing the rape of *Philomela* with *Tebaldo's* conversion to virtue he succeeds in changing the progress of the fiction, enabling

it to have a positive, if not unequivocally happy conclusion. Greene was fond of such daring shifts of tone ; in *Pandosto* he abruptly cancels the happy ending by having Pandosto 'close up the Comedie with a Tragical stratageme' (IV, 317) and kill himself. *Philomela* is in many ways very like the more famous *Pandosto*, Shakespeare's source for *The Winter's Tale*. Both texts participate in a 'literature featuring men who seem obsessed with the problem of 'reading' the probable signs of clandestine sexual activity between their wives or daughters and the male 'friends' to whom they risk having given the persuasive edge by having (in friendship) communicated too much'<sup>(11)</sup>. But the most remarkable facet of *Philomela* is the shift of emphasis ; Greene effectively converts the text from a narrative of male friendship and jealousy into a celebration of a woman. In so doing, he must have been thinking of the many narratives of male friendship which had dominated Elizabethan fiction, most notably the story of Titus and Gysippus retold by Sir Thomas Elyot in *The Book of the Governor*<sup>(12)</sup>. Greene indeed uses the Titus and Gysippus plot in order to resolve his own fiction ; Philippo is wrongly convicted of murder. But it is Philomela, not Lutesio, who ends up trying to take the blame ; Greene rewrites the tale not as a narrative of male friendship affirmed but as the story of a good wife.

I want then to reclaim a variety of different levels of metamorphosis in Greene's *Philomela*. Within the context of the tale Greene reverses the impact of Ovid's *Philomela* and avoids the tragedy of rape. Within the context of Elizabethan fiction, Greene uses the idea of Ovidian metamorphosis as a way of writing himself into his own history of English literature, transforming a fiction of male friendship into the celebration of a good wife. It is neither possible nor perhaps desirable to reclaim Greene as a feminist ; as a comparison between *Philomela* and *Alcida* shows, he was always willing to transform himself from the Homer of women into an arch misogynist in the interests of profit. But perhaps his greatest achievement lies in his complex relationship with the reader ; *Philomela* may not have helped Greene metamorphose into a Sidney, but I would argue that the Lady Fitzwater's nightingale provides at least as intriguing a blend of literary and social motivation as the Countess of Pembroke's Arcadia.

**Katharine WILSON**  
University of Newcastle upon Tyne

## NOTES

- (1) Robert Greene, *Philomela. The Lady Fitzwaters Nightingale*, ed. A. B. Grosart, *The Life and Complete Works of Robert Greene, M.A.*, Huth Library, (privately printed, 1881-86), Vol. XI, p. 109. All further references to Greene's works are made parenthetically within the text, and are indicated by volume and page number.
- (2) See Ovid, *Metamorphoses*, trans. F. J. Miller (London, 1916), Vol. 1, pp. 318-335.
- (3) See Robert Graves, *The Greek Myths*, (Harmondsworth, 1955), Vol. 1, pp. 165-8 for versions of the legend.
- (4) See G. W. Pigman III, 'Versions of Imitation in the Renaissance', *Renaissance Quarterly* 33 (1980), pp. 1-32 for theories of imitation.
- (5) William Shakespeare, *Titus Andronicus*, ed. Jonathan Bate, (London, 1995), Act 4, Scene 1, ll. 34-6.
- (6) *The Diary of John Manningham of the Middle Temple, 1602-3*, ed. R. P. Sorlien (Hanover, 1976), p. 97.
- (7) Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. M. Evans (Harmondsworth, 1977), p. 57.
- (8) See *Motives of Woe : Shakespeare and Female Complaint*, ed. J. Kerrigan (Oxford, 1991), pp. 1-83.
- (9) C. T. Prouty, *George Gascoigne: Elizabethan Courtier, Soldier, and Poet* (New York, 1942), p. 280.
- (10) For the text's place in Elizabethan literature, see Michael Pincombe, *The Plays of John Lyly: Eros and Eliza* (Manchester, 1996), pp. 147-8.
- (11) Lorna Hutson, *The Usurer's Daughter : Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England* (London, 1994), p. 85.
- (12) When Titus falls in love with his friend Gysippus' fiancée Sophronia, Gysippus renounces her to him. Gysippus is later wrongly accused of murder and is recognised on the scaffold by Titus, who accuses himself of the crime. The real murderer is so impressed that he gives himself up and is pardoned in the general rejoicing. See Hutson pp. 52-85 for an account of the text's significance.



## LES MÉTAMORPHOSES DE SATAN

### DANS LE *PARADIS PERDU*

#### DE JOHN MILTON

Dans l'argument du premier livre du *Paradis perdu*, il est dit que le serpent, ou plutôt Satan dans le serpent, fut la cause de la Chute de l'homme après sa révolte contre Dieu <sup>(1)</sup>. Comme dans les Homélie <sup>(2)</sup>, Milton reprend et développe le texte de l'Apocalypse de Saint Jean où le serpent est clairement désigné comme l'incarnation de Satan <sup>(3)</sup>. Le serpent ne devient le diable que tardivement dans la Bible, notamment dans *Le livre de la Sagesse* et dans le Nouveau Testament <sup>(4)</sup>. La *Genèse* se contente d'évoquer le serpent sans faire mention ni de possession, ni de déguisement, ni même de métamorphose.

Dans l'Ancien Testament, certaines comparaisons rapprochent Dieu des bêtes sauvages pour rendre compte du numineux, du tout Autre <sup>(5)</sup>. Chez les Pères de l'Église, le Christ est parfois symbolisé par des animaux (agneau, poisson) :

*Le Christ est bélier, agneau, taureau, bouc* <sup>(6)</sup>  
*Le Christ est appelé agneau à cause de son innocence,*  
*lion à cause de sa puissance, serpent à cause de sa sagesse,*  
*onagre à cause de sa liberté par rapport au péché* <sup>(7)</sup>.

Pourtant, toute assimilation explicite de Dieu à l'animal reste sacrilège et blasphématoire. Les Prophètes de l'Ancien Testament fustigent les pratiques impies du peuple hébreu et condamnent avec la plus grande violence tous les dieux païens zoomorphes des peuples voisins. « Je suis Celui qui Suis » dit le Dieu d'Israël, un Dieu jaloux qui se démarque totalement de l'animalité. Au XVI<sup>ème</sup> siècle, la Réforme, qui reprend la tradition des Prophètes d'Israël, vise à une désacralisation des anciens rites agraires où se côtoyaient hommes, bêtes et dieux. Les animaux sont totalement exclus du schéma rédempteur et toute participation des animaux aux cérémonies sacrées est considérée comme une profanation. Dans ce contexte, Milton souligne la distance entre le monde animal et le Très Haut : l'animal n'est en aucune manière à l'image de Dieu :

*My image, not imparted to the brute* (PL 8,441)

et Dieu n'est en aucune manière une bête :

*By falsities and lies the greatest part  
Of mankind they corrupted to forsake  
God their Creator, and th' invisible  
Glory of him that made them to transform  
Oft to the image of a brute, adorned  
With gay religions full of pomp and gold,  
And devils to adore for deities : (PL 1, 367-373)*

Milton évoque les figures thériomorphes adorées comme des divinités par l'homme après la Faute (PL 1,374-375) et récapitule tous les errements idolâtres des Hébreux se prosternant devant des animaux (PL 1,434-435) et adorant un veau d'or :

*Nor did Israel scape  
Th' infection, when their borrowed gold composed  
The calf in Oreb ; and the rebel king  
Doubled that sin in Bethel and in Dan,  
Likening his Maker to the grazed ox- (PL 1,483-486)*

Milton énumère les divinités égyptiennes <sup>(8)</sup> à forme animale :

*Osiris, Isis, Orus and their train  
With monstrous shapes and sorceries abused  
Fanatic Egypt and her priests, to seek  
Their wand'ring gods **disguised in brutish forms**  
Rather than human. (PL 1,478-482)*

Il évoque les dieux païens à forme animale ou moralement corrompus (*bestial gods* PL 1,435), en particulier Dagon, monstre hybride, dieu des Philistins et idole de la mer <sup>(9)</sup>.

*Dagon his name, sea monster, upward man  
And downward fish (PL 1,462-463)*

Les dieux de l'Olympe ont également pris des formes d'animaux <sup>(10)</sup> dont ils sont parfois finalement très proches par la parenté <sup>(11)</sup>, tels Ophion, le Titan-serpent (PL 10,581) et Jupiter Ammon (PL 9,508).

Le *Deutéronome* <sup>(12)</sup>, puis Saint Paul <sup>(13)</sup>, considèrent que les dieux de la mythologie païenne sont en réalité des démons. L'Ancien Testament évoque déjà démons cornus et satyres (*Isaïe* 13 : 21, *Lévitique* 17 : 7, 2 *Chroniques* 11 : 15) et certains noms sont révélateurs du lien entre le démoniaque et l'animalité : Beëlzebuth, le prince des démons, est le seigneur des mouches <sup>(14)</sup>. Encore ambivalent dans la Bible <sup>(15)</sup>, l'animal est,

dans les textes et l'iconographie de la tradition occidentale, graduellement rejeté au cours du Haut Moyen-Age vers le diabolique <sup>(16)</sup>. Ainsi, les scènes de tentation, inspirées de la *Vie de Saint Antoine* d'Athanase d'Alexandrie, multiplient les animaux-démons :

*Il est facile au diable, pour faire le mal, de revêtir diverses formes. La nuit, donc, les démons firent un tel vacarme que tout l'endroit tremblait, et cela tant et si fort que les parois parurent se rompre et que les démons firent irruption, changés en bêtes et en reptiles. Tout le lieu fut rempli de spectres de lions, d'ours, de léopards, de taureaux, de serpents, d'aspics, de scorpions et de loups.* <sup>(17)</sup>

Au 13<sup>e</sup> siècle (Baptistère de Florence) et jusqu'au 15<sup>e</sup> siècle (Michael Pacher, rétable de Brixen, 1483, Munich, Alte Pinakothek), le diable a des caractéristiques animales : queue, tête encornée, ailes de chauve-souris ; son corps nu est couvert de poils tandis que les anges-oiseaux portent des plumes. Dans la *Tentation de Saint Antoine* de Lucas van Leyden (Bruxelles, Musée des Beaux Arts), il se présente comme une silhouette indécise, homme ou crapaud. Le tentateur est figuré sous la forme d'un être hybride à corps de serpent, à tête et torse humains, l'image en miroir d'Ève <sup>(18)</sup>. Chez Hugo van der Goes (*Le péché originel*, 1465, Vienne), le démon dressé est une salamandre ou un lézard à tête de femme. Sur la porte du baptistère de Florence par Ghiberti, Satan a des pieds crochus et des ailes de chauve-souris. Par contre, chez Luca Signorelli (*Le Jugement Dernier*, fresque de la cathédrale d'Orvieto, 1500-1504) et Michel-Ange (*Le Jugement Dernier* de la Chapelle Sixtine) les démons ont des silhouettes plus humaines. Finalement, avec Guido Reni et le Tintoret (*St Michel et Lucifer*) <sup>(19)</sup>, le démon a un beau corps de jeune homme. A la Renaissance, Satan n'est plus un monstre hybride, ce n'est qu'un ange déchu. Le Tentateur, devenu beau séducteur, est plus attirant, notamment pour la femme, tout en étant plus difficile à démasquer.

Dans le poème de Milton *On the Morning of Christ's Nativity* (XVIII, 172), Satan garde encore des caractéristiques thériomorphes

*the old Dragon / Swinges the scaly horror of his folded tail,*

mais, dans le *Paradis perdu*, il n'a plus ni les cornes, ni la queue, ni les sabots, ni les pieds de harpie, ni les ailes de chauve-souris des person-nages de Jérôme Bosch. Milton se contente d'évoquer discrètement les signes visibles du désordre intérieur des démons. La tradition médiévale de la déformation physique reste présente mais discrète ; le mal est intériorisé (PL 9,467-468) et Satan acquiert une dignité humaine. Par

contre, c'est le personnage du Pêché (Sin), image de Satan (*Thyself in me thy perfect image viewing / Becamst enamoured* PL 2,764-765), être double (*double-formed* PL 2,741), mère de *Discord* (PL 10,707-708), qui hérite des traits traditionnels du Diable<sup>(20)</sup>. Assemblage de traits thériomorphes incompatibles symbolisant la confusion entre catégories, le Pêché acquiert même des ailes (PL 10,244).

Le Satan de Milton n'a en fait aucun trait physique distinctif ; le texte se contente d'évoquer son port altier (PL 1,590). Sa dégradation est simplement indiquée par une perte d'éclat

*O how fallen ! how chang'd* (PL 1,84)  
*Though changed in outward luster* (PL 1,97)

Cette dégradation physique continue et irrémédiable est le reflet de la corruption morale (PL 4,827-850). Bien qu'ayant perdu sa splendeur, Satan reste fondamentalement l'Archange déchu (PL 1,593). Dans le rêve d'Ève, le tentateur apparaît d'ailleurs sous l'apparence d'un ange<sup>(21)</sup>

*One shaped and winged like one of those from heav'n*  
*By us oft seen ; his dewy locks distilled*  
*Ambrosia ;* (PL 5,55-57)

Il reprend brutalement son allure d'ange lorsque, déguisé en crapaud, il est surpris par la milice céleste

*So started up in his own shape the Fiend* (PL 4,819)

Devenu serpent pendant la tentation d'Ève, il prend de nouveau la forme d'un chérubin pour tromper Uriel et apparaître dans toute sa splendeur devant ses légions

*Satan in likeness of an angel bright* (PL 10,327)

Mais il brille désormais d'un faux éclat. Saint Augustin écrit que les anges impurs deviennent ténèbres en eux-mêmes ; ce qui rejoint sa définition du mal comme privation du bien<sup>(22)</sup>. Satan retrouve son apparence d'origine, mais, paradoxalement, sa forme d'ange lumineux n'est plus qu'un déguisement, comme dans Saint Paul (2 *Corinthiens* 11 : 14)

*Disguised he came, but those his children dear*  
*Their parent soon discerned, though in disguise* (PL 10,330-331)

Le texte biblique évoque les hommes possédés par un esprit, bon

dans l'Ancien Testament (*Juges* 11 : 29 ; 14 : 6), toujours mauvais dans le Nouveau Testament. Le diable entre dans le corps de Judas <sup>(23)</sup> mais il peut aussi prendre possession d'animaux. Dans l'épisode des porcs de Gadarene, le diable dupé quitte un homme possédé pour se réfugier dans les corps des porcs sauvages qui se précipitent dans la mer <sup>(24)</sup>. Le *Lévitique* (11 : 2-8) établit une taxonomie du monde animal reposant sur la distinction fondamentale entre bêtes pures et bêtes impures (PL 6,856-857). Dans les Bestiaires du Moyen -Âge, le monde animal se répartit entre bêtes de Dieu et bêtes du Diable, classement qui correspond à la distinction entre animaux domestiques et animaux sauvages <sup>(25)</sup>. Le démon peut prendre possession des animaux domestiques, sauf la colombe, l'agneau et le bœuf, mais il pénètre surtout dans le corps des animaux sauvages et impurs <sup>(26)</sup>. Dans le *Paradis perdu*, Satan entre dans la gueule ouverte du serpent endormi pour prendre possession de son corps et de ses sens <sup>(27)</sup>

*in at his mouth*

*The Devil entered, and his brutal sense,  
In heart or head, possessing soon inspired  
With act intelligential (PL 9,187-190)*

Le texte de Milton semble exclure le monstre hybride : l'expression *mere serpent* (PL 9,413) signifie-t-elle *simple serpent* ou *rien d'autre que serpent*, c'est-à-dire sans tête humaine <sup>(28)</sup>. Le *Paradis perdu* se démarque ainsi des représentations où le serpent a la tête d'Ève.

Les anges ont la capacité de changer d'apparence à leur gré (PL 6,351-353). Ainsi, Raphaël prend la forme du phénix (PL 5,271-272) et reprend ensuite son apparence originelle (PL 5,276-277). Les anges de Milton ont une nature matérielle (PL 6,344-353) qui leur permet de changer de forme, de se contracter (PL 1,789-790) ou de se dilater (PL 4,986-987). Satan a conservé la capacité des anges à changer volontairement de forme (PL 1,428-429), de taille *smallest dwarfs* (PL 1,779 , 789-790) et même de sexe (PL 1,423-424).

Les démons, à l'instar des dieux de l'Olympe (Ovide, *Les métamorphoses*, 5,319), se cachent sous l'apparence de bêtes (PL 1,481). Protée est évoqué à propos des anges déchus (PL 3,604) mais Satan dépasse Protée par le nombre de changements d'apparence <sup>(29)</sup>. De plus, à la différence de Jupiter et de Protée, Satan ne se transforme qu'en animaux vils. Le déguisement est essentiellement un instrument de dissimulation, un moyen d'éviter tout soupçon (PL 9,94-96) : Satan ne veut pas être surpris par les anges fidèles à Dieu (PL 9,160-162). Il change de forme pour se dissimuler et pour pouvoir observer sans être vu. Le serpent est

par nature un animal particulièrement secret qui se cache dans le bois (PL 10,332-333), sous la fleur (PL 9,408-413) ou dans l'herbe (PL 9,186 + 502) comme dans les Emblèmes <sup>(30)</sup>. Satan cumule les rôles comme un parfait acteur, ainsi que le suggère le lexique emprunté au théâtre (*part* 1,645 ; 9,673 ; *performance* 10,502, *person* = la persona ou le masque PL 2,110). Le déguisement est un moyen de ruse, une tromperie du « père du mensonge » <sup>(31)</sup>

*But first he casts to change his proper shape /... So well  
he feigned (PL 3,634, 639)*

Il renvoie à la convention littéraire du Faux-Semblant, non reconnaissable sous son travestissement. Le déguisement en crapaud est pourtant dérisoire car Satan est reconnu par la ronde nocturne des anges (PL 4,799).

La Création est animée d'un mouvement général de retour vers son Créateur, une sorte d'appel vers le haut (PL 5,469-470 ; 7,156-161), la béatitude étant la présence de Dieu. A l'inverse, Satan fuyant Dieu, évitant sa présence pour des raisons de sécurité, s'éloigne de la Divinité. Le maître du déguisement effectue une chute par étapes successives : l'ange se fait oiseau puis animal terrestre à quatre pattes ; il devient ensuite crapaud avant de finir comme serpent sans pattes traînant son ventre sur le sol. Inexorablement attiré vers le bas, il sombre dans l'ignoble : *O foul descent* (PL 9,163). Satan est conscient de cette déchéance dans l'animalité <sup>(32)</sup> et ressent le déguisement animal comme une atteinte à l'esthétique, la dégradation morale étant liée, comme dans Platon, à la laideur animale <sup>(33)</sup>. Les déguisements constituent une forme de transgression car ils constituent une abolition des différences établies par Dieu Créateur. Tour à tour ange, homme, oiseau ou bête, Satan transgresse les limites du réel. Le diable, maître du désordre et de l'inversion sociale, contribue ainsi à l'extension du chaos. De plus, les transformations animales de Satan sont une imitation minable, une parodie de l'Incarnation du Christ. Le Satan de Milton se fait donc animal du troupeau, puis bête sauvage

*Down he alights among the sportful herd  
Of those four-footed kinds, himself now one,  
Now other, as their shape served best his end  
Nearer to view his prey (PL 4,396-399)*

Il se change en lion et en tigre et, à l'image du lion du Psaume (*Psaume* 9 : 9) guettant le faon innocent, il se tient à l'affût d'Adam et Ève

*about them round  
A lion now he stalks with fiery glare,  
Then as a tiger, who by chance hath spied  
In some purlieu two gentle fawns at play,  
Straight couches close, then rising changes oft  
His couchant watch, as one who chose his ground  
Whence rushing he might surest seize them both  
Gripped in each paw (PL 4,402-408)*

Comme dans l'Épître de Saint Pierre, le lion associé à l'orgueil est le démon (PL 4,402)

*Votre adversaire le diable, comme un lion rugissant, rôde,  
cherchant qui dévorer (1 Pierre 5 : 8)*

Les animaux sauvages prédateurs des comparaisons épiques (*Iliade* 3,10-14 ; *Odyssée* 6,130 ; *Énéide* 9,59-66) sont présents dans le *Paradis perdu* (PL 4, 402-408 ; PL 11,185-190). Le lion et le loup représentent l'invasion du domaine humain par le monde sauvage. La comparaison avec le loup dans la bergerie a aussi des résonances bibliques <sup>(34)</sup>.

*As when a prowling wolf,  
Whom hunger drives to seek new haunt for prey, (PL 4,183-192)*

Le loup rôde traditionnellement autour des victimes de la pastorale <sup>(35)</sup>. L'évocation des loups féroces (*grievous wolves* PL 12,508 ; *Actes des Apôtres* 20 : 29) renvoie au discours polémique des Puritains (*Lycidas* 128) où ils désignent fréquemment les prêtres de l'Eglise Catholique. Les animaux sont la représentation des vices : dans *La fausseté* de Bronzino (Londres, National Gallery), l'hypocrisie a des pieds de loup. Le loup est souvent le diable <sup>(36)</sup>, à la fois voleur et violeur : dans le *Paradis perdu*, Satan viole successivement toutes les enceintes du paradis dont l'homologie avec le sexe féminin est suggérée par le texte de Milton (PL 4,132-136).

Le cormoran, classé parmi les oiseaux impurs (*Lévitique* 11 : 13-19 ; *Deutéronome* 14 : 11-20), est à opposer aux oiseaux de Dieu, notamment la colombe, figure de fécondité. Milton associe la colombe à l'esprit de Dieu flottant sur les eaux primordiales *Dove-like* (PL 1,21), fidèle en cela au texte de la *Genèse* où la métaphore n'est cependant pas aussi explicite. En une parodie sinistre du Dieu de la *Genèse*, le Péché et la Mort planent sur les eaux comme des oiseaux funestes (PL 10,284-285). Le cormoran est traditionnellement un oiseau ridicule, mais il est

avant tout perfide <sup>(37)</sup> et vorace (PL IV,196) comme dans Shakespeare (*Richard II* 2,1,38 ; *Love's Labour's Lost* 1,1,4) et Chaucer <sup>(38)</sup>. De même que le loup, le cormoran fait partie des animaux de mauvais augure (PL 11,185-190) car c'est un oiseau annonciateur de mort

*Sat like a cormorant ; yet not true life  
Thereby regained, but sat devising death  
To them who lived ; (PL 4.195-197)*

Il renvoie à la tradition épique où les animaux funestes s'intègrent dans un réseau d'annonces et d'avertissements de la part du narrateur et des personnages célestes (*Illiade* 24,314-321 ; *Odyssée* 2,146-176 ; 12,200-207). Le serpent est également un animal de malheur dans l'épopée (*Énéide* 7,346 ; 2,203-208 ; *Illiade* 2,308 ; 4,39) <sup>(39)</sup> car il annonce la destruction de Troie : de la même manière, la présence du démon-serpent dans le *Paradis perdu* annonce la perte de l'Éden.

Le crapaud s'apparente aux grenouilles de l'*Apocalypse* (16:13), associées aux esprits impurs

*him there they found / Squat like a toad (PL 4,799-800)*

Lié au sexe ou à la mort, c'est un animal vil, familier des sorcières et des démons. En outre, le crapaud près de l'oreille d'Ève est, par dérision, la transposition de la colombe placée dans l'iconographie religieuse près de l'oreille de la Vierge <sup>(40)</sup>.

A ces changements d'apparence, qui sont à proprement parler des déguisements, s'ajoute la seule véritable métamorphose, celle des démons en serpents. En une comédie grotesque, les anges déchus sont transformés contre leur gré en reptiles (PL 9,163-171), non sans quelque ironie au moment où Satan les nomme *dieux* (PL 10,502)

*for now were all transformed  
Alike, to serpents all, as accessories  
To his bold riot : (PL 10,519-521)*

La liste du Livre 10 du *Paradis perdu* rappelle les serpents de Libye de *La Pharsale* de Lucain et ceux de l'Enfer de Dante <sup>(41)</sup>.

*thick swarming now  
With complicated monsters, head and tail,  
Scorpion and asp, and amphisbaena dire,  
Cerastes horned, hydrus, and ellops drear,*



*And dipsas (PL 10,522-526)*

Une sorte de contagion saisit ceux qui regardent les premiers sortir (PL 10,539-541) et Satan lui-même ne peut résister à une force qui le dépasse (PL 10,515-516). Les démons sont métamorphosés en l'état qu'ils se sont eux-mêmes choisis ; Satan se change en quelque sorte en lui-même

*punished in the shape he sinned (PL 10,516) <sup>(42)</sup>.*

Dans le *Paradis perdu* (1,199), la mention de Briarée, Géant à jambes de serpent, et de Typhon, géant à tête de serpent, annonce la métamorphose reptilienne de Satan <sup>(43)</sup>. Celui-ci est assimilé au Dragon (PL 10,529) et au Léviathan (PL 1,201), or le Léviathan de la Bible est tantôt baleine (*Job* 41), tantôt serpent (*Isaïe* 27 : 1 ; *Psaumes* 104 : 25-26). Satan étendu sur le lac de feu rappelle les serpents de mer (PL 1,195 + 209-210).

Comme dans Platon (81e), Apulée (*Métamorphoses* XI,15) et Ovide, la métamorphose est, chez Milton, un châtement et une déchéance (PL 10,544). Satan se retrouve dans une position inférieure à l'homme dans la hiérarchie des êtres. La chute est brutale, l'ange puissance de l'air (PL 10,185) <sup>(44)</sup> est devenu un serpent mangeant la terre (*Michée* 7 : 17 ; *Isaïe* 65 : 25). Les démons ont le regard tourné vers la terre comme les bêtes (Ovide, *Métamorphoses*, 1,84-86 ; PL 1,680-681).

La métamorphose de Satan opère la perte des membres

*His visage drawn he felt to sharp and spare ;  
His arms clung to his ribs ; his legs entwining  
Each other, till supplanted down he fell  
A monstrous serpent on his belly prone, (PL 10,511-515,  
541)*

et la perte de la parole

*he would have spoke,  
But hiss for hiss returned with forked tongue  
To forked tongue (PL 10,517-519)*

Frappé par la malédiction divine, le serpent est privé des traits humains ou angéliques qu'il avait à l'origine

*some of serpent kind*

*Wondrous in length and corpulence involved  
Their snaky folds, and added wings. (PL 4,482-484)*

L'apparence humaine originelle du serpent correspond à une tradition rappelée par Sir Thomas Browne en 1646 :

*Thus Basil will tell us, the Serpent went erect like Man,  
and that that Beast could speak before the Fall. <sup>(45)</sup>*

*Derrière l'arbre se trouvait quelqu'un qui avait l'apparence d'un serpent ; il avait des bras et des jambes semblables à ceux d'un homme ; il portait des ailes aux épaules, six à droite et six à gauche. <sup>(46)</sup>*

Si les déguisements de Satan ne sont que temporaires (à la différence de Cadmus dans les *Métamorphoses* d'Ovide IV,576-580), les démons sont soumis à une condamnation toujours recommencée. Ils retrouvent leur forme et rejouent perpétuellement la scène de la Chute en mordant la cendre, tout en croyant dévorer le beau fruit

*greedily they plucked  
The fruitage fair to sight, like that which grew  
Near that bituminous lake where Sodom flamed ;  
This more delusive, not the touch, but taste  
Deceived ; they, fondly thinking to allay  
Their appetite with gust, instead of fruit  
Chewed bitter ashes, which the offended taste  
With spattering noise rejected : oft they assayed,  
Hunger and thirst constraining ; drugged as oft,  
With hatefullest disrelish writhed their jaws,  
With soot and cinders filled ; so oft they fell  
Into the same illusion, not as Man  
Whom they triumphed once lapsed. Thus were they plagued  
And worn with famine, long and ceaseless hiss,  
Till their lost shape, permitted, they resumed ;  
Yearly enjoined, some say, to undergo,  
This annual humbling certain numbered days,  
(PL 10, 560-576)*

Le péché (Sin) est une figure monstrueuse, mi-femme, mi-serpent, *the snaky sorceress* (PL 2,724) avec, comme Scylla (PL 2,660), six chiens féroces autour de la taille (PL 2,653-659 ; *Odyssée* 12,73 sq)

*my nether shape thus grew / Transformed (PL 2,784-785)*

*rolling her bestial train (PL 2,873)*

La parenté entre la femme et le serpent est implicite dans la tradition scripturaire. Dans la *Genèse*, le jeu de mots étymologique fondateur, l'hébreu HEVA, d'où dérive le nom d'Ève, signifie serpent. De plus, si l'on superpose les deux récits bibliques de la Création, il apparaît que la femme occupe la même catégorie que le serpent par rapport aux autres créatures de Dieu (*Genèse* 1 : 26 ; 2 : 18). Dans le *Paradis perdu*, Milton évoque Eurynomé, déesse représentée sous la forme d'une femme à queue de poisson <sup>(47)</sup>, fille serpent de l'Océan dont les ondulations rappellent les mouvements reptiliens

*However, some tradition they dispersed  
Among the Heathen, of their purchase got,  
And fabled how the Serpent, whom they called  
Ophion, with Eurynome, the wide-  
Encroaching Eve perhaps, had first the rule  
Of high Olympus ; (PL 10, 578-583)*

Cette allusion empruntée à la tradition classique établit une parenté entre la première femme et les sirènes poissons ou sirènes serpents. Cette assimilation entre la femme et le serpent est par ailleurs suggérée par l'injure lancée par Adam à Ève : *thou serpent (PL 10,867)*.

Caricature de la sagesse (*wise*), le serpent initie l'innocente Ève. La relation entre Ève et Satan est ambiguë car, s'il est tombé amoureux de la femme, elle aussi sera séduite. Le songe d'Ève est d'ailleurs un rêve érotique qui relate son éveil à la sexualité (*PL 5, 82-92*). Satan n'y est encore qu'un ange

*One shaped and winged like one of those from Heaven  
(PL 5,55)*

mais c'est finalement bien sous l'apparence du serpent qu'il devient l'amant d'Ève :

*So spake the enemy of mankind, enclosed  
In serpent, inmate bad ! and toward Eve  
Addressed his way : not with indented wave,  
Prone on the ground, as since ; but on his rear,  
Circular base of rising folds, that towered  
Fold above fold, a surging maze ! his head  
Crested aloft, and carbuncle his eyes ;  
With burnished neck of verdant gold, erect*

*Amidst his circling spires, that on the grass  
Floated redundant : pleasing was his shape  
And lovely ; never since of serpent-kind  
Lovelier,  
(PL 9,494-505)*

En se livrant à une parade amoureuse, le serpent phallique exerce, par sa beauté physique, une fascination sur la femme (PL 9,525). Le serpent dressé, objet sexuel, est une parodie de l'homme *erect* (PL 9,501) dont il est le substitut.

Le sanctuaire est toujours préservé de la présence d'animaux : de la même manière, aucun animal ne doit pénétrer dans le berceau nuptial (*bower*) (PL 4,703-704 ; 4,798-800). Seule une présence végétale avec des fleurs est admise dans l'espace intime (PL 4,694-701 ; 706 ; 709). Le crapaud à l'oreille d'Ève endormie et le serpent violent cet espace secret de la femme.

Le serpent en tant qu'animal devenu sauvage n'a pas droit à un procès (PL 10,82-84 + 164-169) ; il est condamné sans recours possible comme instrument du mal, en conformité avec le droit biblique (*Genèse* 9 : 5-6 ; *Exode* 21:28-32). L'animal mis en accusation est-il responsable et coupable ? Le poète se retranche derrière le texte biblique : le serpent est maudit car sa nature est pervertie

*on the accursed serpent though brute (PL 10,164-165).*

Le rappel des paroles de l'Écriture sur la malédiction qui frappe le serpent (PL 10,175-178) s'inscrit dans le schéma dramatique du *Paradis perdu* ; il précède la métamorphose des démons en reptiles. Les démons-serpents rampent sur le sol, perdant la verticalité des origines (PL 10,514 ; *Genèse* 3:4), et mordent la poussière, retrouvant ainsi la terre dont ils sont issus.

Les animaux du désert du Nouveau Testament sont des démons muets. Dans les Apocryphes, les animaux se sont tus lors de l'expulsion du Paradis <sup>(48)</sup>. Dans Milton, le serpent est muet par nature et dès lors incapable de dénoncer Satan

*unable to transfer  
The guilt on him who made him instrument  
Of mischief (PL 10,165-167)*

Satan est, par contre, essentiellement un être de parole, orateur et

maître en dialectique (*Job, Zacharie 5 : 1-5*) si bien qu'une fois possédé par le démon, le serpent de Milton est particulièrement bavard

*that false worm, of whomsoever taught  
To counterfeit man's voice (PL 9,1067-1069)*

Il ment car ce n'est pas en mangeant le fruit de l'arbre qu'il a acquis la parole et l'usage de la raison. En définitive, le sifflement reptilien, la séduction verbale, le jeu de mots, sont une parodie du chœur angélique.

Le serpent créé par Dieu est innocent à l'origine (PL 9,185-186), il a pourtant des prédispositions pour le mal car Satan a porté son choix sans hésitation sur lui après avoir soigneusement inspecté les autres créatures. Le serpent est le plus rusé des animaux (*Genèse, 3 : 1 ; the serpent sly PL 1,347*). La mêtis du serpent justifie le choix de Satan qui ne veut pas éveiller la méfiance (PL 1,646 ; 9,93). Même s'il avait déjà des aptitudes, l'animal possédé par Satan est alors devenu très intelligent (PL 9,190). Saint Augustin commente le texte de la *Genèse* ainsi :

*entre tous les animaux terrestres qui, dociles et soumis,  
habitaient avec l'homme et la femme le paradis corporel,  
il choisit le serpent, animal souple, aux replis tortueux et  
mobiles, propre à son but...<sup>(49)</sup>*

Le serpent de Milton a un corps labyrinthique

*In labyrinth of many a round self-rolled,  
His head the midst, well stored with subtle wiles  
(PL 9,183-184)*

Le poème de Milton réactive le sens étymologique de *error* (PL 4, 238) ; *a surging maze* (PL 9,499) pour évoquer le mouvement des anneaux : *serpent error wandering* (PL 7, 302) ; *recoils* (PL 9,172) ; *insinuating* (PL 4,348). Les replis de la ligne serpentine sont un élément de l'esthétique baroque.

Dans le *Paradis perdu*, le personnage de Satan est un exemple de l'association de la tradition biblique et patristique et de la tradition classique. La confusion de deux natures, angélique et animale, en Satan, parodie des deux natures du Christ, signifie une abolition des différences fondatrices d'ordre : par ses transformations successives, Satan, maître du désordre, brouille les catégories du réel. En dépit de ses apparences multiples, Satan est fondamentalement toujours le même car déguisements et métamorphoses constituent autant de variations de la déchéan-

ce absolue de l'Archange de lumière. Dans Ovide, la métamorphose est lente mais, dans Milton, Satan subit une métamorphose dans l'immédiat. Cette importance donnée à l'instant du changement relève aussi de l'esthétique du Baroque, univers de l'instable.

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

(1) *the Serpent, or rather Satan in the Serpent* PL, Book I, The Argument ; PL 10,495 ; 10,1034.

*the undying worm* PL 6,739 (*Isaïe* 66 : 24 ; *Évangile selon Saint Marc* 9:44-48).

(2) « *Who should deliver us from the mortal sting of the old serpent, Satan ?* »

*An Homily against Peril of Idolatry, Certain Sermons or Homilies appointed to be Read in Churches in the Time of Queen Elizabeth of Famous Memory* (1562 ; Oxford, 1683, 388 p.) 157.

(3) *Il fut précipité, le grand dragon, l'antique serpent, celui qu'on nomme Diable et Satan, le séducteur du monde entier.* (*Apocalypse* 12 : 9 ; 20 : 2).

(4) *Livre de la Sagesse* 2 : 24 ; *Évangile selon Saint Luc* 10 : 19 ; *Évangile selon Saint Jean* 8 : 44.

(5) *De son nez monta une fumée, de sa bouche un feu dévorant: Deuxième livre de Samuel* 22 : 9 ; *Psaumes* 18 : 9.

Les textes de l'Ancien testament évoquent fréquemment les ailes de Dieu : *L'Exode* 19 : 4 ; *Le Deutéronome* 32:10 ; *Ruth* 2 : 12 ; *Psaumes* 1 7: 8 ; 36 : 8 ; 57 : 2 ; 58 : 8 ; 91 : 4.

(6) Saint Augustin, *Sermon XIX*, PL 38,133.

(7) Saint Grégoire le Grand, *Moralia* XXX, 31, PL 76, 560 B-D ; cité par Dom Pierre Miquel, Dictionnaire symbolique des animaux (Paris : Le Léopard d'Or, 1991, 286 p.) 11.

(8) *the Brutish Gods of Nile* : Milton, On the Morning of Christ's Nativity 211.

(9) en hébreu, *dag* signifie poisson.

(10) Ovide, Les métamorphoses, II,846-875, traduction par Joseph Chamonard (Paris : Garnier-Flammarion, 1966, 504 p.) 88.

(11) « Apollon fils du loup » , Homère, L'Illiade, IV, traduction par Eugène Lasserre (Paris : Garnier-Flammarion, 1964, 445 p.) 75.

(12) *Deutéronome* 32 : 17.

(13) *1 Corinthiens* 10 : 20-21 ; Saint Augustin, La Cité de Dieu, II,28 (Paris : Édition du Seuil, 1994, vol.2, 457 p.) 111.

(14) *2 Rois* 1 : 2 ; *Évangile selon Saint Matthieu* 12 : 24.

(15) *be ye therefore wise as serpents, and harmless as doves.* *Évangile selon Saint Matthieu* 10 : 16.

*the serpent wise* PL 9,867.

(16) Jacques Voisenet, Bestiaire chrétien : L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen-Âge (V<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.), thèse de doctorat d'État (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1994, 386 p.) 311, 315.

(17) Athanase d'Alexandrie, La Vita Antonii, 9.

(18) Filipino Lippi, Tentation d'Ève, XV<sup>e</sup> siècle, Florence.

(19) Roland Mushat Frye, Milton's Imagery and the Visual Arts. Iconographic Tradition in the Epic Poems. (Princeton University Press,

1978, xxv-407 p.)

(20) La figure de Géryon (peut-être inspirée de la manticoire de Pline) dans Dante, Divine Comédie, Enfer XVII, 10-18, 25-27 dans Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, lvi-1851 p.) 986.

(21) 2 Corinthiens 11:3, 14.

Vie grecque d'Adam et Ève, XVII, 1-2, dans La Bible. Écrits intertestamentaires, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1987, cxlix-1903 p.) 1779.

(22) *Car la vraie lumière qui éclaire tout homme venant au monde, éclaire aussi tout ange pur afin qu'il soit lumière, non en lui-même, mais en Dieu dont il ne saurait se détourner sans devenir impur, à l'exemple de ces esprits déréglés qui, retranchés de la participation de l'éternelle lumière, cessent d'être lumière dans le Seigneur pour devenir ténèbres en eux mêmes ; le mal, en effet, n'est point une substance : c'est la privation du bien qui s'appelle mal.*

Saint Augustin, La Cité de Dieu, livre XI, 9 (Paris : Édition du Seuil, 1994, vol.2, 369 p.) 26.

(23) Évangile selon Saint Jean 13 : 27.

(24) Évangile selon Saint Marc 5 : 1-21 ; Évangile selon Saint Matthieu 8 : 29.

(25) *Les animaux... qu'il a faits sauvages et amis de la solitude, comme l'aigle, le milan, le lion, le loup.*

Saint Augustin, La Cité de Dieu, XII, 21 (Paris : Édition du Seuil, 1994, vol.2, 369 p.) 94.

(26) *certains mauvais démons, titans ou géants, si j'ose dire, devenus impies envers la divinité véritable et les anges du ciel, sont tombés du ciel et rôdent sur terre autour des corps épaissis et impurs... Ils s'insinuent dans les plus rapaces et cruels animaux, et dans d'autres plus rusés, et ils les poussent à accomplir, quand ils le veulent, les actions qu'ils veulent. (Origène, Contre Celse, IX, 92).*

*Sathan, Sathan,.../ Chien plain de rage forcenée, / Loup famis qui aux brebis nuyt, / Lion rugiant jour et nuit, / Dragon jetant puante flame, / Aspic mordant le corps et l'âme, / Basilique, beste terrible / Dont le regard est mort horrible.*

Eloy d'Amerval, Livre de la diablerie (Paris : Michel Le Noir, 1508) ; édition de Charles Frederick Ward (University of Iowa Studies, 66, 1933, xiii-259 p.).

*Les Démons se forment tout subit en ce qui leur plaist et souvent on les voit transformer en bêtes, comme serpens, crapaux, chats-huans, huppes, corbeaux, boucs, asnes, chiens, chats, loups, tореaux et autres.*

Ambroise Paré, Des monstres et des prodiges, ch. XXV (Paris, 1585 ; édition par Jean Céard, Genève : Droz, 1971, 239 p.) 82.

(27) *He in the serpent* PL 10,3 ; *the spirited sly snake* PL 9,613 ; *Inmate bad* PL 9,495.



- (28) Edward Le Comte, A Dictionary of Puns in Milton's English Poetry (London : The Macmillan Press, 1981, xxi-238 p.).
- (29) *il prendra toutes les formes, se changera en tout ce qui rampe sur terre, en eau, en feu divin... Il se change d'abord en lion à crinière, puis il devient dragon, panthère et porc géant* : Homère, Odyssée 4,417-418 + 456-458, traduction de Victor Bérard (Paris : Gallimard, 1931, 1996, 601 p.) 115 + 116.
- (30) Chez Prudence, le serpent est de couleur verte comme l'herbe dans laquelle il se cache : *Car la Vierge qui a mérité d'enfanter Dieu triomphe de tous les venins. Le serpent, se roulant en replis inextricables, vomit, engourdi, dans l'herbe verte comme lui, son virus puissant.* (Cathemerinon III,151-155, trad. Lavarenne).
- (31) Évangile selon Saint Jean 8 : 44.
- (32) *the ingloriousness of a beast* : Milton, Comus 527.
- (33) *Nécessairement, la vertu est belle et le vice laid* : Platon, Lois 900e.
- (34) *Behold, I send you forth as sheep in the midst of wolves* : Évangile selon Saint Matthieu 10 : 16. Évangile selon Saint Jean 10 : 11-12.
- (35) Dorcon est déguisé en loup : Longus, Daphnis et Chloé I,§20-21 (Paris : Gallimard, 1958, 181 p.) 32-33.
- (36) *Le loup représente le Diable* : Pierre de Beauvais, Bestiaire ; reproduit dans Bestiaires du Moyen Age, mis en français moderne par Gabriel Bianciotto (Paris : Éditions Stock, 1980, 264 p.) 38.
- (37) Ramon Lull, Le livre des bêtes, cité par Dom Pierre Miquel, op. cit., p.108.
- (38) Geoffrey Chaucer, The Parlement of Fowls, 362, Complete Works (Londres : Oxford University Press, 1973, xxiv-732 p. + 149 p.) 106.
- (39) « *we must recall that in the classical epic the serpent is a bad omen* » Francis C. Blessington, Paradise Lost and the Classical Epic (London, Routledge & Kegan Paul, 1979, 126 p.) 59.
- (40) Roland Mushat Frye, Milton's Imagery and the Visual Arts. Iconographic Tradition in the Epic Poems (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1978, xxv-407 p.-261 illustrations) 100.
- (41) Dante, Divine Comédie, Enfer XXIV,85-87 dans Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, lvi-1851 p.) 1032-1033.
- (42) Robert Ellrodt, introduction, Milton, Le paradis perdu, traduction de Chateaubriand (Paris : Gallimard, 1995, 423 p.) 15.
- (43) Robert Ellrodt, note 11, édition de la traduction de Chateaubriand du Paradis Perdu de Milton (Paris : Gallimard, 1995, 423 p.) 354-355.
- (44) Milton, Paradise Regained 1,44-46.
- (45) Sir Thomas Browne, Pseudodoxia Epidemica, I,7 (1646).
- (46) Apocalypse d'Abraham, XXIII,5, dans La Bible. Écrits intertestamentaires, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1987, cxlix-1903 p.) 1721.
- Tu marcheras sur le poitrail et sur le ventre ; tu seras privé de tes mains*

*et de tes pieds, et il ne te sera laissé ni oreille, ni aile, ni un seul des membres qu'ont ceux que tu as séduits dans ta malice et que tu as fait expulser du paradis.* : Vie grecque d'Adam et Ève XXVI,2-3, dans La Bible. Écrits intertestamentaires, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1987, cxlix-1903 p.) 1784.

(47) Pierre Grimal, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine (Paris : Presses Universitaires de France, 1951, 1986, 576 p.) 153.

(48) *Ce jour-là se ferma la bouche de tous les animaux sauvages et domestiques, des oiseaux, de tout ce qui marche et tout ce qui rampe, car (jusque-là) ils avaient conversé en une seule langue, en un seul parler.* Livre des Jubilées III,28, dans La Bible. Écrits intertestamentaires, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1987, cxlix-1903 p.) 651-652.

(49) Saint Augustin, La Cité de Dieu, XIV,11 (Paris : Édition du Seuil, 1994, vol.2, 368p.) 168.

## READING RUSKIN ON THE GROTESQUE IN FRANCE :

### A METAMORPHOSIS OF SORTS <sup>(1)</sup>

*From what we have seen to be its [the grotesque's] nature, we must, I think, be led to one most important conclusion ; that wherever the human mind is healthy and vigorous in all its proportions, great in imagination and emotion no less than in intellect, and not overborne by an undue or hardened preëminence of the mere reasoning faculties, there the grotesque will exist in full energy. And, accordingly, I believe that there is no test of greatness in periods, nations, or men, more sure than the development, among them or in them, of a noble grotesque, and no test of comparative smallness or limitation, of one kind or another, more sure than the absence of grotesque invention, or incapability of understanding it. I think that the central man of all the world, as representing in perfect balance the imaginative, moral, and intellectual faculties, all at their highest, is Dante; and in him the grotesque reaches at once the most distinct and the most noble development to which it was ever brought in the human mind.*

John Ruskin, *The Stones of Venice* [III, iii, § lxvii]

No study of the grotesque worth its salt will be able to completely hold itself apart from its subject matter. Some kind of contamination across the border between the student and the object of study - if only by the mere act of citation at the inevitable moment of naming instances of the grotesque - is bound to happen. So I shall not even try to resist, and instead share a grotesque secret with you now.

As I was rereading my notes in preparation for writing a first draft of this essay, an honest plumber whom I had summoned by telephone arrived *chez moi* to replace the *chasse d'eau* of my toilet. You see, for some weeks there had been a leak from the bottom of the reservoir into the bowl such that the flow of water never completely stopped. Besides this senseless waste of water, and « ironically » one might say, whenever I would stand up and push the lever of the *chasse*, my feces had a way of stubbornly resisting the insistent efforts of the cleansing water. More than half the time they would survive the maelstrom intact and stare at me, spinning softly, flushed but not forgotten.

Now, the plumber had come to install a new and more efficient tank and variable-volume flushing mechanism : « *un réservoir Semi-bas à effet de chasse interrompable* », he said. To me this would have been a herculean task ; but with wrench, piping, and acetylene torch, he set to work, his young apprentice looking on and handing instruments as would a nurse to a surgeon. Meanwhile, I listened from the *salon*, scratched more notes, and thought about my outline. Less than an hour later, the job was done. My stables were back in order. We spoke briefly about the bill, landlords, my teaching, and Toulouse ; then we shook hands, said *au revoir* and *bonne journée*, and finally the plumber and his apprentice circled down the main stairwell and out of sight.

Many people would say that this was a grotesque story, though it would perhaps be more accurate to say that it contains certain grotesque pieces, parts, or movements. Context, timing, and audience are also factors. A study or a student of the grotesque would want to be able to identify them, say how they work, and why. One might also want to ask what the similarities and differences are - such that they could all be linked to some complex but unified notion of *the grotesque* - between this story and the works of Dante, Shakespeare, Rabelais, Dürer, Goya, Picasso, Francis Bacon, and flamenco music, for example. And how are all of these, more obviously artistic examples, different from *real-life*, or as Ruskin says, *acted* grotesques, such as the wars in Ex-Yugoslavia, American presidential elections, the World Bank, mad cow disease, the homeless, and « *dumpster divers* » ? To ask such questions is to begin to *think* about the grotesque - its what ? when ? why ? where ? and how ? - and this is something that perhaps can only happen from a place very close to the grotesque itself in an act of *grotesque thinking*.

One could do worse than be a student of the grotesque, as Robert Frost did not say ; and reading John Ruskin on the grotesque might be the most valuable learning experience of its kind one could possibly have. His « *inquiry into the true essence of the grotesque spirit itself* » in the last chapter of *The Stones of Venice* is perhaps still the finest single treatment of the subject ever written<sup>(2)</sup>. After first discussing a certain resistance to Ruskin and the grotesque, especially in France, I shall retrace the main lines of Ruskin's inquiry. Along the way, I shall discuss three cruxes or sticking points. Two of these are identified by Ruskin himself, and while they do not invalidate his inquiry, they do pose genuine complications for his (but perhaps for any) exposition of « *the true essence of the grotesque spirit itself* ».

Reading John Ruskin today, especially in English-speaking countries, is about as fashionable as reading Karl Marx, perhaps even less so. But

for just that reason the French might take an interest, since they are famous for occasionally taking in and according respectability to people, places, and things that the Germans, Americans, and English have ignored, abandoned, or would not touch in the first place. Sure, Proust loved Ruskin, but his affection was never able to spark a following or forge a lasting Ruskin readership. For that to happen, larger passions and urgencies must be felt between readers and the writer in question. Such energies may now have a chance of being released between French readers and Ruskin, not simply because a certain France always loves to root for the underdog, but because Ruskin has important things to say about the grotesque, a subject that interests the French today more than ever before.

Up until quite recently, one could safely say that the French ignored the grotesque. They could not or would not take it seriously. This attitude is still evident in the current definition of the term that gives « laughable » (*risible*) as a first approximate synonym<sup>(3)</sup>. Of course there was always Rabelais, but his grotesque works have customarily served as the exception that proves the rule, the vaccine administered by the good doctor to inoculate France against the fevers and other grotesque symptoms that could be seen in every direction across its borders in Ireland, England, Spain, North Africa, Italy, Germany, Belgium, even Switzerland (land of Rousseau and Frankenstein!)<sup>(4)</sup>. One senses France had for a long time a strong investment in preserving a certain idea of its own classical purity, good taste, and decorum - *Les autres sont grotesques, nous sommes beaux et sublimes !*

However, for much of this time the French grotesque was perhaps not so much absent as simply unaccounted for or misunderstood. The grotesque aspects of canonical writers such as Flaubert and Maupassant have only recently received scholarly attention<sup>(5)</sup>. As for Hugo and Baudelaire, it was hardly their taste for the grotesque that won them friends and influenced people during their lifetimes, although today they are recognized as perhaps the two greatest French theorists and practitioners of the grotesque<sup>(6)</sup>. Among twentieth-century grotesque thinkers working in France and in French, one notices that many have either come directly from a more grotesque-saturated country, or else have had some mediated but intimate and prolonged association with such places. This list would include Beckett and Francis Bacon (Ireland), Picasso (Spain), Walter Benjamin (Germany), Claude Levi-Strauss (The Americas), Jacques Lacan (Germany and Freud's « undiscovered country »), Jacques Derrida (Algeria-the United States), Julia Kristeva and Tzvetan Todorov (Bulgaria)<sup>(7)</sup>. If the work of these individuals is particularly sensitive or close to the grotesque, it probably has something to do with their bi-, multi-, or mixed

linguistic and cultural status. Of course, this unstable hybrid quality is commonly associated with the grotesque itself. One could say, then, that these thinkers have a strong affinity for the grotesque to the extent that they know themselves as grotesque - strangely ridiculous, terrifying, monstrous - beings. Proof of the old saying, *it takes one to know one*.

Although it would be unwise to hastily conclude that this century has been *more* grotesque than others - who could measure the grotesque ? - one does sometimes get the feeling that the grotesque is everywhere these days, even in a traditionally grotesque-repressed country such as France. In the arts one can trace a grotesque line from recent high-visibility exhibits of Picasso and Bacon, through grotesque literature<sup>(8)</sup>, scholarly studies<sup>(9)</sup>, television<sup>(10)</sup>, cinema<sup>(11)</sup>, theater<sup>(12)</sup>, dance<sup>(13)</sup>, and the fashions associated with Seattle « Grunge », the English « Train-Spotting », and snowboarders. This French enthusiasm for the grotesque may be all well and good - though I doubt it - but the sheer mass and variety of grotesque productions is certainly confusing. Harpham summarizes the problem well :

*Whether considered as a pattern of energy or as a psychological phenomenon, it [the grotesque] is anything but clear. Whereas most ideas are coherent at the core and fuzzy around the edges, the grotesque is the reverse : it is relatively easy to recognize the grotesque « in » a work of art, but quite difficult to apprehend the grotesque directly. Curiously, it remains elusive despite the fact that it is unchanging. Although it appears in various guises, it is as independent of them as a wave is of water, for it is somehow always recognizable as itself. Most curious of all, it has no history capable of being narrated, for it never began anywhere [xvi].*

Given this difficulty, frustration can set in when one finds oneself circling around to the same questions : What is grotesque about an NTM music video, body-piercing, or Jacques Derrida presenting *Spectres de Marx* on late-night talk-radio ? And why should I care ? Though he is no prophet or latter-day saint, Ruskin's essay on the grotesque can be used, as Harpham attempts to do, as a guide for exploring the grotesque - itself, « a species of confusion » [xv], or as he later says, « a margin between 'art' and something 'outside of' or 'between' art ... a limit to the field of art... a figure for a total art that recognizes its own incongruities and paradoxes ». [xxii, emphasis added]. In Ruskin's inquiry, he plays Virgil while the reader is cast in the role of Dante. Ruskin guides the reader along a circuitous and forking path - naming, discussing, and evaluating

the key issues and cruxes of the grotesque - then he leaves him, hopefully older and wiser, to continue on his own way.

As should be clear from the opening citation, Ruskin did not stumble on to the grotesque as some naïve doctoral student might come upon his dissertation topic. Ruskin's interest in the subject derives from his long-standing interest in the Gothic, of which the grotesque is the highest and most complex characteristic<sup>(14)</sup>. The nature of Gothic was examined earlier in *The Stones of Venice* (II, vi), but an analysis of the grotesque was saved for the last chapter. This delay was due in part to the genuine difficulty of the subject - necessity for more space, etc. - but also because it is of vital importance to Ruskin to give a continuous account of the metamorphosis from the healthy, Medieval grotesque to its eventual « decline and fall », à la Gibbon, during the Venetian Renaissance of the sixteenth century. This story is to serve, in turn, as a lesson, warning, and incitement to the modern minds of Ruskin's England so that they may heal themselves - body, soul, and nation - and become « as Venice without her despotism, and as Florence without her dispeace ». These are the very last words of the « Conclusion ». Along the way, however, Ruskin offers more than one version of his story :

*We may be deeply thankful for this peculiar reserve of the Gothic grotesque character to the last days of Venice. All over the rest of Europe it had been strongest in the days of imperfect art ; magnificently powerful throughout the whole of the thirteenth century, tamed gradually in the fourteenth and fifteenth, and expiring in the sixteenth amidst anatomy and laws of art. But at Venice, it had not been received when it was elsewhere in triumph, and it fled to the lagoons for shelter when elsewhere it was oppressed. And it was arrayed by the Venetian painters in robes of state, and advanced by them to such honor as it had never received in its days of widest dominion ; while, in return, it bestowed upon their pictures that fulness, piquancy, decision of parts, and mosaic-like intermingling of fancies, alternately brilliant and sublime, which were exactly what was most needed for the development of their unapproachable color-power. [§ lxxiii]*

*In examining the nature of Gothic, we concluded that one of the chief elements of power in that, and in all good architecture, was the acceptance of uncultivated and rude energy in the workman. In examining the nature of the Renaissance, we concluded that its chief element of weak-*

*ness was that pride of knowledge which not only prevented all rudeness in expression, but gradually quenched all energy which could only be rudely expressed ; nor only so, but, for the motive and matter of the work itself, preferred science to emotion, and experience to perception [§ iv]*

One notices that Ruskin's story varies slightly in these two excerpts, taken from the last chapter and the conclusion respectively. In the first version, the Gothic grotesque « flees » to Venice as to a haven and has there another magnificent reign, although somewhat out of character given its customarily humble, imperfect nature. In the second, Ruskin comes back to the point he made at the beginning of the chapter « Grotesque Renaissance » ; there and here Venice is more clearly the villain, who, through pride, infidelity, and « the unscrupulous pursuit of pleasure » [§i] disfigures and destroys « the magnificent condition of fantastic imagination » that Ruskin associates with the noble grotesque and « the Northern Gothic mind » [§xvi]. This two-faced story of Venice as lover and destroyer of the grotesque is one of three cruxes within Ruskin's study, and perhaps the one of which he is the least aware. One may wonder whether Ruskin ultimately loved or despised Venice, but it is clearly his passionate study of this city's politics, art, and architecture during the Renaissance that pushed him to undertake his inquiry into the grotesque spirit and to elaborate a distinction between the noble and the ignoble grotesque.

Ruskin will arrive at this distinction of relative value gradually as he proceeds to distinguish the different types of grotesque production and their producers. He begins this analysis of types by making a major distinction, common to many presentations of the « essence of the grotesque spirit », and implicit in the divergent French and English definitions mentioned above : the distinction between the *laughable* and the *terrifying* :

*First, then, it seems to me that the grotesque is, in almost all cases, composed of two elements, one ludicrous, the other fearful ; that, as one or other of these elements prevails, the grotesque falls into two branches, sportive grotesque and terrible grotesque ; but that we cannot legitimately consider it under these two aspects, because there are hardly any examples which do not in some degree combine both elements ; there are few grotesques so utterly playful as to be overcast with no shade of fearfulness, and few so fearful as absolutely to exclude all ideas of jest [§ xxiii].*



Thus, although it may be impossible for his study to separate the *sportive* from the *fearful* without destroying the special molecule of the grotesque, so to speak, the two constituents or tendencies can be distinguished and their properties analyzed ; and this is what Ruskin sets out to do, considering first the more sportive and then the more fearful varieties.

Already with the term « sportive grotesque » Ruskin is ahead of those who speak of « playful » or « comic grotesque », for the grotesque is most often physical and earthy - *cave-like*, in fact - and this is more true of sports than play. Word-play such as one finds in some Ionesco, Stein, and Beckett texts may be funny, absurd, or bizarre ; but it only rises to the level of the grotesque if it somehow manages to touch the ground - as in dirty jokes - or at the very least foregrounds the materiality of the words themselves. Considered as a problem in quantum physics, one could say that the grotesque is more *particle*, and perhaps the sublime and the beautiful more *wave*.

Ruskin analyzes four types of play, or as he says, « the sportiveness ... of wit, humor, and fancy » [§ xxv]. Here again Ruskin is ahead of those critics, such as Bakhtine and his epigones, who talk easily about play, but forget about *work*. Ruskin is more convincing because he makes it a point to acknowledge the real-life necessities of *work* and *rest*, and he demonstrates their relation to the instinct of *play*. His inquiry considers, in order, « the men who play wisely ; who play necessarily ; who play inordinately ; and who play not at all » [§xxv].

Those who play wisely are rare individuals with the most perfect, the least childish, and the least fatigable natures. The moments of levity that they allow themselves are few and far between because their deep love of God and truth and their knowledge of « the compass of human sorrow » renders play, with its wild exuberance and sudden emotions, nearly impossible. Wordsworth and Plato are Ruskin's examples within this most exalted category [§xxvi].

Despite the high praise for this first type, the second category of men, those who play necessarily, seem to be Ruskin's true heroes. The amounts of training, refinement, leisure, and repose required for the « highest species of playfulness » are not available to the vast majority of men because they must work.

*They must, perforce, pass a large part of their lives in employments both irksome and toilsome, demanding an expenditure of energy which exhausts the system, and*

*yet consuming that energy upon subjects incapable of interesting the nobler faculties. When such employments are intermitted, those noble instincts, fancy, imagination, and curiosity are all hungry for the food which the labor of the day has denied to them, while yet the weariness of the body, in a great degree, forbids their application to any serious subject. They therefore exert themselves without any determined purpose, and under no vigorous restraint, but gather, as best they may, such various nourishment, and put themselves to such fantastic exercise, as may soonest indemnify them for their past imprisonment, and prepare them to endure their recurrence. This stretching of the mental limbs as their fetters fall away, - this leaping and dancing of the heart and intellect, when they are restored to the fresh air of heaven, yet half paralyzed by their captivity, and unable to turn themselves to any earnest purpose, - I call necessary play. It is impossible to exaggerate its importance, whether in polity, or in art [§xxvii].*

Reading this exuberent, loving description of the « leaping and dancing of the heart and intellect » makes one feel sorry that Ruskin did not live to see Charlie Chaplin. These men - these good, honest, true, and necessary players - are the ones who produce the most noble grotesque creations. Ruskin calls theirs the « art of the wayside », « work done in times of rest », [§ xxxiii] « the fruits of a rejoicing energy in uncultivated minds » [§ xxxiv].

The men who play inordinately are the villains in Ruskin's story. They possess too much leisure and their idleness (the devil's workshop!), along with their unexercised refinement and ungrounded education, leads them to form false opinions, and progressively into sneering mockery, bestial vice, and low sarcasm - « the most hopeless state into which the human mind can fall » [§ xvi]. Their problems begin, Ruskin says, with a lack of reverence and caution when approaching serious subjects.

*[T]hese faults are apt to gain upon the mind until it becomes habitually more sensible to what is ludicrous and accidental, than to what is grave and essential, in any subject that is brought before it ; or even, at last, desires to perceive or to know nothing but what may end in jest. Very generally minds of this character are active and able ; and many of them are so far conscientious, that they believe their jesting forwards their work. But it is difficult to calculate the harm they do, by destroying the reverence which is our best*

*guide into all truth ; for weakness and evil are easily visible, but greatness and goodness are often latent ; and we do infinite mischief by exposing weakness to eyes which cannot comprehend greatness [§ xxix].*

About the fourth class, « men who do not play at all », Ruskin is sober and brief. These are men who have been crushed by excessive work or else weighted down by « care, guilt, or pride » ; and this has left them incapable of all « healthy exhilaration » and « happy relaxation » [§xxx]. In the following paragraphs, Ruskin describes the grotesque productions characteristic of each of the four types. I shall skip over them, however, in order to pass on to the other main branch of Ruskin's inquiry, namely his analysis of fearful grotesque.

Ruskin grounds his examination of the fearful grotesque on two assumptions. First, that man derives a healthy pleasure from the contemplation of the beautiful and the terrible ; i.e., from objects which inspire love and attraction, and others which cause fear and repulsion.

*[T]he healthiest state into which the human mind can be brought is that which is capable of the greatest love, and the greatest awe : and this we are taught even in our times of rest ; for when our minds are rightly in tone, the merely pleasurable excitement which they seek with most avidity is that which rises out of the contemplation of beauty or of terribleness. We thirst for both, and, according to the height and tone of our feeling, desire to see them in noble or inferior forms [§ xliii].*

Of special note here is what Ruskin says about « tone » ; for it is the right or wrong « tone of our feeling » that will be decisive for the production and appreciation of true and noble, or false and ignoble grotesques. Also of note is Ruskin's insistence that man's desire to contemplate the beautiful and the terrible is as fundamental as eating and drinking : « We thirst for both », he says.

Ruskin's second presupposition concerns the content of man's fear. The two proper subjects of human fear, says Ruskin, are things that have « the power of Death or those which have the nature of Sin » [§ xliiv]. However, both may be considered as fears of different kinds of death : the first is fear of biological extinction such as death from lightning, drowning in the ocean, falling from a height, disease, or simply old age ; the second is fear of « little » or symbolic deaths ; that is, all falling away from the moral heights of human perfection in acts of sin - killing, stealing, lying.

.. pride, hypocrisy, impatience, etc. - that sink man into a living hell or *mort vivant*. This insistence on man's preoccupation with death and sin is at the core of Ruskin's conception of the fearful grotesque, and it is therefore surprising to read Philip Thomson speak disapprovingly of the « moralistic overtones of Ruskin's analysis » as though this ethical component was somehow incidental or a superfluous tick of Ruskin's Victorian mind that we moderns « would perhaps reject » [15]. This desire to reject the « moralistic » allows Thomson's study to proceed with a high degree of formal clarity, but at key moments, such as in his distinction between irony and the grotesque, there are signs of its necessary reemergence. Note the progression from confident affirmation to tentative understatement in the following passage.

*Irony is primarily intellectual in its function and appeal, and the grotesque primarily emotional. This is somewhat baldly stated, but essentially true nevertheless. The impact of the grotesque is characteristically one of a sudden shock, which is likely to stun, bewilder or nonplus - the mind takes a few seconds to function dispassionately again. Irony, on the other hand, depends very much for its effect on the reader's being given a chance intellectually to make distinctions and connections. In the extreme case, the grotesque writer will deliberately prevent a rational and intellectual approach to his work, demonstrating that the intolerable and inextricable mixture of incompatibles is a fact of life, perhaps the most crucial one. The ironist places the incompatibles also in some kind of relationship, but it is always a relationship which can be 'worked out'. Much of one's pleasure in irony comes after all from detecting it. [47, emphasis added]*

If the moral is merely an « overtone », then why is the grotesque mixture « intolerable » ? And what could possibly be the content or thrust of Thomson's appendage « perhaps the most crucial one », if it is not a moral hierarchy of some kind ranking the quality-value of human experience and understanding ? Also, to what extent is one still in the grotesque mode if one's mind begins to « function dispassionately again » ? Is this recommencement not the mastering rejection, or as one sometimes hears, the « intellectualizing » of raw experience characteristic of stable irony's intelligible, pleasurable opposition to the emotional, intolerable grotesque ? Within the mode of grotesque thinking - whether as production or contemplation - one learns that man's ability to try, judge, sentence, and pardon - in short, all moral and legal codes - comes under intense pressure if the « intolerable and inextricable mixture of incompatibles » is, in fact,

« a fact of life ». Ruskin's inquiry allows one to see further into a horrible problem : how to exercise moral and legal codes within a fundamentally grotesque world ; how to love in the face of death ?

Ruskin pursues his inquiry into the fearful grotesque with a series of descriptions of the three tones, modes, tempers, or states of mind associated with the production and reception of such grotesques. They are (1) « predetermined or involuntary apathy », (2) « mockery or satire », and (3) « diseased and ungoverned imaginativeness » [§ xliv]. As the split definitions suggest - « A or B » - there is for each state of mind a healthy and an unhealthy exercise that will result in either true and noble or false and ignoble grotesques. Ruskin examines these in order. « In the true grotesque, a man of naturally strong feeling is accidentally or resolutely apathetic ; in the false grotesque, a man naturally apathetic is forcing himself into temporary excitement ». The former is able to experience and transmit to others « a terribleness taken from life » whereas the later « may make his creatures disgusting, but never fearful » [§ xlvii]. The merely *ugly*, *vulgar*, or *gross* is ignoble, and hardly deserves the name *grotesque*.

One notices that it comes down to a question of seriousness : the true grotesque is « the expression of the *repose* or play of a *serious* mind », whereas the false grotesque is « the result of the *full exertion* of a *frivolous* one » [§ xlix]. Ruskin is, however, sensitive to the possibility that one may sometimes strike a frivolous pose about what is essentially serious, and this voluntary masking or inversion of values constitutes a second crux or difficulty : how is one to distinguish true playful grotesque from false terrible grotesque ?

*For observe, the difficulty which, as I above stated, exists in distinguishing the playful from the terrible grotesque arises out of this cause ; that the mind, under certain phases of excitement, plays with terror, and summons images, which, if it were in another temper, would be awful, but of which, either in weariness or in irony, it refrains for the time to acknowledge the true terribleness. And the mode in which this refusal takes place distinguishes the noble from the ignoble grotesque. For the master of the noble grotesque knows the depth of all at which he seems to mock, and would feel it at another time, or feels it in a certain under-current of thought even while he jests with it ; but the workman of the ignoble grotesque can feel and understand nothing, and mocks at all things with the laughter of the idiot and the cretin. To work out this distinction completely is the chief difficulty in our present inquiry. [§ xlv].*

The question, then, is how to distinguish « the master of the noble grotesque » from « the idiot and the cretin », since the former may, in certain moments of weariness or ironic play, look like an irreverent fool : an « undercurrent of thought » - however earnest - is, by definition, invisible, passing below the surface of the signs themselves.

The second state of mind also involves a tricky balance between healthy satire and unhealthy mockery. The work of Charles Dickens is mentioned in this context, although Ruskin is vague about its relative health or sickness. He does say that the ignoble type in this satiric mode tends to lack *horror*, *nature*, and *mercy*. There is no horror because the workman lacks the necessary fear and hatred of sin ; there is no accurate depiction of nature because the ignoble workman is incapable of observing the beautiful and the terrible in nature, so atrophied has his vision become from lack of exercise and long hours indoors ; and there is no mercy because the ignoble workman expresses bitterness without pity, sarcasm without tenderness, and indignation without sorrow. « The ignoble grotesque has no pity : it rejoices in iniquity, and exists only to slander » [§ lvii].

The third state of mind associated with the grotesque, the one Ruskin called in the earlier chapter on the nature of Gothic « disturbed imagination », also presents difficulties for interpretation, since this disturbance may give rise to positive or negative results in the work itself.

*The grotesque which comes to all men in a disturbed dream is the most intelligible example of this kind, but also the most ignoble ; the imagination, in this instance, being entirely deprived of all aid from reason, and incapable of self-government. I believe, however, that the noblest forms of imaginative power are also in some sort ungovernable, and have in them something of the character of dreams ; so that the vision, of whatever kind, comes uncalled, and will not submit itself to the seer, but conquers him, and forces him to speak as a prophet, having no power over his words or thoughts» [§ lx].*

Here again, the results depend on the knowledge, training, and virtue of the dreamer ; and it will perhaps at times be difficult to tell the true prophet from the false idiot and the truly deranged.

Over the course of Ruskin's careful analysis of grotesque types, it becomes clear that the knowledge, training, and virtue of the spectator-reader of grotesque productions is as important as the state of mind of

the grotesque worker, player, or dreamer. The case of those who play with terror, with an ironic pose and an undercurrent of seriousness, is perhaps only the most challenging of a whole array of grotesque productions where it may be difficult to determine or agree upon the relative nobility or baseness. This inability to exactly measure and calculate the grotesque is another proof of its fundamentally moral character, for true responsibility begins on the far side of all calculations, rule-governed protocols, and decision-making trees. Ruskin's inquiry, therefore, offers no solution or last word about the grotesque ; but it can be praised for its sober elaboration of a vocabulary that allows one to talk intelligently about the subject, and for its scrupulous articulation of the crucial epistemological and ethical issues that any further theoretical inquiry or practical criticism of particular grotesque acts or artistic productions will have to face.

**C. Jon DELOGU**  
**Université de Toulouse-Le Mirail**

## NOTES

(1) A version of this essay was presented at the Université de Reims as part of the conference « La Métamorphose » organized by the *Centre de recherche sur l'imaginaire dans les littératures de langue anglaise*, February 7, 1997.

(2) John Ruskin, « Grottesque Renaissance », vol. III, chap. III in *The Stones of Venice* (New York : Colonial Press Company, n.d. ; originally published 1850-1853). References in the text will be given by paragraph number. By « finest single treatment », I almost mean « single-handed » ; that is, a non-scholarly, non-researched study of the grotesque. Another fine example of this kind is Flannery O'Conner's essay, « Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction » in *Mystery and Manners*, ed. Sally and Robert Fitzgerald (New York : Farrer, Strauss, and Giroux, 1969) 36-50. For a wide-ranging and stimulating scholarly study of the grotesque, see Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Princeton : Princeton University Press, 1982). There is also Wolfgang Kayser's *The Grotesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weisstein (Bloomington : Indiana University Press, 1963). A brief, classically didactic treatment of the subject (regretably marred by an oversimplified and dismissive account of Ruskin's essay) can be found in Philip Thompson, *The Grotesque* (London : Methuen, the «Critical Idiom» series, 1972).

(3) *Le Nouveau Petit Robert*, 1993 : « n. Figures fantastiques, caricatures ... adj. Risible par son apparence bizarre, caricature - > burlesque, extravagant ... par. ext. Qui prête à rire par l'excès, l'aspect caricatural - > ridicule ... ». The French definition is lighter and softer than most English definitions, such as this one from *The Random House College Dictionary*, 1975 : « adj. 1. odd or unnatural in shape, appearance, or character ; fantastically ugly or absurd ; bizarre. 2. fantastic in the shaping and combination of forms, as in decorative work combining incongruous human and animal figures with scrolls, foliage, etc ».

(4) The study of Rabelais by the Russian critic Bakhtine is widely admired in France, but it is interesting to note that the chapters on *le rire* and *la fête populaire* usually attract more attention than those on *l'image grotesque* and *le « bas » matériel et corporel chez Rabelais*. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trans. Andrée Robel (Paris : Gallimard, collection TEL, 1970). This translation usefully collates page references to the standard French edition of Rabelais in the collection « Bibliothèque de la Pléiade ».

(5) Cf. Benjamin Bart, *Flaubert* (Syracuse : Syracuse University Press, 1967) 51 ; cited in Harpham, 206.

(6) Thanks in part to the Belgian-American critic Paul de Man, Charles



Baudelaire's essay *De l'essence du rire* and two others on foreign and domestic caricaturists have become standard references in the theory of irony, comedy, and the grotesque. All three are available in the *Oeuvres Complètes* vol. II of the « Pléiade » edition and in *Écrits esthétiques* (Paris : Christian Bourgois, « 10/18 », 1986) 188-242. Hugo's major statement on the grotesque comes in the « Préface » to his play *Cromwell*. Cf. *Critique* (Paris : Robert Laffont, 1985) 3-44.

(7) The most striking exception here would be the case of Georges Bataille, one of the leading grotesque thinkers of the twentieth century. Bataille is not known to have traveled widely in the conventional sense, however, he did spend much of his life exploring cave-like places in Paris such as the Bibliothèque Nationale where he worked as a librarian for many years.

(8) See the recent novels in the traditions of the « sportive » and « fearful » grotesque respectively, by Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (Paris : Maurice Nadeau, 1994) and Janine Matillon, *Les deux fins d'Ormita Karabegovic* (Paris : Maurice Nadeau, 1997).

(9) Of note, a renewed interest in the research projects of Jurgis Baltrusaitis, cf. *Le moyen âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique* (Paris : Flammarion, 1981, 1955) ; *Le grotesque*, un colloque à l'Université de Toulouse-Le Mirail, avril 1986 (Paris : Didier-Erudition, 1988) ; *Fantastique et grotesque*, Les Cahiers du CERLI, ed. Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nantes, nouvelle série 3, automne 1993 ; Elisheva Rosen, *Sur le grotesque, l'ancien et le nouveau, dans la réflexion esthétique* (Presses Universitaires de Vincennes, 1992) ; Dominique Iehl, *Le Grotesque*, (Paris : PUF, collection « Que sais-je ? » n. 3228, à paraître en 1997). The latter study, a volume in the the popular « What do I know ? » series, may be considered as the official entry of « the grotesque » into the French collective consciousness. This event comes four centuries after Montaigne's own answer to that question in which he offers a decidedly grotesque assessment of his own activity as essayist : « And what are these things of mine, in truth, but grotesques and monstrous bodies, pieced together of divers members, without definite shape, having no order, sequence, or proportion other than accidental ». Cited in Harpham, 28.

(10) See M6 and Canal+, especially the daily puppet show *Les Guignols de l'info*, the most watched program on French television.

(11) The French are avid consumers of American grotesque movies such as *Pulp Fiction* and *Fargo* ; but French grotesque *cinéma* has also been successful. See, for example, *Fast* (1996) and *Regarde les hommes tomber* (1995).

(12) The 1994-1995 theatre season in Toulouse included four productions of *Macbeth*. A coincidence ?

(13) See, for example, the recent choreography by Joseph Nadj « Anatomie du fauve » and Tomeu Vergès « Chair de poule ».

(14) Cf. C. Jon Delogu, « On the Nature of Gothic and the Lessons of

Ruskin », *Le Gothique et ses métamorphoses - mélanges en l'honneur de Maurice Lévy : Caliban XXXIII* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996) 101-110.

## JOHN KEATS AND HIS FOLLOWERS :

### THE TRANSITION FROM NATURE POETRY TO MOOD POETRY

This paper aims to illustrate how Keats's ode « To Autumn » relates to late-Romantic seasonal poetry, in particular to Morris's three autumnal poems from *The Earthly Paradise* : « September », « October », « November ». More peripherally, John Clare's « Autumn », dated shortly after Keats's ode, Hood's « Ode : To Autumn », and Tennyson's song, « A spirit haunts the year's last hours » will be discussed. Re-reading Keats's ode in the light of his immediate and later followers, I will suggest ways in which Keats's « To Autumn », though commonly celebrated for its « contemplation of the actual »<sup>(1)</sup>, may also be seen as anticipating the mood-poetry of decadent romanticism.

« To Autumn » has been widely neglected in comparative studies of Morris's poetry<sup>(2)</sup>. The ode's reputation for its Negative Capability may have been discouraging to such an effort. After all, comparisons with other poets have led to crushing verdicts, such as one comment on « the morass of subjective complaint » in Thomans Hood's « Ode : To Autumn »<sup>(3)</sup> ; or Leigh Hunt's comment on Tennyson's nature poetry : « His mind lives in an atmosphere heavy with perfumes. He grows lazy by the side of his Lincolnshire water-lilies »<sup>(4)</sup>. Besides, H.W. Garrod declared when discussing Keats's odes : « Of the *Ode to Autumn* I shall say nothing [...] I have nothing to say of it, nothing that I conceive likely to make it more intelligible ... »<sup>(5)</sup>. Needless to say that such modesty dates from an era of criticism long time ago, and that we have to disagree, or else make ourselves redundant as critics. I shall argue that Keats's ode celebrates immediate, spontaneous experience, but harbours a great potential for self-conscious meditation, such as characterises late-Romantic mood poetry.

Of the autumnal poems from Morris's *Earthly Paradise*, « September » contains the most striking Keatsian echoes in terms of structural development, mood and processes although, in terms of imagery, « August » bears the most conspicuous relationship to the ode, evoking such key images of Keats's poem as wandering bees, ripe fruit, and cottage-trees, reaping and mowing, sheep and the music of « little sounds ». On the other hand, the threefold stanzaic division of Keats's ode, proceeding from morning to sunset and from late summer to early winter<sup>(6)</sup>, also corresponds to the structural plan of Morris's autumnal triad, reflected in the months' respective diurnal references : the « rising sun » in « September », « afternoon » in « October », « sunset » and darkness in « November ». Keats's crucial question in stanza III - « Where are the songs of Spring ?

Aye, where are they ? » is sounded twice in Morris's poem, opening the first two stanzas : « O come at last, to whom the spring tide's hope / Looked for through blossoms, what hast thou for me ? - and again : « What vision wilt thou give me, autumn morn ... ? » Yet, where Keats quickly dispels escapist musings - « Think not of them, thou hast thy music too » - the question's elegiac, atavistic and solipsistic potential becomes fully operative in later glimpses of the seasonal cycle. Literally repeating Keats's words, Hood reminds us that the songs, the pride and blooms of summer are irretrievably lost. The same curve of feeling underlies John Clare's poem :

*Lo! Autumn's come - wheres now the woodlands green ?  
The charming Landscape ? and the flowrey plain ?  
All all are fled and left this motly scene  
Of fading yellow tingh'd with russet stain ... (Clare's spelling)*

Morris's autumn is accorded a dual function : Fulfilling the hopes of spring, it represents at the same time a doubtful gift to the observer. From the very beginning, our attention is riveted on a gap between the course of nature and the cognitive and feeling stance of man. Hence, the poetic self leaves the reader in a state of unresolved interrogation, always on the verge of succumbing to nostalgia and, in the end, exhorting his imaginary interlocutor (most likely the poet's *alter ego*) to indulge in dreams he knows to be unwise.

Keats's ode opens *in medias res* : a rapturous invocation leads the speaker beyond all personal concerns,<sup>7</sup> seemingly annihilating his identity :<sup>(8)</sup>

*Season of mists and mellow fruitfulness,  
Close bosom friend of the maturing sun,  
Conspiring with him how to load and bless  
With fruit the vines that round the thatch-eves run :  
To bend with apples the moss'd cottage trees,  
And fill all fruit with ripeness to the core ;  
To swell the gourd, and plump the hazel shells  
With a sweet kernel ; to set budding more,  
And still more, later flowers for the bees,  
Until they think warm days will never cease ;  
For Summer has o'erbrimm'd their clammy cells.*

Morris's « September », on the other hand, records a strained effort : « what hast thou for me ? », asks an impatient, partial, half-expectant

and half-defeated voice (« O come at last ») that progressively lapses from Keats's dialogue structure in which Autumn replies «in gestures, sights, sounds, and actions »<sup>(9)</sup> into a monodic soliloquy in which, contrary to Keats's ode, more questions are raised than answered.

Thus, the passionately experiencing voice in Keats's ode yields in Morris's « August » to a narrative point of view, which precludes direct participation, and in « September » to a self-conscious persona that broods over the *meaning* of autumn : unrequited love, the illusory joys of recollection, the vanity of hope, and the nature, reasons, and remedies of anguish. While the speaker in Keats's ode is given sufficient evidence of Autumn's being, or otherness, the poetic self in Morris's « September » in vain gropes for such conviction :

*O come at last, to whom the spring-tide's hope  
Looked for through blossoms, what hast thou for me ?  
Green grows the grass upon the dewy slope  
Beneath thy gold-hung, grey-leaved apple-tree  
Moveless, e'en as the autumn fain would be  
That shades its sad eyes from the rising sun  
And weeps at eve because the day is done.*

*What vision wilt thou give me, autumn morn,  
To make thy pensive sweetness more complete ?  
What tale, ne'er to be told, of folk unborn ?  
What images of grey-clad damsels sweet  
Shall cross thy sward with dainty noiseless feet ?  
What nameless shamefast longings made alive,  
Soft-eyed September, will thy sad heart give ?*

The first epithet still bears echoes of spring (« Green grows the grass »)<sup>(10)</sup>, but is immediately tempered by the premonitory « dewy slope », recalled again in the « grey slopes » of « October » and eclipsed in « November ». Like Keats, Morris elaborates on the paradox of autumn, suspended between fruition and fall<sup>(11)</sup>, but where Keats's opening evocation of mists gives way to visual clarity, proceeding from mists to fruitfulness, the flow in Morris's poem is diametrical : Instead of witnessing a sudden burst to fulness, we follow a gradual process of decline (green-dewy ; gold-grey), which, in fact, parallels the opening quatrain of Hood's « Autumn », where the season's surface beauty is contrasted with its hidden message of death :

*The Autumn skies are flush'd with gold,  
And fair and bright the rivers run ;*

*These are but streams of winter cold,  
And painted mists that quench the sun.*

The dynamic impact of the natural processes in Keats's first stanza has yielded in Morris's «September» to unspecific growth and human gestures (shading the eyes, weeping). Visual glimpses are retracted as soon as they appear, and the rising sun, obviously an analogy to Keats's « maturing sun », is not seen clearly for grief and tears. The topos is conventional : Leigh Hunt praises Autumn's « downcast eye » ; Hood evokes « ... the sun / Oping the dusky eyelids of the south ... » ; « eyes are waxing dim » in Tennyson's « Death of the Old Year ». Keats's ode « To Autumn », on the other hand, excels in pictorial clarity, although there are only two explicit references to colours, which occur in the last stanza (« rosy hues » and « red-breast »). A comparison with what is supposed to constitute the first draft of the ode<sup>(12)</sup> suggests that Keats had deliberately banned colours from his poem :<sup>(13)</sup> Kernel, bees, clammy cells, fruit, vine, moss'd cottage trees, gourd, hazel shells, poppies, all create a vividly colourful scene in themselves and enhance the impression of authenticity. Morris, on the other hand, is anxious to tarnish his sparse green, gold, and red with a grey haze, and in « November » even such uniform greyness becomes indistinct - «a formless veil».

Keats's stanzas focus on tactile, visual and auditory sense impressions respectively<sup>(14)</sup>, whereas Morris's experience is confined to vision and hearing, but just as sight verges on blindness in the first stanza, so the three auditory images in stanza two are progressively revoked. The damsels are ethereal, soundless creatures without bodies, recalling in fact the shadowy figures « [i]n placid sandals, and in white robes graced », « muffled in so hush a masque », in Keats's « Ode on Indolence »<sup>(15)</sup>.

Sweetness, a gustatory impression in Keats, is reserved for « grey-clad damsels » and a non-sensory « pensive sweetness », which is all that Morris's Autumn professes to « complete ». Keats's sensuousness of touch has gone (the feet of Morris's damsels seem not to be touching the sword at all), and the three-dimensionality of the ode's imagery (« to *swell* the gourd, and *plump* the hazel shells ») is flattened to a static picture, reminiscent of Morris's tapestry *Pomona* rather than real fruit. Morris's Autumn longs for rest, looking inwards and backwards rather than out onto the world. If Romantic poetry may be described as a pattern of going-out and returning<sup>(16)</sup>, the effort becomes abortive in Morris's « September » : Throughout the poem, there is a vulnerable consciousness that is divided between expectations about the future (tales of folk unborn) and retrospect, associated with spring and past love. In stanza three, the speaker eventually foregoes interaction with the concrete, because the vision

asked for, a furtive glimpse of grass and apple-tree, fails to disengage his ego and prematurely abandons him to what Keats in stanza eight of the « Ode to a Nightingale » calls his « sole self »<sup>(17)</sup>.

I have so far pointed out the differences between Keats and Morris. How unperturbed, however, is Keats's empathy ? Or to use Keats's own terms : How *negative* is his speaker's *capability* ? Although the first stanza celebrates a quasi immortal fulfilment, notions of lack, separation, and finitude are not altogether absent : Loss is anticipated by the conjunction « until » and by verbs of process (fill, swell, load, bend, plump), which have an inborn end - a « natural terminus »<sup>(18)</sup> made explicit in the last line and strengthened by the resultative meaning of the present perfect tense : « For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells ». Furthermore, the comparative « more » in line nine renders only a temporary delight in the flowers, soon shadowed by a sceptical (and hitherto concealed) consciousness that *knows*, unlike the bees (rhyming with « cease » !), of their *lateness* - a consciousness that is again foregrounded in Morris's « August » : « *not yet* the eve is still, / The bees are wandering *yet*, [ . . . ] While *yet* the thought of glorious Summer lives » (st. 2).

By these subtle indications, the *poetic persona* of Keats's ode emerges as one that is anxious to lay all preoccupations with the self aside, but, due to experience, memory and reflective awareness, can hardly be so perfectly disinterested or participate as fully as little insects in nature's cycle. Keats thus presents us with an ideal communion between self and other, whilst at the same time insinuating its impossibility. The poet's self goes out into the world, but it cannot *be* the world. Accordingly, Keats's objectivity may be seen as an effort to dislocate and subdue the negativity and dismemberment of death, especially in stanzas two and three, where death is more forcefully linked to being - the gleaner spares (not cuts) the flowers ; the phrase « hours by hours » suggests permanence while the *last* oozings are watched ; where death is mentioned, it is attenuated (« soft-dying ») or associated with the elements rather than man (the *wind* dies - not man)<sup>(19)</sup>. Significantly also, two stock images employed by all Keats's followers and in Keats's other poetry are absent from the ode - the falling leaves and the « year's last rose »<sup>(20)</sup>.

Both images harbour an inexhaustible potential for sentimentality, and the tears poured into the cups of water-lilies are countless. Pathetic fallacies abound in Keats's followers : Vallies are « cheerless », the cyprus is « mournful », flowers are covered by « tears of dew » (Hood's « Ode : To Autumn »), trees appear in nakedness (cf. Hood's « Ode », Clare's « Autumn » and « The Autumnal Morning »), sunflowers grow heavy-headed in Tennyson's « Song », where

*The air is damp, and hushed, and close,  
As a sick man's room when he taketh repose  
An hour before death ; ...*

Late-Romantic poets variously focus on subjective experience : Hood by expressly declaring the vision his own (« saw old Autumn ») and drowning the world in sorrow ; Clare by drawing an analogy between nature and his own life - « Just so 'T will fare with me in Autumns life » (« Autumn »), Swinburne, by imagining the seasonal calendar as a « Year of Love » and eroticizing natural imagery (e.g. « August »), Morris by relating Autumn's gifts self-consciously to himself (« what hast thou *for me* », as opposed to Keats's impersonal question « where are ») ; and Tennyson by openly confessing his anguish : « My very heart faints and my whole soul grieves ... »<sup>(21)</sup>.

Morris's « September » renders explicit a continuous lapse from receptivity to self-consciousness, suggesting a halt in that cyclical continuum which Keats had evoked in the ripening processes and metaphors of enclosure in stanza one, all anticipating birth (« And fill all fruit with ripeness to the core / [...] and plump the hazel *shells* / With a sweet *kernel* », « their clammy *cells* »), in notions of victimization and death in stanza two, however efficiently displaced (the entangled flowers, the hook, the stubble-plains), and finally in suggestions of release and dissolution in stanza three (rosy hue, swallows, redbreast). For all its obvious associations with winter, Keats's final image of the « gathering swallows » may also be interpreted as a sign of renewal and continuity<sup>(22)</sup>, supported by « bloom » and « lambs ». No such indication is given in either of Morris's poems. Life has come to a standstill, arrested between existence and nothingness.

Accordingly, the reader's role is shifted from observation to sharing the speaker's deadened sensitivity. As if portraying the situation from a drowsy man's perspective, Morris gradually dispenses with « real existences », and the speaker's torpor is reflected in indistinct, vague language : Things « seem to be », objects are continually experienced as « images », and the ever more conspicuous repetition of words and sentence patterns further mirrors the gradual ebbing of conscious word power : « What vision », « What tale », « What images », « What longings » - « wilt thou give me », « will thy sad heart give ? » ; « That rest from life [...] That rest from bliss [...] That rest from Love » (« November »). The queries are pure rhetoric. Cocooned against the season's charms and phenomena, the speaker becomes apathetic and withdrawn. In Tennyson's poem, his isolation is patent in the speech-act (« To himself he talks ») ; Hood's « Autumn melancholy » builds a « cloudy prison for her soul » ;



and Morris can but project his own fatigue onto nature, which consequently fades from view, and which he implicitly accuses for offering neither a correlate nor consolation to his dejection. The rest of the poem is psychology<sup>(23)</sup>, drawing attention to the physical symptoms of melancholy and its pathology, well-known to Keats himself, whose other odes abound in psychosomatic hints : a « drowsy numbness » (« Nightingale »), « benumbed » eyes and slow pulse (« Indolence »), « pale forehead » (« Melancholy »), tearful spells and mournful sighs, a fainting, aching, restless heart, and feverish hands.

The last stanza of Morris's « September » leads into a death-like paralysis, continued in « October », where the lover finally desires oblivion, and where he exhorts his beloved to die rather than live with him : « Cling close and never move », recalling the passivity of Verlaine's lines as rendered by John Gray : « Sweet, do not even stir your head, / Or all of my despairs come back »<sup>(24)</sup> Morris's « November » suggests a further diminuendo, accomplishing the dissolution commenced in « September ». Echoes of death are encountered everywhere ; poor sight has decayed to blindness, and the tender sadness has yielded to superlatives (« thy heart [is], too sick / To struggle any more with doubt and thought »), which recall again Verlaine's « Spleen » : « The sky is too blue, too delicate : / Too soft the air, too green the sea ». (Gray's translation)<sup>(25)</sup>. Morris's exhortation to « Look out upon the real world » has a final Keatsian ring, but is futile, because the world has already receded : « ... and no images  
No hopes of day, are left in sky or earth ».

As we proceed beyond stanza one of Keats's « To Autumn », we encounter a similar, albeit more complex, process of withdrawal. In fact, stanzas two and three are more in line with the mood, imagery and sound effects of Morris's « September ». Images of transition abound - the gleaner who walks « across a brook », the small gnats mourning « among the *river* willows », suggestive of Virgil's souls of the dead meeting on the banks of the river of the underworld<sup>(26)</sup>, the opiate sleep caused by « the fume of poppies »<sup>(27)</sup>, and the drowsiness, explicitly linked with Lethe's gift of oblivion in « Melancholy », all suggest a territory inaccessible to the waking mind - a transition from cooperation with nature to contemplation, from participation to the speaker's separation from the season<sup>(28)</sup>, a separation which Keats's own dictum seems to endorse : « He [Byron] describes what he sees - I describe what I imagine ». How does the perspective of the self reflect this withdrawal into the realms of the Imagination ?

The speaking voice in stanza one of Keats's ode has no physical and only a tenuous emotional existence. In stanza two, our status as obser-

vers is further guaranteed : « Who hath not *seen* thee oft amid thy store ? / [ ...] whoever *seeks abroad may find* /Thee sitting ... ». Besides, the cataloguing of tableaux, which accounts for the sensuous impact of the first stanza, is continued and, along with the interrogative pronouns « who » and « whoever », places the reader in the position of the speaker<sup>(29)</sup>, even encouraging him in lines ten and eleven to identify with the orchard-keeper : « with patient *look*, / Thou *watchest* the last oozings hours by hours ». Yet, no sooner has the text dismantled whatever technical or psychological barriers might interfere between the act of seeing and what is seen, between the self and the object, than the spatial relations are reversed. The ripening processes in stanza one do not require the observer to change his position, whereas in stanza two, we have to move from the granary to the field, brook and cyder-press in order to *see* Autumn, now turned motionless ; and in the last stanza we seem not to be travelling any longer, although the proportions have become infinitely larger<sup>(30)</sup>. Rather, the perspective is one of surveying the whole scene from a place not unlike the elysium where the bards in the ode « To Apollo » dwell, or the « far dwelling » and « airy goal » (ll 179 ; 192) to which Endymion aspires : « I do think the bars / That kept my spirit in are burst - that I / Am sailing with thee through the dizzy sky » (ll 185-7). Such untrammelled release is striking when compared to the vistas in the other odes, for neither in « Indolence » is the speaker's escapism gratified (hence he « ached for wings », L24) nor in « Nightingale » (« That I might drink, and leave the world unseen, / And with thee fade away into the forest dim », LL19-20), where the bird's final flight recalls the various stages of dissolution in « To Autumn », but is witnessed from an earth-bound stance, so that the poetic voice asks in the end :

*Thy plaintive anthem fades  
Past the near meadows, over the still stream,  
Up the hill-side ; and now 'tis buried deep  
In the next valley-glades :  
Was it a vision, or a waking dream ?  
Fled is that music ... Do I wake or sleep ?* (LL75-80)<sup>(31)</sup>

No such questions are asked in the ode « To Autumn ».

Before I come to my conclusion, another observation is relevant in this context. Keats's Autumn of stanza one has been uniformly identified as female, as mother earth expressed through images of feeding, sucking sounds and significations of intimacy<sup>(32)</sup>. Following this trend, and perhaps prompted by Wordsworth's « Solitary Reaper » and the possible allusion to Ruth, critics have often assumed a female reaper, gleaner and observer in stanza two of Keats's ode as well<sup>(33)</sup> or, without heeding gender in

particular, proceeded to male pronouns in their discussions<sup>(34)</sup>, or suggested a neutral figure to avoid the issue altogether<sup>(35)</sup>. Clearly, Keats eschewed explicit references to gender in « Autumn », with the only personal pronoun relating to the sun in stanza one, whereas the « Nightingale » is invoked as a Dryad, a female nymph, the « Urn » as a bride, and the sexual identity of at least two of the figures in « Indolence » is established by the speaker. Yet, even though there are no positive hints to gender in « Autumn », we would be faced with a serious flaw in Keats's logic or some crude irony, if we were to assume that Keats meant to picture a sexless creature whilst inviting us to « see » Autumn in human guise. The reader will instinctively construe gender from the postures presented, relying either on archetypal properties (birth and feeding in stanza one, the image of Death with the scythe in stanza two<sup>(36)</sup>) or on conventional representations in pictorial art. Nicolas Poussin's *Summer or Ruth and Boaz*, a painting known to Keats,<sup>(37)</sup> would indicate a female figure, whereas W. Hamilton's *Reaper's Repose*, engraved in Thomson's 1807 edition of *The Seasons* shows a «boy-reaper»,<sup>(38)</sup> and George Robert Lewis's *Hereford, Dynedor and Malvern Hills from the Haywood Lodge* (1817)<sup>(39)</sup> depicts an exclusively male harvest-scene. Textual implications seem to support the latter. Although no manual labour is actually performed in the ode, the hook, the cyder-press and the load, if really so heavy, - « as to suggest motionlessness even as *she* moves » (as Harold Bloom suggests, p. 95) - imply muscular activities which Wordsworth's cheerful maid would have found difficult to perform while singing (« Reaping and singing », « singing at her work, / And O'er the sickle bending »). Furthermore, the shift from georgic to pastoral is only imperfectly achieved, since the furrow is « half-reaped » and the cutter, too, will have to resume his work. Hood,<sup>(40)</sup> Tennyson, and Morris have all favoured the georgic attitude and imagined an old, dying man, weary and worn from hard labour, sobbing and sighing.

The ambivalence of maternal and masculine properties in Keats's ode, the insistence on alternatives in stanzas two and three, as well as such paradoxical expressions as « full-grown lambs », sustain an interrogative subtext, which points to a deliberate creative effort, the power to select and combine, rather than independent nature, or unthinking being. From the momentary, myopic close-ups in stanza one, looking even inside cells and hazel-shells, we have moved to telescopic distance and temporal all-inclusiveness (« As the light wind lives or dies »), thus transcending through poetry the furtive nature of particular sensory events, of specific moments of experience. While the opening stanza is powerfully suggestive of weight, the gravitational pull is counteracted by images of lightness and rising, floating movements in the second (« soft-lifted » hair, « the fume of poppies ») and, more insistently, in the third stanza. This

development from matter to spirit, from tension to release, is paralleled by a shift from plants to man and further to birds and insects, from the orchard to open landscape and airy space,<sup>(41)</sup> from human settlement to untouched nature.

In the third stanza the tendency of the individual lines is, as in Morris's whole poem, from solidity towards airiness (« And touch the stubble-plains with rosy hue »), from life to death (« barred clouds bloom the softdying day »), and from movement to stillness (« the light wind lives or dies »). Converting the opening burst of life into fulness, this process is in full antagonism to stanza one and closes the circle from mists to earth and back to sky.

Keats's « To Autumn » clearly surpasses the earlier odes in its finality of departure. The momentary union in the «Nightingale» (« Already with thee ! » L35) has yielded to a deeper experience of obliteration. In the same line, we may argue that the intense sensations in stanza 1 equal stanza 5 of the «Nightingale», where sensory abundance is explicitly dislocated into the realm of art :

*I cannot see what flowers are at my feet,  
Nor what soft incense hangs upon the boughs,  
But, in embalmèd darkness, guess each sweet ...  
(LL41-3)*

Might we not equally prefix these lines to the experience communicated in « To Autumn » and read the whole first stanza as an act of guessing ? Are we not observers of a created rather than existing reality, and is Keats not simply drawing our attention to the very nature of creation, by addressing a series of implausibilities (for to see and feel what happens inside hazel shells was a privilege of the imaginative poet rather than the probing scientist in Keats's days) ? Are we not made aware of creation's ambivalent alliance with the ideal - ambivalent, because it had to be enacted in a mortal context ?

Keats aligned himself to the ideal at the expense of the self. His followers contemplated the self at the expense of Keats's Appollonian claims. Turning back to our comparison, it becomes obvious that of the three phases of Keats's ode - no matter whether we interpret them as marking a progressive shift in the speaker's dialogue with external reality, as constructed on the principle of thesis (beauty and luxuriance), antithesis (indolence) and synthesis (fusion of paradoxical impulses), or as reflecting the shift from solid earth to the heights of fancy and representing the successive stages of the imagination (energetic reaching out, passive

receptivity, and imaginative recreation) or its respective manifestations (sensory intensity, analogy, and liberation from space and time) - Morris only furtively recalled the first, expounded on the second and, by exploding the seasonal framework, proceeded on to a confessional confrontation with the self. Yet it becomes obvious, too, that the deep-structure of Keats's ode reveals certain elements and processes which his followers employed in order to emphasize internal over external nature : a trend towards withdrawal and dissolution, antagonism, the insistence on passivity, personification, and lyrical questioning. Showing that growth and beauty verge on decline and making transparent in a brief glimpse the temptations which idleness brings with it - self-consciousness, nostalgia, and insentience, that death-in-life against which Keats had expressly warned in his revision of *Hyperion* and the « Ode on Melancholy » - « To Autumn » had opened up a possibility which Hood, Clare, Tennyson, and Morris all saluted in their autumnal visions, wilfully rendering themselves liable to what Keats considered a fallacy - the 'fallacy' of mood-poetry :

*It is a flaw  
In happiness, to see beyond our bourn -  
It forces us in summer skies to mourn ;  
It spoils the singing of the nightingale.* (« Epistle to Reynolds », LL82-5)

**Sabine COELSCH-FOISNER**  
**University of Salzburg**

## NOTES

- (1) Stuart M. Sperry, *Keats the Poet* (Princeton UP, 1973), p. 336.
- (2) In « William Morris and Keats », *PMLA* 59:1 (1944), pp. 513-23, Clarice Short e.g. points out links between the imagery in « To Autumn » and « The Man Born To Be King » as well as in Morris's « August », p. 518.
- (3) John Purkis, *The World of the English Romantic Poets : A Visual Approach* (London : Heinemann, 1982), p. 116.
- (4) Houtchens, Lawrence Huston and Carolyn Washburn Houtchens, ed., *Leigh Hunt's Literary Criticism* (New York : Columbia UP, 1956), p. 512.
- (5) H.W. Garrod, *Keats* (Oxford : Clarendon, 1926), p. 114. See also Kenneth Muir, « The Meaning of the Odes », in *John Keats : A Reassessment* (Liverpool UP, 1969) : « 'To Autumn' [...] requires little commentary. » (p. 74).
- (6) Cf. Sperry, op.cit., p. 337 ; Basil C. Southam, « The Ode 'To Autumn' », *Keats-Shelley Journal* 9 (1960), pp. 93-4.
- (7) Paul de Man suggests a similar process, but interprets it as an escape from self-confrontation. « Introduction » to *The Selected Poetry of Keats* (New York : Signet, 1966), p. xxiv. See also Paul H. Fry's comment on de Man's interpretation in « Keats and Politics : History, Existence, and 'To Autumn' », *Studies in Romanticism* 25 (Summer 1986), p. 213.
- (8) Cf. Earl R. Wasserman's comment that in the « Ode to a Nightingale » there are « two apparently contradictory acts - extremely vigorous sensation and the destruction of the self which experiences the sensations ... ». *The Finer Tone* (1953 ; repr. Baltimore : Johns Hopkins P, 1967), p. 184.
- (9) For an analysis of the question-answer pattern in Keats see Virgil Nemoianu's essay on « The Dialectics of Movement in Keats's 'To Autumn' », *PMLA* 93 (Jan 1978), pp. 209-10.
- (10) In his letter to J.H. Reynolds of 21 Sept. 1819, Keats, too, associated green with spring when referring to his ode : « I never lik'd stubble-fields so much as now - Aye better than the chilly green of Spring. » Hyder Edward Rollins, ed., *The Letters of John Keats 1814-1921*, 2 vols. (Cambridge UP, 1958), vol. II, p. 167.
- (11) Cf. Southam, op.cit., p. 93.
- (12) From a manuscript in the Houghton Library, Harvard U, printed in M.H. Abrams, ed. *The Norton Anthology of English Literature*, 2 vols. (5th. edn ; New York and London, 1986), vol. II, pp. 2497-8. In particular stanzas 2 and 3 are held to represent the first draft.
- (13) Originally « red poppies » (st. 2), « While a gold cloud gilds the soft-dying day » (*Norton*), and « white » instead of « sweet kernel ». Cf. M. R. Ridley, *Keats's Craftsmanship* (1933 ; repr. London : Methuen, 1963), p. 283.
- (14) Cf. Douglas Bush, *John Keats : His Life and Writings* (New York : Macmillan, 1966), pp. 176-7. Harold Bloom has interpreted this division

in terms of the art of the millennium, the « art of the ear, apocalyptic » and the « harmonies of music and poetry » « The Ode 'To Autumn' », in Jack Stillinger, ed. *Twentieth Century Interpretations of Keats's Odes* (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1968), pp. 94-5.

(15) Cf. also the oxymoronic lines from « I stood tip-toe upon a little hill » : « A little noiseless noise among the leaves, / Born of the very sigh that silence heaves » (11-12).

(16) J. R. Watson, *English Poetry of the Romantic Period : 1789-1830* (London ; New York : 1985), p. 283.

(17) « Forlorn ! The very word is like a bell / To toll me back from thee to my sole self ! ».

(18) Cf. Helen Vendler, *The Odes of John Keats* (Cambridge : Harvard UP, 1983), pp. 247-8.

(19) Cf. Mark Bracher, « Ideology and Audience Response to Death in Keats's 'To Autumn' », *Studies in Romanticism* 29 (Winter 1990), pp. 633-5.

(20) Cf. « On the damp grass myriads of lingering leaves, / And with them shall I die » (*Endymion* IV 934-5) ; see also Hebbel, « Sommerlied » ; Eichendorff, « Im Herbst », « Herbstweh » ; Rilke, « Herbst » ; Hesse, « September » ; Trakl, « Neige ».

(21) Cf. Such confessions are common in Keats's other odes : « My pulse grew less and less » (« Indolence » 17) ; « My heart aches ... », « the dull brain perplexes and retards », « I cannot see what flowers are at my feet » ; « for many a time / I have been half in love with easeful Death » (« Nightingale » 1 ; 34 ; 41 ; 52).

(22) Cf. Robin Mayhead, *John Keats* (Cambridge UP, 1967), pp. 96-7.

(23) Cf. E.P. Thompson's suggestion that *The Earthly Paradise* represents a « poetry of mood ». *William Morris : Romantic to Revolutionary* (London : Merlin, 1955), p. 121.

(24) John Gray, *Silverpoints* (London, 1893), p. xxv. Transl. of Verlaine's *Spleen*. Quoted in Lothar Hönnighausen, *Präraphaeliten und Fin de Siècle* (München : Fink, 1971), p. 139.

(25) Quoted in *ibid.*

(26) Cf. Arnold Davenport, « A Note on 'To Autumn' », in Muir, *op.cit.*, p. 100.

(27) Cf. Keats : « ... ere thy poppy throws / Around my bed its lulling charities » (« To Sleep » 7-8) ; or his invocation to Sleep : « Wreather of poppy buds » (« Sleep and Poetry » 14).

(28) Cf. Nemoianu, *op. cit.*, p. 211, and James Lott, « Keats's 'To Autumn' : The Poetic Consciousness and the Awareness of Process », *Studies in Romanticism* 9 (1970), pp. 71-81 ; see also Michael Cooke's suggestion in *The Romantic Will*, that the ode reflects a pattern of « diminishing sensuousness and increasing reflection. » (p. 170) ; quoted in Paul H. Fry, *The Poet's Calling in the English Ode* (New Haven and London : Yale UP,

1980), p. 322.

(29) For an analysis of the speaker's role in « To Autumn » in relation to the tradition of the hymn see also Kurt Schlüter, *Die englische Ode* (Bonn : Bouvier, 1964), pp. 221-3.

(30) Cf. the distancing technique at the end of « When I have fears that I may cease to be » : « then on the shore / Of the wide world I stand alone and think / Till love and fame to nothingness do sink. »

(31) Cf. also *Endymion* : « Who art thou ? / Who, that thou canst not be for ever here, / Or lift me with thee to some starry sphere ? » (ll 753-5).

(32) Newell F. Ford, « Holy Living and Holy Dying in Keats's Poetry, ». *KSJ*20 (1971), p. 59 ; Vendler, *op.cit.*, pp. 248-9 ; Cf. Geoffrey Hartmann's reference to the syntax in stanza one - « As we move through Autumn's thought to the ripening of that thought, we cease to feel *her* as external agent » - in « Poem and Ideology : A Study of Keats's 'To Autumn' », in Frank Brady, John Palmer, and Martin Price, ed., *Literary Theory and Structure : Essays in Honour of William K. Wimsatt* (New Haven : Yale UP, 1973), pp. 305-31 ; repr. in *The Fate of Reading and Other Essays* (Chicago UP, 1975), 126 ff. (here 130). Fry suggests a « matronly autumn » and comments on Keats's misspelling « eves », *The Poet's Calling*, p. 267 ; see also Annabel Patterson's suggestion that the representation of autumn as a maternal figure, « of the line of Demeter / Ceres, is an act of wishful thinking, an expression of a need to conceive the natural world as instinct with beneficent power ». In « 'How to load and ... bend' : Syntax and Interpretation in Keats's 'To Autumn' », *PMLA* 94 (Jan 1979), p. 453.

(33) Davenport : « ... the foreground is filled with Autumn seen as a woman in four postures of repose in harvest » (*op.cit.*, p. 98) ; Sperry : « For a moment the figure of the season is involved with and actually worked upon by the very processes she emblemizes, even while she remains careless ... » (*op.cit.*, p. 339) ; Bloom's reference to « a female overcome by the fragrance and soft exhaustion of her own labour. » (*op.cit.*, p. 95)

(34) Robin Mayhead, *John Keats* (Cambridge UP, 1967), p. 99 : « ... autumn appears as a slumbering reaper lying beside his half-finished furrow, his reaping hook inactive ... ». In fact, Mayhead suggests a male figure throughout the poem : « The season of autumn is like the full maturity of an individual man's life. » (p. 97). Fry suggests a change of gender between stanza one and two and, implicitly, also within stanza two : the first figure is related to the poet in stanza one of « Psyche », the reaping figure is identified as male - « sound asleep, but his 'hook' » (*The Poet's Calling*, p. 269), whereas the gender of the third figure is felt to be uncertain : « His [or her] keeping watch », though a comparison with Adam is suggested (p. 270).

(35) David Perkins, « Affirmation of Process in 'Ode on Melancholy' and 'To Autumn' », in *The Quest for Permanence : The Symbolism of Wordsworth, Shelley, and Keats* (Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1959) ;



repr. in Jack Stillinger, op.cit., p. 92 : « Finally autumn is seen by a cider press where it watches ... ».

(36) Ibid., p. 91.

(37) Cf. Purkis, op.cit., 118.

(38) Both paintings are referred to by Ian Jack, *Keats and the Mirror of Art*, Oxford : Clarendon, 1967.

(39) The painting is printed in Purkis, op.cit., p. 117.

(40) In st. 5 of Hood's ode, autumn melancholy is represented as a weeping girl.

(41) Cf. Nemoianu's suggestion that «setting and scenery change drastically, in an almost filmlike manner, subject to the position of the observing eye» (op.cit., p. 206).

# LA MÉTAMORPHOSE

## DANS QUELQUES NOUVELLES FANTASTIQUES

DE J.S. LE FANU

Une métamorphose est, au sens le plus large et général, le changement d'une forme en une autre (le préfixe meta, exprimant d'ailleurs la succession, le changement, ou encore, ce qui dépasse ou englobe), changement tel que la forme d'origine n'est plus reconnaissable. La métamorphose semble donc constituer un changement plus radical qu'une simple transformation. Il n'est pas facile de déterminer si la différence entre ces deux termes est de nature ou simplement de degré. La métamorphose en tout cas désigne autant la forme, ou l'état postérieur à la transformation que le processus lui-même. En biologie, elle désigne aussi une transformation importante du corps et du mode de vie au cours du développement de certains animaux, comme les batraciens et les insectes. On peut évoquer les notions probablement corollaires de difficulté et peut-être de douleur ou de souffrance dans ce passage d'un état à un autre. Enfin, la métamorphose fait aussi référence, au sens figuré, à un changement complet dans l'état, le caractère, et/ou le comportement d'une personne. Quelle que soit sa nature, la métamorphose requiert que l'on prenne en compte l'état initial, ou la forme primitive, ainsi que l'état modifié, tout autant que le processus conduisant de l'un à l'autre, et ses causes.

L'utilisation de la métamorphose littéraire remonte à l'Antiquité, et quelques références à des textes fondateurs peuvent être éclairantes. Les deux cent cinquante légendes mythologiques des *Métamorphoses* d'Ovide, un premier modèle datant du II<sup>ème</sup> siècle après J.C, évoquent les métamorphoses de héros en animaux, végétaux, et minéraux. La métamorphose en animal est un schéma fréquent, dans les fables, les contes, et dans la littérature fantastique. Toutes les nouvelles de J.S. Le Fanu étudiées ici (« Green Tea » ; « Mr Justice Harbottle » ; « Carmilla »<sup>(1)</sup> ; « The Mysterious Lodger »<sup>(2)</sup> ; « An Account of Some Strange Disturbances in Aungier Street »<sup>(3)</sup>) ont recours à ce schéma de métamorphose, sauf le texte « Mr Justice Harbottle » où ne figurent que des êtres vivants ou des spectres et revenants, tous à forme humaine<sup>(4)</sup>.

La métamorphose est le soubassement du roman *Le Diable amoureux* de Cazotte (1772), considéré comme la première œuvre fantastique. Le Diable y adopte différentes formes : une répugnante tête de chameau, un petit épagneul, le jeune page Biondetto, la sylphide Biondetta. Ces formes successives, sans rapport apparent les unes avec les autres, sont intéressantes à plus d'un titre. D'une part, dans la littérature fantas-

tique, métamorphose et anamorphose semblent étroitement liées. D'autre part, le roman de Cazotte introduit le thème de la confusion : entre forme humaine et animalité, entre masculin et féminin (androgynie de Biondetto), entre forme et difformité ; ainsi, l'image du monstre est déjà présente dès les origines du fantastique.

Le thème de la créature monstrueuse est présent dans la légende juive du XVII<sup>ème</sup> siècle selon laquelle le grand rabbin de Prague, Loew, aurait créé le Golem en façonnant une statue d'argile ; puis la créature, née de la matière inanimée, se serait retournée contre son maître et créateur, et serait devenue malfaisante. La démarche du professeur Frankenstein, commettant un péché d'orgueil ou d'*hubris*, à l'instar de Loew, est similaire. De plus, il crée son monstre à partir de morceaux de cadavres, transgressant les frontières entre l'inanimé et l'animé, et entre la mort et la vie. Ce type de transformation, ou de passage totalement contre-nature (la direction habituelle, dans le monde physique et matériel, étant de la vie à la mort), représente une autre constante des récits fantastiques, particulièrement dans « Carmilla ». Ceci montre que la métamorphose, d'abord censée être la création d'une nouvelle forme viole pour ce faire des lois sacrées, engendrant par conséquent la destruction et la mort. La métamorphose fantastique se voit quasi immanquablement associée au thème du mal, du diable, et de la monstruosité, et les cinq récits de Le Fanu en démontrent les effets terrifiants et mortifères.

Ces cinq nouvelles de Le Fanu qui présentent les caractéristiques de la métamorphose précédemment évoquées (animalité, monstruosité, transgression... etc.) sont très représentatives, car elles montrent l'ubiquité du thème dans les écrits fantastiques du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le Fanu est certes redevable à certains éléments de la tradition littéraire, et mythologique mais son traitement de la métamorphose dans le domaine psychique est innovateur, et son approche des profondeurs de l'inconscient troublante.

Cette étude a d'abord pour objet de s'interroger sur les types de métamorphoses que ces cinq récits comportent, ainsi que sur les raisons et les finalités d'une si forte présence de ce thème chez Le Fanu. Il est possible de dégager du corpus trois grands types de métamorphose : premièrement le passage de l'humain à l'animal, au monstre (difforme, informe, indescriptible), et/ou à un double lui-même d'apparence humaine. Dans « Green Tea », cette catégorie de transformation relève de ce que l'on pourrait qualifier de *fantastique de l'intériorité*, notion qui nécessitera évidemment des éclaircissements. La deuxième catégorie de métamorphose concerne le passage du monde des « esprits » (diables, êtres invisibles, désincarnés) à celui de la matière (« The Mysterious Lodger ») ;

et la troisième catégorie consiste en une transformation de la mort en vie, ou en la coexistence de la mort et de la vie (figures du revenant dans « Mr Justice Harbottle » ou dans « An Account of Some Strange Disturbances in Aungier Street », figure du mort-vivant ou du vampire dans « Carmilla »), phénomènes contraires à toutes les lois physiques. Les catégories deux et trois relèvent d'un fantastique surnaturel ou diabolique apparemment plus traditionnel<sup>(6)</sup>. Cependant, une lecture de type freudien peut aussi faire de ces histoires des exemples de fantastique de l'intériorité.

Pourquoi ces métamorphoses ? La cause la plus évidente semble être leur capacité à créer l'effet fantastique : sans la métamorphose matérialisant les esprits (dans « The Mysterious Lodger » par exemple), et donc sans la représentation de leur effet sur le monde phénoménal, comment les récits pourraient-ils communiquer, exprimer et objectiver l'action des forces du mal ? Les métamorphoses ont aussi le pouvoir d'engendrer la peur, voire la terreur et l'incertitude, nées des sentiments d'anormalité et d'incompréhension partagés par les protagonistes (souvent narrateurs de leur propre expérience), et par le lecteur. La métamorphose fantastique pose en effet d'inévitables problèmes de représentation. Malgré son sens étymologique, le monstre est, paradoxalement, pratiquement indescriptible ; le langage est insuffisant, et inadapté pour décrire ces manifestations inexplicables. L'absence de signifiants appropriés est le signe de l'absence de signifiés dans le monde matériel. Les nouvelles de Le Fanu utilisent fréquemment la rhétorique de l'incapacité, et de l'indicible, du « je ne peux dire », « je ne trouve pas les mots pour », « au delà des mots »...etc. C'est dans cette absence que réside justement l'effet fantastique.

Dans « Green Tea », le Reverend Jennings déclare au Docteur Hesselius, à propos de sa première rencontre avec un petit singe noir : « I can't, in the least, convey to you the kind of horror that I felt » (19). Il appelle d'ailleurs ce singe immatériel (dont il traverse le corps avec son parapluie) mais obsédant « the thing » (24), montrant bien l'impossibilité de définir avec exactitude la nature de cette présence à ses côtés. Dans « Carmilla », on observe le même flottement terminologique dans la description du Général Spielsdorf qui fait de Millarca (alias Carmilla et Mircalla) une forme justement informe, en perpétuelle évolution, totalement hybride, et abolissant toute frontière entre l'inanimé et l'animé, entre objet et être vivant : « (...) I saw a large black object, very ill-defined, crawl, as it seemed to me, over the foot of the bed, and swiftly spread itself up to the poor girl's throat, where it swelled, in a moment, into a great, palpitating mass' » (295). L'existence du vampire est qualifiée d'« amphibie » (300), formulation qui souligne une nouvelle fois l'abolition des frontières, et

explique d'autant mieux que les personnages se trouvent démunis, émotionnellement, et linguistiquement, face à ces intrusions de l'anormal, et de l'inacceptable.

Le narrateur de « The Mysterious Lodger » démontre une nouvelle fois la difficulté de parler de l'expérience fantastique : « 'Our home was one of sorrow and of fear. The child's death had stricken us with terror no less than grief. Referring it, as we both tacitly did, to the *mysterious* and fiendish agency of the abhorred *being* whom, in an evil hour, was admitted into our house, we both viewed him with a degree and *species of fear for which I can find no name*' » (Part II, 357 ; mes italiques). La métamorphose est tributaire du domaine visuel ; elle doit être vue et décrite. Il s'agit donc d'une question de perception et d'effet produit d'abord par le phénomène fantastique sur le sujet, puis par le récit de cette expérience sur le lecteur. Mais il ne doit pas y avoir de déperdition ou d'affaiblissement de l'intensité émotionnelle. Peut-être justement ces difficultés à formuler cette expérience contribuent-elles à maintenir le climat de peur à son niveau maximal puisque le lecteur peut *imaginer*, ressentir toute l'horreur recelée dans ces non-dits, et combler les blancs et les silences.

Le début de « An Account of Some Strange Disturbances in Aungier Street » est tout à fait représentatif de cette efficace rhétorique du mystérieux et de l'indicible qui a recours à une grande quantité de négations, et d'adjectifs, adverbess et termes à valeur privative : « The whole room was, I can't tell how, repulsive to me. There was, I suppose, in its proportions and features, a latent discord — a certain mysterious and indescribable relation, which jarred indistinctly upon some secret sense of the fitting and the safe, and raised indefinable suspicions and apprehensions of the imagination » (363). Il existe toutefois une nuance entre le « non descriptible », autrement dit l'inverse ou le négatif du « descriptible », et « l'indescriptible » qui, malgré son préfixe, constitue une positivation du négatif, et possède donc sa propre existence intrinsèque. L'indescriptible représente en soi une réalité. L'indéfinissable est une notion autre que le « non définissable », et sur le plan de l'écriture, les préfixes négatifs instaurent une esthétique de l'entre-deux, et visent à créer un autre niveau d'existence, celui des états intermédiaires, ou hybrides, à mi-chemin entre les réalités positives, et leur contraire.

Les bruits nocturnes de pas dans l'escalier, que le narrateur pense être produits par des pieds nus, et décrit comme « something between a pound and a flop », sont qualifiés de « very ugly to hear », sans autre forme de justification ou d'explication (367). L'emploi de la préposition « between » s'inscrit dans la logique des états intermédiaires, des pas-

sages, et de la transgression des frontières : bruit tantôt semblable à celui d'un objet solide et dur, tantôt produit par quelque chose de mou et de flasque ; bruit produit par un être insaisissable, immonde, et innommable à tous les sens du terme, montré en perpétuelle métamorphose dans une étonnante scène de fantasmagorie. Le narrateur, incapable de dire s'il s'agit d'un homme ou d'un ours, voit ou croit voir un monstre noir : « (...) this apparition, after one or two shiftings of shape, as if in the act of incipient transformation, began, as it seemed on second thoughts, to advance upon me in its original form » (368). La même nuit, le bruit de pas se fait à nouveau entendre (« the lumpy, flabby, naked feet », 369), cette fois produit par un rat gigantesque, qui est d'abord pris pour une chose, puis change une nouvelle fois d'aspect, et prend une forme humaine, celle du Juge Horrocks vu pour la première fois en rêve, sous forme de portrait, par le narrateur :

*My eyes caught something in motion; it was about the size of Goliath's foot—it was grey, heavy, and flapped with a dead weight from one step to another. As I am alive, it was the most monstrous grey rat I ever beheld or imagined. (...) it fixed upon me, I thought, a perfectly human expression of malice; and, as it shuffled about and looked up into my face (...) I saw, I could swear it (...) the infernal gaze and the accursed countenance of my old friend in the portrait, transfused into the visage of the bloated vermin before me. (369)*

Ces métamorphoses à répétition arrachent au narrateur un aveu d'impuissance : « I bounced into my room again with a feeling of loathing and horror I cannot describe, and locked and bolted my door as if a lion had been at the other side. D—n him or it (...) » (369-370 ; mes italiques). Plus tard, le sourire du spectre, appelé « abhorred phantom » (375), est décrit comme « so unspeakably dreadful » (376).

Les métamorphoses engendrent pour le sujet qui les vit (surtout quand il est narrateur), ainsi que pour le lecteur, un sentiment de peur et d'incompréhension, car leur occurrence paraît totalement arbitraire, inexplicable, voire absurde. Pourquoi ces formes animales manifestent-elles de l'hostilité et font-elles preuve de méchanceté ? Pourquoi le juge Horrocks se montre-t-il justement au personnage-narrateur de « An Account of Some Strange Disturbances in Aungier Street » ? Les récits ne donnent pas explicitement la cause, ou l'origine de ces métamorphoses, et ne fournissent pas non plus de réelle justification a posteriori de ces phénomènes. Jusqu'au bout, plusieurs interprétations restent possibles, mais aucune ne saurait atténuer l'impact de ces irruptions de l'étrangereté pure,

imprévisibles, scandaleuses, à la limite du non-sens. Les métamorphoses sont une figuration majeure des incursions de cette étrangeté surnaturelle dans l'univers réaliste.

La deuxième fonction de la métamorphose, dans des histoires comme « Carmilla » ou « The Mysterious Lodger » est d'exprimer l'omniprésence du mal, et d'explorer toutes les formes qu'il peut adopter. La nouvelle « Carmilla » repose sur plusieurs types de métamorphoses. Il faut d'abord citer les métamorphoses anagrammatiques concernant le nom du vampire : Mircalla, à l'époque de la dynastie Karnstein, à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle ; Millarca peu de temps avant la période à laquelle se déroule le récit, quand la victime du vampire est Bertha Rheinfeldt ; enfin, Carmilla qui prend Laura, la narratrice, pour victime. D'autres métamorphoses concernent l'apparence du vampire. Carmilla se montre d'abord à Laura enfant sous les traits d'une fillette de six ou sept ans (chapitre I), puis se fait recevoir chez le père de Laura sous la forme d'une belle jeune fille (chapitres III et IV), conformément à la tradition des incarnations séduisantes et trompeuses qu'emprunte le mal. Laura découvre ensuite, émerveillée, que Carmilla est le sosie du portrait de famille daté de 1698 représentant la comtesse Marcia (alias Mircalla) Karnstein. Le motif du tableau vivant suggère que les cloisons entre réalité et « surréalité » sont poreuses : « It was beautiful ; it was startling; it seemed to live. It was the effigy of Carmilla ! » (V, 257) Laura s'exclame d'ailleurs : « 'Carmilla, dear, here is an absolute miracle. Here you are, living, smiling, ready to speak, in this picture' » (257-258). On ne peut manquer de percevoir l'ironie dramatique de cette remarque, mais aussi d'y lire le motif du dédoublement (à la fois comme le résultat de la dualité et le signe de la duplicité). D'autres métamorphoses se produisent; à l'occasion d'une procession funèbre, Carmilla révèle sa face cachée et la belle adolescente ressemble presque à une morte : « Her face underwent a change that alarmed and even terrified me for a moment. It darkened, and became horribly livid (...) (IV, 253). Puis, Carmilla quitte son apparence humaine pour s'introduire dans la chambre de Laura, et se changer en une espèce d'animal gigantesque : « But I soon saw that it was a sooty-black animal that resembled a monstrous cat. It appeared to me about four or five feet long (...) » (VI, 263). L'ordre dans lequel sont présentées ces diverses métamorphoses va dans le sens d'une dégradation, voire d'une régression vers l'animalité, puis la monstruosité, et enfin, l'informe, comme en témoigne la description par le général Spielsdorf de la « créature noire » (Millarca) responsable de la mort de sa nièce Bertha. L'ultime métamorphose, dans la chapelle où se trouvent les tombeaux de la famille Karnstein, consiste en une transformation en accéléré de la belle adolescente du début du récit en horrible personnage « gothique », aux mouvements de bête sauvage :

*Under a narrow, arched doorway, surmounted by one of those demoniacal grotesques (...) I saw very gladly the beautiful face and figure of Carmilla enter the shadowy chapel. (...) the old man by my side caught up the woodman's hatchet, and started forward. On seeing him a brutalised change came over her features. It was an instantaneous and horrible transformation, as she made a crouching step backwards. (XIV, 295-96)*

Laura subit elle-même une métamorphose, surtout à partir du chapitre VI (intitulé « A Very Strange Agony ») : elle se retrouve dépossédée d'elle-même, ne se reconnaît plus quand elle est soumise aux transports de tendresse de Carmilla (251), pâlit, s'étiole, mais demeure la victime consentante de cet érotisme mortifère, qui agrandit ses yeux comme pour mieux lui faire voir l'autre monde où elle sombre peu à peu : « I had grown pale, my eyes were dilated and darkened underneath (...) » (VI, 268).

Les métamorphoses sont opérées pour permettre aux êtres surnaturels de mieux mystifier les humains. Dans la nouvelle intitulée « The Mysterious Lodger », elles illustrent comme dans « Carmilla » la polymorphie du mal, ainsi que le manque d'étanchéité de notre monde, si aisément perméables aux forces de l'au-delà. Tout commence avec la rencontre en apparence fortuite entre Fanny, la fille du narrateur, âgée de neuf ans, et un inconnu très corpulent, vêtu d'un gilet jaune et marchant avec une béquille. Il déclare servir la cause de l'un de ses amis, un certain Mr Smith, désireux de loger chez les parents de la fillette qui ont justement une chambre à louer, comme si un heureux hasard ou la « providence » présidait à cette rencontre. Le nom de « Smith » est trop banal pour être innocent, car « blacksmith » fait penser à des forges diaboliques. En outre, « Smith » est si courant qu'il paraît anonyme, perdant les qualités distinctives des patronymes ; il devient l'équivalent d'un masque, et semble avoir pour but de montrer l'ubiquité des forces du mal, si omniprésentes, et à la fois si anodines qu'elles en deviennent méconnaissables. La pièce d'or donnée à Fanny par l'inconnu est la figuration d'un pacte<sup>(6)</sup>, et constitue la première étape avant l'introduction de l'ennemi dans la maison. Une fois les transactions accomplies, l'inconnu, pourtant âgé, et très volumineux, se volatilise mystérieusement, se dérochant au regard du père de la fillette. Mr Smith fait alors son apparition, emménage chez les parents de Fanny, bientôt rejoint par un énorme chat couleur chamois (c'est-à-dire jaune pâle), qui semble surgi de nulle part. La présence et le bruit d'une béquille dans la maison paraissent tout aussi troublantes et inexplicables au narrateur. Dans cette nouvelle, la métamorphose ne se déroule pas uniquement sur le mode de la



succession, comme dans « Carmilla », mais sur celui de la synchronie, comme si l'inconnu, Mr Smith, et le chat constituaient une trinité démoniaque, et représentaient les trois incarnations de la même entité mal-faisante. La couleur jaune, aux connotations habituellement sinistres, vient conforter cette hypothèse ; il s'agit à la fois de la couleur du gilet de l'inconnu du début, de celle du chat, et de celle du front et des joues de Mr Smith, les seules parties visibles de son visage. Mr Smith est vêtu d'un pardessus noir trop grand pour lui, comme si le vêtement appartenait à son acolyte corpulent. Les grosses lunettes vertes de Mr Smith, de plus, ont la même couleur que les yeux du chat. Celui-ci, lorsque le narrateur le voit pour la première fois, est décrit comme « a great, big-headed, buff-coloured cat », puis qualifié de « ugly animal », sans qu'aucune raison soit invoquée pour expliquer l'emploi de l'adjectif. Par la suite, les termes utilisés, tels que « hateful animal », « abominable cat » (353), « the abhorred brute » (355), « the accursed cat » (365), « the detested brute » (368), semblent tout aussi violents qu'injustifiés, et connotent une phobie de l'animalité, associée à la monstruosité. La présence de Mr Smith dans la maison, comme celle de l'animal, inspire à la famille une aversion intense, et au début, sans fondement précis. Les deux habitants instaurent ensuite le règne de la terreur et de l'angoisse, puis provoquent la mort des deux enfants.

On peut cependant s'interroger sur la signification cachée des métamorphoses dans cette nouvelle, et se demander si elles ne sont pas l'expression de phénomènes psychiques inconscients. Dans cette optique, l'utilisation de la métamorphose aurait une troisième fonction, liée au contexte socio-culturel des trois dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle. *The Origin of Species*, publié en 1859, révèle l'héritage d'animalité présent chez l'homme. Le sentiment de peur devant les forces obscures et les manifestations incontrôlables de la psyché humaine, comme en témoignent l'intérêt nouveau pour la neurologie et les recherches psychiques, seraient à l'origine de cette approche nouvelle du thème chez Le Fanu.

Certaines métamorphoses reposant sur des animaux qui inspirent une terreur et un dégoût en apparence irrationnels (comme nous allons le voir dans « Green Tea ») ont pour but de suggérer et de matérialiser l'idée de malaise intérieur. On peut parler d'objectivation de phénomènes psychiques invisibles. Les métamorphoses intérieures (psychologiques et morales) qui s'opèrent chez le narrateur de « The Mysterious Lodger », ou chez le reverend Jennings ne donnent pas lieu à une métamorphose au sens strict, mais plutôt à un dédoublement qui cristallise la transformation psychique du sujet. Mr Smith et le singe de « Green Tea » sont des projections symboliques de la mutation intérieure des personnages.

Sans ce procédé des doubles, la métamorphose morale pourrait demeurer invisible.

Ces métamorphoses sont vécues comme une dépossession, une perte du contrôle de soi, et les doubles sont perçus comme malfaisants et meurtriers, chez Le Fanu, et plus tard chez Stevenson, dans son *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), où le Mr Hyde, si odieux, malfaisant et simiesque ne peut manquer d'évoquer le singe noir de « Green Tea » (1872), lui aussi néfaste et meurtrier. Le Horla (1882) essaie d'étouffer le narrateur, dans le récit de Maupassant, et l'empêche de voir sa propre image dans la glace. Ce thème du double, qui est à la fois moi et un autre, et qui matérialise la métamorphose intérieure du sujet est lié au problème de la personnalité et de l'identité, et peut évidemment se prêter à des lectures cliniques et psychanalytiques, comme le montre bien d'ailleurs le titre de Stevenson, et la prise en charge des histoires du recueil de 1872, *In A Glass Darkly*, où figure « Green Tea », par le Docteur Hesselius, par ailleurs versé dans l'occultisme<sup>(7)</sup>. Par ce transfert, l'aliénation et la folie sont représentées par les doubles : des doubles animaux comme le singe de « Green Tea », animalisés comme Hyde, ou diabolisés comme le Mr Smith de « The Mysterious Lodger ».

Le Mr Smith de « The Mysterious Lodger » illustre le dédoublement du moi, la scission entre sujet conscient et pulsions inavouables. Mr Smith est l'âme damnée du narrateur, la projection de ses désirs obscurs. Il symbolise cette partie de son moi honteuse, indésirable, qui est évacuée et rejetée, et Mr Smith, comme il se doit, a quelque chose d'haïssable et d'effrayant. Il représente le « Mr Hyde » du narrateur, son alter ego maléfique, et la matérialisation de l'intériorité du mal. Dans cette optique, ce n'est donc pas réellement Mr Smith qui est responsable de la mort de Fanny et de son petit frère, mais bien le père des deux enfants, inconsciemment désireux et pressé de se débarrasser de cette progéniture encombrante, comme en témoigne par exemple l'enterrement prématuré de Fanny. La réalité physique de Mr Smith, et le caractère exogène du mal ne sont donc qu'apparences. Il faut d'ailleurs rappeler qu'il occupe le dernier étage de la maison, donc son sommet, peut-être donc, en d'autres termes, sa tête. Certains aveux du narrateur viennent corroborer cette approche ; c'est le cas lorsqu'il présente les propos pernicieux et blasphématoires de Mr Smith comme une systématisation de ses propres pensées coupables, encore embryonnaires et désordonnées : « From my own rebellious heart the same evil thoughts had risen (...) His was like the summing up of all this — a reflection of my own feelings and fancies — but reduced to an awful order and definiteness (...) The effect of it was powerful. It revived and exaggerated these bad emotions — it methodised and justified them (...) » (359). Au début du récit, le narrateur, mal-

gré l'emploi du terme « darling » à propos de Fanny et de son petit frère, exprime d'une manière étonnante sa préférence absolue pour son épouse : « (...) and dearer, unspeakably, than either — a wife — the prettiest, gayest, best little wife in London » (333). Les enfants apparaissent comme des rivaux en puissance, ou au mieux des obstacles à l'amour du couple qui, vingt-cinq ans après cette crise, donne encore l'impression d'être « like a pair of lovers » (372). Par ailleurs, le narrateur est athée au début du récit<sup>(9)</sup>, alors que son épouse est une chrétienne très croyante dont Mr Smith tente d'empoisonner l'esprit et d'ébranler les convictions. Par un curieux retournement, le narrateur, après la mort des deux enfants, se laisse convertir à la foi chrétienne, d'ailleurs aidé par un mystérieux inconnu, d'une douceur et d'une bonté ineffables. Est-ce une façon de suggérer le retour à la « normale », comme si le surmoi avait repris le dessus ?

La nouvelle « Mr Justice Harbottle », à laquelle on ne peut guère imposer une signification unique, peut être lue, entre autres, comme un autre exemple de la division intime du moi, mais il s'agirait ici d'une illustration de la rupture entre le moi et un surmoi hypertrophié, répressif, et envahissant. L'étrange Mr Hugh (You ?) Peters, dont le prénom évoque un doigt accusateur, venu mettre en garde le Juge Harbottle que la High Court of Appeal va le juger, et lui conseillant de ne pas condamner à mort Lewis Pyneweck, est peut-être l'une des premières incarnations du surmoi de Harbottle, et du sentiment de culpabilité qui le ronge à son insu. Puis, après son exécution, Pyneweck, exact sosie de Peters, apparaît lors d'un procès à the Old Bailey. Enfin, lors d'une scène très énigmatique, et inclassable (passage dans une autre dimension ? cauchemar ? délire dû à une crise de goutte ?), Harbottle se retrouve au banc des accusés, en face du Judge Twofold décrit comme « a dilated effigy of himself (...) at least double his size » (101). Pyneweck réapparaît au juge et à son entourage, une corde à la main, et Harbottle se suicide finalement par pendaison.

A la fin de « Green Tea », le reverend Jennings, harcelé par le singe noir (appelé « bestial companion », 21), qui ne lui laisse plus de repos, l'empêche d'officier dans sa paroisse en s'asseyant sur son livre de prières pour rendre impossible la lecture des sermons, se donne lui aussi la mort en se tranchant la gorge, image macabre de la division psychique. Aucune des interprétations données par le Docteur Hesselius à la fin de la nouvelle ne paraît vraiment convaincante. Une manie suicidaire héréditaire (venue du côté paternel) est invoquée, tout comme l'abus d'excitants (thé vert), et bien sûr, le médecin imprégné des théories de Swedenborg déplore d'être arrivé trop tard pour guérir les « illusions spectrales » de Jennings provoquées par une infiltration en lui du monde des

esprits : « I have not (...) the slightest doubt that I should have first dimmed and ultimately sealed that inner eye which Mr Jennings had inadvertently opened » (34). La nouvelle est le récit inquiétant d'une métamorphose douloureuse et mortelle déclenchée par des travaux de recherche de Jennings sur « la métaphysique religieuse des Anciens » (17), domaine d'étude jugé a posteriori « mauvais pour l'esprit d'un Chrétien », générateur d'une « fascination dégradante », et d'une « contamination », et appelant un inévitable châtement (« the Nemesis sure », 17). Le singe pourrait donc être considéré comme l'instrument de cette Nemesis<sup>9</sup>. Il se prête à deux lectures divergentes : soit la projection du sentiment de culpabilité de Jennings de s'être engagé dans ce domaine d'études tabou ; soit, au contraire, la matérialisation de son rejet (inacceptable, et inacceptable) du christianisme, et la représentation de sa soif de liberté. La figure du singe rappelle d'ailleurs les écrits de Darwin.

Le singe, quelle que soit sa signification, est en quelque sorte l'expression d'un manichéisme moral ; la faute (ou le devoir de punir ?) est donc rejetée sur l'autre, représenté comme un animal répugnant et odieux. En effet, d'après Jennings, la « méchanceté insondable » du singe, à l'état latent pendant la première année de cette cohabitation, se métamorphose ensuite, devenant verbale, blasphématoire, et activement malfaisante : « »Yes, yes ; it is always urging me to crimes, to injure others, or myself' » (27). La nouvelle présente d'ailleurs une double métamorphose-anamorphose : le singe comme l'image déformée et l'alter ego grotesque de Jennings, « pushing its face forward in mimicry » (19) ; et le reflet de Jennings penché au dessus de l'épaule du Dr Hesselius : « Directly before me was one of the mirrors (...) in which I saw reflected (...) Mr Jennings (...) with a face so dark and wild that I should hardly have known him » (12). On notera d'ailleurs que les adjectifs « dark » et « wild » sont également applicables au singe. Mais le paradoxe tragique de cette métamorphose est qu'elle est vécue intimement comme stase ou stagnation par Jennings, littéralement prisonnier de lui-même : « I have been in the country, and have had (...) change of everything and in everything—but *myself* » (15).

Les nouvelles de *Le Fanu* montrent à différents niveaux que la métamorphose constitue une transgression de la logique rationnelle, et des lois qui régissent notre monde. De plus, cette transgression bouleverse irrémédiablement les notions d'espace, de temps, et d'identité (c'est-à-dire au sens de « traits distinctifs du moi », et au sens de « stabilité de ces traits »). Dans les récits fantastiques, il peut aussi y avoir métamorphose du sens opérée par notre regard selon les lectures et les interprétations. Ainsi, les apparitions, tel Mr Smith, jugées comme phénomènes « objectifs », peuvent donner lieu à d'autres types d'analyse. La

diversité des perspectives, et la pluralité des interprétations possibles permettent ces métamorphoses de la lecture qui donnent justement toute leur richesse et toute leur ambivalence aux écrits fantastiques.

**Françoise DUPEYRON-LAFAY**  
**(Université de Lille III)**

## BIBLIOGRAPHIE

- Glen CAVALIERO. *The Supernatural and English Fiction*. Oxford, New York : Oxford University Press, 1995.
- Neil CORNWELL. *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. Hertfordshire : Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Sigmund FREUD. *L'inquiétante Étrangeté et autres récits*. Paris : Gallimard/Connaissance de l'Inconscient, 1985 (*Das Unheimliche*, 1919).
- Gwenhaël PONNAU. *La Folie dans la Littérature fantastique*. Toulouse : Editions du CNRS, 1990.
- Victor SAGE, ed. *The Gothick Novel*. London: Macmillan, 1990.

## NOTES

- (1) Ces trois nouvelles proviennent du recueil *In a Glass Darkly* (1872) ; l'édition de référence est celle de Wordsworth Classics, 1995.
- (2) Cette nouvelle qui a été initialement publiée en 1850 dans le *Dublin University Magazine* figure dans le recueil intitulé *Ghost Stories and Mysteries*, New York : Dover Publications Inc., 1975 (1923). La date de 1923 correspond à la publication par Montagu Rhodes James des nouvelles de Le Fanu, apparues à partir des années 1850 dans divers magazines, revues, et périodiques, et souvent publiées anonymement. Grâce au travail d'édition de M.R. James, les œuvres éparses du romancier furent réunies dans le recueil intitulé *Madam Crowl's Ghost and Other Stories*. L'attribution de « The Mysterious Lodger » à Le Fanu est problématique d'après E.F. Bleiler dont l'introduction à l'édition Dover émet des doutes à ce sujet, malgré les certitudes de M.R. James.
- (3) Cette nouvelle a été initialement publiée dans le *Dublin University Magazine*, en 1853. Elle figure dans le recueil *Best Ghost Stories of J.S. Le Fanu*, New York : Dover Publications Inc., 1964.
- (4) Le roman d'Apulée, plus picaresque que fantastique, intitulé *Les Métamorphoses ou L'Ane d'or* (II<sup>ème</sup> siècle après J.C), représente un second modèle du genre. Il évoque les pérégrinations d'un jeune homme, Lucius, transformé par erreur en âne par une magicienne, mais recouvrant sa forme initiale au Livre onze, grâce à l'intervention de la déesse Isis, au culte de laquelle il se consacre ensuite, ce qui permet d'interpréter cette œuvre comme un récit initiatique. On voit aussi que la métamorphose n'est pas toujours définitive et irréversible. De plus, elle représente ici un moyen d'accéder à un autre niveau d'existence. Chez Le fanu aussi, même si elle a des répercussions mortelles, elle joue le rôle d'un révélateur, et permet parfois aux personnages de découvrir une autre dimension.
- (5) Les récits fantastiques présentent aussi d'autres types de métamorphose que celles observables dans ces cinq nouvelles. Celle de la sta-

tue qui s'anime et qui tue, par exemple, comme dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée (1837), ou le changement de sexe, comme dans *Le Diable amoureux* n'apparaissent pas directement, mais sous une forme modifiée. Ainsi, le vampire de la nouvelle « Carmilla », malgré sa beauté et sa féminité, se comporte sexuellement comme pourrait le faire un homme, ce que la narratrice souligne à mots couverts, étant donné le caractère délicat de cette double transgression : mort-vie, masculin-féminin. Cet érotisme visiblement homosexuel s'inscrit donc dans le cadre d'une double métamorphose. En outre, la nouvelle intitulée « The Mysterious Lodger », explore d'une façon troublante le passage de l'animé à l'inanimé. Les êtres vivants se trouvent soudainement pétrifiés ou statufiés, par la mort ou par la terreur, comme Jennings dans « Green Tea » dont le visage, alors qu'il raconte sa douloureuse histoire est qualifié de « the stony face of the sufferer » (17), ou comme la petite Fanny, dans son cercueil, comparée par son père à une statue, puis enterrée par erreur alors qu'elle est encore vivante, comme sa famille le découvre trop tard (370).

(6) L'argent possède dans cette nouvelle un pouvoir presque magique. Le narrateur, malgré l'apparence physique peu rassurante de Mr Smith, et son comportement peu engageant dès son installation, déclare se soucier peu de ces détails : « I cared very little about my lodger's temper. The stealthy rustle of his bank-note in my waistcoat pocket was music enough to sweeten the harshest tones of his voice, and to keep alive a cheerful good humour in my heart ; and although there was, indisputably, something queer about him, I was, on the whole, very well pleased with my bargain » (341 ; mes italiques).

(7) Il est légitime de penser que le motif de la métamorphose, tel qu'il apparaît dans la fiction à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, a des origines non exclusivement littéraires, et que sa présence découle du développement de l'occultisme, et de la fascination depuis longtemps exercée par la métamorphose alchimique, c'est-à-dire la transmutation des métaux en or, grâce à la pierre philosophale.

(8) On notera que la foi et la religion sont aussi la question centrale de « Green Tea » dont le protagoniste est ecclésiastique.

(9) Il y a évidemment une autre ligne d'interprétation qui donne aux « formes bestiales » une autre signification. Il s'agit de la théorie de Swedenborg, selon laquelle tout homme est accompagné au moins de deux esprits malfaisants qui cherchent immanquablement à le détruire et à damner son âme, n'y parvenant que si la foi religieuse de leur victime potentielle n'est pas assez forte : « (...) evil spirits, when seen by other eyes than those of their infernal associates, present themselves, by 'correspondence', in the shape of the beast (fera) which represents their particular lust and life, in aspect direful and atrocious » (11).

## LA MÉTAMORPHOSE ET LE VOYAGE EN ORIENT

### OU LES AVATARS DE LA LECTURE :

#### CONRAD, KIPLING, FORSTER

Aussi ancienne que la mythologie, la métamorphose est un motif littéraire qui apparaît dès l'Antiquité grecque et latine dans l'*Odyssée* d'Homère, les *Métamorphoses* d'Ovide ou celles d'Apulée, ou dans d'autres fables et récits<sup>(1)</sup> relatifs à des héros ou des dieux changés en bêtes, en végétaux et divers éléments naturels. La métamorphose est donc tout d'abord une référence hypotextuelle et celle-ci apparaît de manière récurrente dans les romans ou nouvelles britanniques du début du siècle dont l'intrigue se situe en Orient. Si l'Italie est déjà pour E.M. Forster un lieu propice à la transformation mentale de personnages britanniques (Eustace dans « The Story of a Panic », Lucy dans *A Room with a View*) ou italiens (Giuseppe dans « The Story of a Siren »), c'est à Suez que commence vraiment à se faire sentir l'influence de l'Orient sur le comportement des individus car, nous dit le narrateur dans *A Passage to India* (275), l'homme s'approche alors du monstrueux et de l'extraordinaire et s'apprête à vivre les expériences les plus étranges.

A l'est de Suez, écrit Kipling en introduction à « The Mark of the Beast » où il relate la transformation d'un personnage anglo-indien en loup-garou après qu'il a profané un temple hindou, « the direct control of Providence ceases ; Man being there handed over to the power of the Gods and Devils of India »<sup>(2)</sup>. Transformation physique ou mentale, la métamorphose a une double fonction dans les nouvelles de Kipling : si elle rejoint le thème de l'occulte et du surnaturel et s'inscrit dans la tradition littéraire du fantastique, dans des nouvelles telles que « The Mark of the Beast » ou « In the House of Suddhoo »<sup>(3)</sup>, elle sert également l'humour, « His Wedded Wife » et « The Arrest of Lieutenant Golightly » offrant sans doute les meilleurs exemples.

D'avantage que la seule marque de l'insolite ou du comique, la métamorphose est également un motif conventionnel des œuvres de fiction écrites au début du siècle, qui caractérise des personnages britanniques nouvellement arrivés en Inde, incapables de supporter la chaleur étouffante et des conditions de vie difficiles. S'il faut deux ans pour transformer un homme en bon serviteur de l'empire, six mois suffiront à une femme pour devenir une parfaite « memsahib ». La transformation du citoyen britannique en fonctionnaire impérialiste, mise en scène par Forster lorsqu'il dresse le portrait de la société anglo-indienne de Chandrapore,



celle d'Aziz qui passe d'un islam proche du soufisme dans la première partie du roman à un nationalisme exacerbé après le procès permettent une lecture politique de l'œuvre annonçant déjà le roman anti-impérialiste de George Orwell, *Burmese Days*, écrit 10 ans plus tard.

Le motif de la métamorphose permet donc d'effectuer une première lecture politique de ce type de romans, qui répond au souci d'Edward W. Said de dégager le discours idéologique qui sous-tend le texte. Ainsi dans ses deux ouvrages *Orientalism* et *Culture and Imperialism*, le critique américain, qui s'appuie sur *L'archéologie du savoir* de Michel Foucault et le lien entre savoir et pouvoir, déclare que tout roman écrit au tournant du 20<sup>ème</sup> siècle et dont l'intrigue se situe en Orient reflète, d'une part, l'idéologie impérialiste de l'époque - qu'il s'agisse d'une défense de l'empire avec Kipling et Conrad, ou d'une critique avec Forster - et devient, d'autre part, une œuvre palimpseste, un hypertexte laissant transparaître en filigrane les hypotextes orientalistes qui ont pu l'influencer ou les clichés, les motifs qui réapparaissent de manière récurrente dans les romans coloniaux.

Réduire la métamorphose à un simple motif littéraire conventionnel, servant l'humour et le fantastique dans les nouvelles de Kipling, ou la satire politique dans *A Passage to India*, me paraît néanmoins limité, tout comme l'est, me semble-t-il, la lecture qu'offre Said. Dans *Kim*, *A Passage to India*, de même que dans *The Secret Sharer* ou *The Shadow Line* de Conrad, la métamorphose est un mythe à part entière ; étape essentielle du voyage initiatique du héros, elle confère au voyage en Orient une dimension mythologique.

Le voyage mythologique se déroule suivant un schéma archétypal qui varie peu car il s'organise autour de motifs récurrents tels que la séparation, l'initiation et l'éventuel retour, comme le révèlent les travaux menés par Vladimir Propp<sup>(4)</sup>, Mircéa Eliade<sup>(5)</sup> ou Joseph Campbell qui utilise le terme « monomyth »<sup>(6)</sup>. Si la métamorphose est l'étape centrale de ce parcours initiatique, elle nécessite des stades antérieurs qui préparent son développement.

Le voyage en Orient se lit tout d'abord comme une quête: quête du Taureau Rouge et soif de liberté pour Kim sur la Grand Route de l'Inde ; quête identitaire, également, mais qui dans tous les cas nécessite un départ, un écart séparant l'espace étroit du domicile familial du vaste monde, car comme l'explique Vladimir Propp à propos des contes populaires, l'objet de la quête se situe dans un autre royaume, très loin à la verticale ou à l'horizontale, représentation bidimensionnelle du monde que l'on retrouve dans *Kim* avec l'Himalaya et la plaine.

Il est en outre intéressant de noter que le héros est accompagné d'un guide. L'exemple est frappant dans *Kim*, où de nombreux guides assistent le jeune garçon sur le chemin de son apprentissage : le Lama, Mahmud Ali, Hurreeh Babu, Creighton et Lurgan. Chacun correspond en fait à une phase et à un enseignement différents pouvant s'articuler autour des antithèses Orient et Occident, islam, hindouisme, bouddhisme et christianisme, l'action ou la méditation, la Grand Route et la Voie du Milieu, ou comme l'a souligné Benita Parry, jnana, bhakti et karma (la connaissance, la dévotion et l'action)<sup>(7)</sup>. Aux côtés des figures paternelles, se trouvent également diverses figures féminines telles que la Maharanee, la femme de Shamlegh ou encore Huneefa, remplissant respectivement les fonctions de la mère, de l'amante et de la magicienne.

Les guides sont également présents dans certains romans de Conrad. Dans *The Shadow Line*, c'est le capitaine Giles qui a ce rôle lorsqu'il conseille au jeune marin de prendre un poste de commandement sur un autre navire. Figure du père, spécialiste en navigation connaissant parfaitement tous les obstacles d'un océan dangereux, Giles, par ses conseils, va aider le jeune homme à affronter les épreuves car il détient la clef du labyrinthe, le fil d'Ariane qui va le conduire et le guider dans les ténèbres de la plongée initiatique vers la lumière et la renaissance, expérience qui le mènera à la maturité.

Le guide est également le donateur, pour reprendre les termes utilisés par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*, celui qui fournit les objets magiques nécessaires à la protection et à la victoire du héros<sup>(8)</sup>. Dans *Kim*, les papiers que l'enfant porte dans une amulette autour du cou, puis la boîte à bétel remplie de médicaments qu'il reçoit des mains de Hurreeh Babu, la boîte de peinture et les instruments nécessaires à ses relevés topographiques transmis par Lurgan et Creighton, le pistolet par Mahmud Ali, et l'amulette que lui donne Huneefa, à la fois talisman protecteur et signe de reconnaissance des membres des services secrets, sont autant d'auxiliaires magiques que l'enfant reçoit à chaque étape initiatique et qui sont nécessaires à la réussite de la quête. Le guide est également celui qui mène le quêteur au seuil du lieu de l'initiation. C'est cette fonction que remplit Aziz dans *A Passage to India* lorsqu'il accompagne les deux Anglaises jusqu'aux grottes de Marabar.

Au-delà du seuil, qui, selon Mircéa Eliade, marque la frontière entre le profane et le sacré, le rite de passage peut avoir lieu, lorsque le héros quitte le monde connu pour plonger dans l'inconnu, image archétypale du « tout autre », du numineux, ce à quoi Mrs Moore est confrontée dans les grottes de Marabar, ou des ténèbres de l'inconscient pour Adela. Franchir le seuil des grottes est bien pour Adela une épreuve initiatique.

Elle en sortira couverte de milliers d'épines de cactus que Miss Derek et Mrs McBryde devront retirer une à une.

L'image du seuil est présente dans de nombreux romans et nouvelles malais de Conrad, que ce soit dans « *The Lagoon* », *Lord Jim*, *Almayer's Folly* ou *The Rescue*. L'Orient conradien est souvent représenté par la masse dense et sombre de la forêt à travers laquelle le héros peut passer grâce à une ouverture, ou l'embouchure secrète et interdite d'une rivière. Au-delà du seuil, le héros pénètre dans un monde noir et terrifiant, mortifère, où le temps et le mouvement semblent arrêtés, où vivent des créatures effrayantes et thériomorphes, à visage plus ou moins humain tels Pedro, Cornelius, Heemskirk, ou mythique - dans *The Shadow Line*, le marin affronte tout d'abord le capitaine Ellis, véritable Neptune aux grognements effrayants, puis au port, un Leviathan invisible et cosmique qui immobilise le navire : « an invisible monster ambushed in the air, in the water, in the mud of the river bank » (67).

L'image de la voration est bien sûr directement associée et antérieure à celle de la métamorphose, que ce soit dans *The Secret Sharer*, *The Shadow Line* ou *A Passage to India*, où les grottes de Marabar semblent engloutir les visiteurs - « they were sucked in like water down a drain » (144) - puis les recracher - « and then the hole belched and humanity returned » (145). La suffocation ressentie par Mrs Moore - « hitting and gasping like a fanatic » (145) - devient pour Adela la sensation d'être prise au piège - « a sort of shadow, down the entrance tunnel, bottling me up » (189).

Le schème de l'engloutissement est lié au mythe de la descente aux enfers, la rivière étant par exemple souvent comparée au Styx dans les romans malais de Conrad. C'est bien le sens que prend le voyage entrepris par le jeune capitaine dans *The Shadow Line*. Les certificats qu'il reçoit - « my passports for Hades » (7) -, la chaleur « infernale » dans le port, l'affront qu'on lui fait avant son départ - « infernal cheek » (10) - sont autant de métaphores proleptiques annonçant les épreuves initiatiques dont le héros devra sortir victorieux - « the ordeal of the fiery furnace » (88). Mr Burns qui, à bord, rayonne d'une chaleur toute démoniaque - « radiating heat . . . like a small furnace » (67) - (il est atteint de la malaria) est bien sûr le personnage symbolique de cet enfer dans lequel pénètre le jeune marin lorsqu'il prend son commandement et franchit la barre.

L'île noire et inhospitalière de Koh-ring qui semble retenir le navire au centre des enfers dans *The Shadow Line* (84), et que le lecteur retrouve dans *The Secret Sharer*, est la porte des ténèbres, l'Èrèbe<sup>(9)</sup>, et le navi-

re qui s'en approche la barque des morts : « she might have been a bark of the dead floating in slowly under the very gate of Erebus » (58). Les images thériomorphes de la bête féroce engloutissant ses victimes ou celles de la descente aux enfers renvoient bien sûr aux mythes de Jonas et d'Osiris, et au schème de la descente dans la grotte initiatique où le héros doit pénétrer pour que la métamorphose puisse s'accomplir - il est intéressant de noter au passage que le mot « avatar » signifie descente (ava : vers le bas/ trfi : passer à travers) comme le souligne Pierre Brunel<sup>10</sup>.

Dans ce lieu, situé à l'écart - le navire, la jungle conradienne ou les grottes de Marabar - le néophyte se retrouve seul. Adela, et les capitaines de *The Shadow Line* et de *The Secret Sharer* sont effectivement seuls pour affronter l'épreuve. Le thème de la solitude est également omniprésent dans *Kim*. Le néophyte est alors confronté à une mort initiatique, étape nécessaire avant la métamorphose et la renaissance. Le symbolisme est évident dans *The Shadow Line*, où le bateau, hanté par le souvenir du capitaine mort en mer, devient une tombe - « a floating grave » (92) - et l'océan un trou obscur et béant, prêt à l'engloutir, signe avant coureur d'une mort certaine - « like a foretaste of annihilation » (108). Le lieu initiatique offre une vision du néant que Conrad souligne par l'accumulation des négations : « no speck in the sky, no speck on the water, no shape of vapour, no wisp of smoke, no sail, no boat, no stir of humanity, no sign of life, nothing » (96).

Les deux comas que subit Kim, dans le roman de Kipling, remplissent cette même fonction de mort initiatique. Le premier est un véritable rite d'initiation que Huneefa lui impose pour lui donner de la force et le protéger. Le deuxième a lieu lorsque l'enfant, épuisé après son retour des collines, s'effondre dans un sommeil profond et réparateur grâce aux drogues et au massage que la Maharaneeh lui fait administrer. Il est ensuite découpé en morceaux, réduit en bouillie ; son esprit se vide et il s'abandonne alors au sommeil avant de renaître entier, sommeil qui rappelle l'état étrange, quasi comateux dans lequel Adela se trouve après l'épisode des grottes. Le réveil de Kim est bien une renaissance : il avoue devoir la vie à la Maharaneeh comme si elle l'avait mis au monde une seconde fois.

Métamorphose et rite de passage permettent d'inscrire *Kim*, *A Passage to India* et les deux romans de Conrad dans la tradition du bildungsroman. Dans *A Passage to India*, Adela s'est transformée pour devenir « a real person » (238), et cette découverte, qui ne correspond pas à l'objet de sa quête qui était au départ de découvrir l'Inde véritable - « real India » - la prend à son propre piège. Adela, de « quester », devient ce que son nom suggérait déjà, « Quested », celle que l'Inde est venue cher-

cher : « she was no longer examining life, but being examined by it » (238). La frayeur vécue au centre de la grotte est pour elle source de connaissance et renaissance. En effet, pour Bachelard, la grotte d'effroi est anthropogonique<sup>(11)</sup>. Elle est semblable à une matrice donnant naissance à un nouvel être, et nous pourrions comparer l'inertie d'Adela au sommeil de la chrysalide, suivi de l'éveil dans la salle du tribunal.

Les grottes, situées au centre de la montagne, sont le lieu d'une métamorphose et revêtent une double signification. Si Mrs Moore est confrontée à une hiérophanie, il s'agit pour Adela d'une plongée dans les profondeurs de son être et, sans doute, de la manifestation de son inconscient. Caverne initiatique, les grottes sont l'espace symbolique d'un moi refoulé. Il faudra l'expérience violente de la grotte, l'écho incessant puis la vision du corps presque nu du punkah wallah, sorte d'Hermès psychopompe transportant son âme dans les profondeurs de son être - « a male fate, a winnower of souls » (212) - pour lui faire prendre conscience du refoulement de sa libido et de l'erreur qu'elle commettrait en épousant Ronny.

*The Secret Sharer* et *The Shadow Line* offrent une lecture équivalente en décrivant le passage à la maturité comme un voyage. Pour le jeune capitaine de *The Shadow Line*, franchir la ligne d'ombre entraîne une rupture vers un nouveau mode d'être. Jeune, innocent et rebelle au début du roman, il acquiert de la maturité lorsqu'il surmonte son épreuve et passe la ligne. La confrontation avec Leggat, son double, permet au jeune capitaine de *The Secret Sharer* d'effectuer un passage de l'innocence, lorsqu'il n'assumait pas encore ses responsabilités, vers l'expérience.

Le thème de la métamorphose et du passage à l'âge adulte rejoint celui de la quête d'identité de Kim, qui déclare se sentir chaque jour plus âgé - « 'I am very old' . . . 'every month I become a year more old' » (152). Sa prise de conscience s'élabore peu à peu. Les différents noms de l'enfant, ses nombreuses fonctions - écolier, espion, prophète, mendiant et disciple - son amour du jeu et du déguisement, sa dualité physique ou linguistique font de Kim un personnage protéen par excellence, un « social polymorphe » pour reprendre l'expression de Levi Strauss dans *Structures élémentaires de la parenté*,<sup>(12)</sup> à l'image même de la Grand Route qu'il parcourt, dont le passage à la maturité est souligné par le leitmotiv du jeune poney qu'il faut dresser. La métamorphose qui entraîne pour le héros solitude et souffrance, nécessite des périodes de latence telles ces trois années d'école résumées en quelques lignes dans le récit, et survient par mues successives jusqu'à ce que la chrysalide donne naissance à l'imago finale.

Les différentes étapes, qui forment la structure du roman, sont à chaque fois un éveil et une prise de conscience sur la voie de la maturité. L'accomplissement du désir du père, l'école, l'apprentissage technique avec Lurgan, spirituel avec le Lama, la connaissance expérimentale avec la Grand Route et les services secrets, et l'apprentissage sexuel avec la femme de Shamlegh qu'il rejette néanmoins sont autant d'épreuves permettant une métamorphose ontologique, que vient souligner une transformation physique. Lorsque Kim s'éveille, il n'en sait peut-être pas davantage sur le rôle qu'il doit jouer - « I am Kim. And what is Kim? » (305) - mais il éprouve un intense sentiment de libération et d'osmose avec l'espace qui l'entoure. Semblable au lama désormais délivré, il a trouvé sa place dans le monde.

Dépassant le seul passage de l'innocence à l'expérience, qui scelle dans les deux romans de Conrad l'appartenance à la communauté, la métamorphose ontologique de Kim et d'Adela s'inscrit dans une vision imaginaire et métaphysique beaucoup plus vaste, offrant ainsi une troisième lecture possible de *Kim* et *A Passage to India*. Les archétypes de la roue et de l'œuf sont alors essentiels et font de la métamorphose, davantage qu'un mythe anthropogonique, un schème à part entière.

La Roue des choses, à laquelle le lama voudrait échapper en plongeant dans la rivière où la flèche de Bouddha est tombée, est omniprésente dans *Kim*. Cet archétype de l'impermanence, représentation du monde sensible illusoire, apparaît sous différentes formes dans le roman - les roues des charrettes, des puits ou le rythme et les changements de la Grand Route. Image du temps cyclique et des transmigrations successives auxquelles l'homme est enchaîné, ce que le bouddhisme nomme samsâra et dont le lama se délivre en atteignant le nirvana au chapitre 15, la roue qui ne cesse de tourner engendre l'illusion, le désir et la souffrance. Elle est le monde en mouvement, « the roaring world of India », au centre duquel se trouve enfin Kim lorsqu'il s'éveille et se situe dans l'espace, image du centre également présente dans la mythologie orientale, comme le souligne Joseph Campbell : « an all-supporting midpoint, a hub where the opposites come together, like the spokes of the wheel, in emptiness »<sup>(13)</sup>. En trouvant une réponse à une quête qui était également métaphysique, Kim, tel le bouddha assis au centre du monde et recevant l'illumination, rejoint, à un niveau profane, l'expérience du nirvana vécue par le Lama. Il est intéressant de noter que l'on retrouve dans la description que Kipling fait de l'éveil du garçon - « Roads were meant to be walked upon, houses to be lived in, cattle to be driven, fields to be tilled, and men and women to be talked to. They were all real and true ... perfectly comprehensible » (305) - des termes similaires à ceux utilisés par Joseph Campbell pour décrire le nirvana : lors de cette expé-

rience, le vent cesse - nirvana signifiant « au-delà ou sans (nir-) le vent (vana) » - et chaque chose est alors clairement perçue dans le monde alentour par le bouddha, l'éveillé :

*If the wind should cease and the surface become still ... we should behold, not broken images, but the perfectly formed reflection of the whole sky, the trees along the shore, the quiet depths of the pond itself, its lovely sandy bottom and the fish. We should then see that all the broken images, formerly only fleetingly perceived, were actually but fragments of these true and steady forms, now clearly and steadily beheld (28).*

L'expérience d'éveil et de délivrance permet donc à la roue d'arrêter de tourner et de mettre fin à la métamorphose de Kim et au cycle des réincarnations pour le lama. Deux chemins, apparemment parallèles, permettent au disciple et à son maître de se rencontrer : la Grand Route et la Voie du Milieu. La marche et la voration, c'est-à-dire deux schèmes renvoyant aux dominantes posturales et digestives, donnent à Kim la possibilité de mieux appréhender le monde et de passer à l'âge adulte. La croisée des chemins et la métamorphose finale peuvent avoir lieu grâce à la relation d'interdépendance quasi-anthropophage unissant le lama et l'enfant, symbole de communion entre les deux êtres : si Kim a mangé le pain du lama, ce dernier a survécu à la fatigue et à la faiblesse éprouvées dans l'Himalaya en « dévorant » la force du jeune garçon : « A sickness of soul took me in the Hills, and him a sickness of the body. Since then I have lived upon his strength, eating him » (295) ; et la Maharanee d'ajouter : « It is true that the old eat the young daily » (296). L'expérience d'éveil commune aux deux personnages, qui a lieu au même moment dans la diégèse, met ainsi en symbiose le profane et le sacré, l'Occident et l'Orient. Le roman de Kipling, s'inspirant du bouddhisme, offre au lecteur la vision à la fois humaniste et métaphysique d'un univers qui transcende le réel pour atteindre au mythique.

Si le voyage en Orient transforme les deux personnages que sont Adela et Mrs Moore, la métamorphose est également le propre de l'Inde : « nothing in India is identifiable, the mere asking of a question causes it to disappear or to merge in something else »<sup>(14)</sup>. L'Inde décontenance le rationalisme occidental par la présence du surnaturel, de la confusion et du mystère, représentés dans le roman par le silence de Godbole ou le non-dit des grottes de Marabar. Si ces termes relèvent du champ symbolique de l'œuvre, ils participent également du code herméneutique, l'énigme des grottes apparaissant comme une mise en abyme de l'énigme de l'Inde.

Le symbolisme qui parcourt le roman peut apporter une réponse au lecteur. Les grottes de Marabar que Forster comparait à un œuf capable d'engendrer un événement au sein de la diégèse - « The Marabar Caves represented an area in which concentration can take place . . . they were to engender an event like an egg »<sup>(15)</sup> - sont également l'archétype du nombril du monde et de l'œuf cosmique portant en son centre le noyau de la genèse, associant ainsi pouvoir poétique et mythe cosmogonique.

Les collines de Marabar dans *A Passage to India* ressemblent à ce que dut être la terre avant l'arrivée de l'homme et remontent à l'illud tempus de la création. Entrer dans les grottes, c'est effectuer un passage du temps profane au temps sacré des commencements, vers la nuit des temps qu'elles représentent. C'est un retour en arrière, comparable à un exercice de yoga, où il s'agit de :

*parcourir le temps à rebours (pratiloman, 'à rebrousse poil') pour arriver ad originem, lorsque la première existence, 'éclatant' dans le monde, déclencha le Temps, et rejoindre cet instant paradoxal au-delà duquel le Temps n'existait pas, parce que rien ne s'était manifesté*<sup>(16)</sup>.

En entrant dans les grottes de Marabar, Mrs Moore prend conscience de l'illusion du monde temporel. Tout ce en quoi elle croyait devient dénué de sens : « Pathos, piety, courage - they exist, but are identical, and so is filth. Everything exists, nothing has value » (147). Le monde qui l'entoure et qu'elle ne comprend pas fait naître en elle une inquiétude métaphysique et l'angoisse de la mort.

Cet écho qui « éclate » dans la grotte, ce « bou-um » ou « ou-boùm devoid of distinction »<sup>(17)</sup> est à la fois destructeur et régénérateur. Symbole de la syllabe mystique « om » des mantras, expression de salutation prononcée avant une prière et la lecture des Védas, il peut être aussi « l'énergie faite de son » qu'est le Véda, et qui « se perpétue de cycle cosmique en cycle cosmique, sans interruption ni altération... le Verbe créateur incarné »<sup>(18)</sup>. Cette syllabe « om » est celle de la genèse dans la pensée hindoue et, comme nous l'explique Alexander Eliot dans son article sur les mythes cosmogoniques, elle est la manifestation première de Brahma alors que le monde n'était encore que néant :

*Ahshara-Brahma, c'est-à-dire Brahma manifesté dans le domaine informel des idées pures, se révéla d'abord dans l'embryon doré d'un son. C'était une voyelle résonnant dans le néant. Le son rebondit en échos sur lui-même, et les entrelacs de leurs ondes engendrèrent l'eau et le vent.*



*Enfin, l'eau et le vent, en s'entremêlant, tissèrent la matière brumeuse du monde*<sup>19)</sup>.

Celui qui médite sur la syllabe « Om » renaît à la lumière et connaît la même libération que celle d'un serpent qui mue.

Dans ces grottes extraordinaires grouillent en effet les formes multiples d'une même entité, ver ou serpent - « a snake composed of small snakes » (145), « the serpent of eternity made of maggots » (203) -, à la fois symbole chthonien qui, dans la mythologie hindoue, garde les portes des sanctuaires et symbole de la métamorphose par ses mues successives. Le pouvoir destructeur et régénérateur des grottes est à l'image même de la terre indienne qui « nourrit toutes les créatures de sa substance (et) les dévore ensuite »<sup>(21)</sup> et des éléments naturels qui ne sont que les différents avatars de Vishnou qui, de soleil, devient vent, feu et pluie pour éteindre l'incendie du monde. Ainsi a lieu « le retour à l'océan primordial dont il était issu à l'aurore universelle »<sup>(22)</sup>. Le schème cyclique qui caractérise la mythologie hindoue apparaît ainsi à la fois dans le symbolisme récurrent qui parcourt *A Passage to India* et dans la structure même du roman, qui suit la double transformation des personnages et de la nature, selon le cycle des saisons, des astres et des éléments naturels.

Cette double métamorphose qui caractérise le roman établit une correspondance directe entre microcosme et macrocosme, entre l'humanisme de Forster et sa vision mythologique. Il faut en effet replacer les grottes de Marabar dans la vision cosmologique de Forster. Grottes épacentrales au sein du Kawa Dohl, enfermant en leur sein un autre monde - « their nasty little cosmos » (158) -, elles sont le noyau autour duquel se dessine un univers formé de demi-cercles qui s'étirent à l'infini - « Outside the arch there seemed always an arch, beyond the remotest echo a silence » (51), vision harmonieuse du cosmos que l'on retrouve à la fois dans les mandalas et chez Parménide. Ainsi, à cette image des sphères qui s'emboîtent les unes dans les autres, toujours plus haut vers l'infini, correspond, inversement, celle de la caverne au centre de la montagne, « tel un autre espace où roulent d'autres globes, qui eux-mêmes en contiennent d'autres »<sup>(23)</sup>. Forster oppose ainsi le symbolisme de la matière à celui de l'éther, l'imagination des profondeurs à l'imagination aérienne, le schème de la descente à celui de l'élévation. Par le symbolisme ascensionnel des collines de Marabar qui s'étirent vers le ciel - « like fists and fingers » - et rappellent le pilier cosmique du védisme, image de l'axis mundi reliant la terre au ciel, et l'échange qui s'effectue entre les éléments naturels, Forster souligne le caractère sacré de la terre indienne.

Le schème cyclique et l'harmonie cosmique, double représentation temporelle et spatiale de l'Inde par l'écrivain, engendrent ainsi un symbolisme synthétique qui répond aux images antithétiques qui parcourent l'œuvre (les tensions sociales et politiques, la division de Chandrapore, l'échec de la Bridge party) et permet de substituer à la lecture syntagmatique d'un roman politique la lecture paradigmatique d'une œuvre que Forster voulait philosophique ou poétique, fortement influencée par les mythes hindous.

Motif littéraire, mythe renvoyant au rite de passage, et schème cyclique et de la descente, la métamorphose devient donc celle de la lecture. Au-delà d'une lecture politique, de celle d'un bildungsroman où le voyage en Orient est la métaphore d'un voyage initiatique, *Kim* et *A Passage to India* offrent au lecteur une vision imaginaire inspirée du bouddhisme et de l'hindouisme, dont les mythes et les symboles permettent d'établir un lien entre quête humaniste et vision cosmologique, entre le sacré et le profane.

L'Orient est ainsi, avec Kipling et E.M.Forster, le lieu d'une quête spirituelle et mythologique, par une recherche délibérée des mythes anciens et du sacré, disparus de notre société occidentale comme l'ont montré Carl Jung dans *Psychologie et orientalisme*<sup>(24)</sup> ou Roger Caillois dans *L'homme et le sacré*<sup>(25)</sup>, le lieu d'une quête ontologique par un désir de retrouver la totalité de l'être, et celui d'une quête humaniste à la recherche de l'autre.

Le voyage en Orient est donc quête des origines et quête de soi, une quête également entreprise par le lecteur dans sa tentative pour retrouver le degré zéro d'un Orient palimpseste fait d'images et d'archétypes superposés, surajoutés, pour découvrir cet « au-delà pur » de l'imaginaire, les forces imaginantes qui « creusent le fond de l'être »<sup>(26)</sup>, celles qui permettent d'aller au-delà de la rêverie peinte, de la représentation d'un Orient coloré, exotique, réduit et mutilé ainsi que l'écrit Roland Barthes dans *Mythologies*<sup>(27)</sup>, celles qui « veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel », celles qui « dominent la saison et l'histoire »<sup>(28)</sup>.

**Catherine DELMAS**  
**Université de Savoie**

## BIBLIOGRAPHIE

Conrad, Joseph. *The Shadow Line*. 1916. Oxford : Oxford University Press, The World's Classics, 1989.

\*\*\* « The Secret Sharer » *'Twixt Land and Sea*. Londres : J.M. Dent and Sons, 1912. Penguin Books, 1978.

Forster, Edward Morgan. *A Passage to India*. Londres : Edward Arnold, 1924. Penguin Books, 1974.

Kipling, Rudyard. *Kim*. 1901. Londres : Macmillan, 1972.

\*\*\* *Life's Handicap*. 1891 ; Oxford, New York: Oxford University Press, 1987.

\*\*\* *Plain Tales from the Hills*. Calcutta : Thacker, Spink, 1888.

Allen, G.O. « Structure, Symbol and Theme in E.M. Forster's *A Passage to India* ». *PMLA* LXX (décembre 1955) 934-54.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes*. Paris : José Corti, 1943.

\*\*\* *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1942.

\*\*\* *La terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 1948.

Barthes, Roland. « Continent perdu ». *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : Armand Colin, 1974.

Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard, 1939 ; 1950.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1949 ; Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1968.

\*\*\* *Oriental Mythology, The Masks of God*. vol. II. London : Arkana, 1962.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : P.U.F., 1960. 1963. 518 pp.

Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. New York : Harper, 1962 ; Paris : Gallimard, 1962.

\*\*\* *Images et symboles*. Paris : Gallimard, 1952.

\*\*\* *Mythes, rêves, mystères*. Paris : Gallimard, 1957.

Eliot, Alexander. « Créateurs de la nature et de l'humanité ». *L'univers fantastique des mythes*. Paris : Presses de la connaissance, 1976.

Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, NRF, 1969. 279 pp.

Ganguly, Adwaita. *India : Mystic, Complex and Real. An Interpretation of E.M.Forster's « A Passage to India »*. Delhi : Motilal Banarsidass Publishers, 1990.

Jung, Carl. *Psychologie et Orientalisme*. Trad. Paul Kessler, Josette Riga, Rainer Rochlitz. Paris : Albin Michel, 1985.

Lafaye, Georges. Introduction aux *Métamorphoses d'Ovide*. Paris : Les Belles Lettres, Association Guillaume Budé, 1961.

Levi-Strauss, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. 1947 ; Paris : Mouton et C°, 1967.

Parry, Benita. *Delusions and Discoveries. Studies on India in the British Imagination 1830-1930*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1972.

Propp, Vladimir. *La morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1965.

Said Edward W. *Culture and Imperialism*. Londres : Chatto et Windus, 1993. 444 pp.

\*\*\*\* *Orientalism*. New York : Vintage Books, 1979. 368 pp.

Schmidt, Joël. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Larousse, 1993.

Stone, Wilfrid. « The Caves of *A Passage to India* ». *A Passage to India : Essays in Interpretation*, ed. John Beer. Londres : Macmillan Press, 1985 ; 1987.

Tuzet, Hélène. *Le cosmos et l'imagination*. Paris : José Corti, 1965.

Zimmer, Heinrich. *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*. New York, 1945. Traduit de l'anglais par M.S.Renou. Paris : Payot, 1951.

## NOTES

- (1) Nicandre de Colophon, Parthénius de Nicée, Catulle, Calvus, Aemilius Macer, auteurs cités par Georges Lafaye dans son introduction aux *Métamorphoses* d'Ovide (Paris : Les Belles Lettres, Association Guillaume Budé, 1961).
- (2) *Life's Handicap* (1891 ; Oxford, New York : Oxford University Press, 1987) 179.
- (3) *Plain Tales from the Hills* (Calcutta : Thacker, Spink, 1888).
- (4) Vladimir Propp, *La morphologie du conte* (Paris : Seuil, 1965).
- (5) Mircéa Eliade, *Mythes, rêves, mystères* (Paris : Gallimard, 1957) ; *Aspects du mythe* (New York : Harper, 1962 ; Paris : Gallimard, 1962) ; *Images et symboles* (Paris : Gallimard, 1952).
- (6) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (1949 ; Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1968), 30.
- (7) Benita Parry, *Delusions and Discoveries. Studies on India in the British Imagination 1830-1930* (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1972)
- (8) op. cit., 51.
- (9) L'Erèbe était, dans la mythologie grecque, l'endroit « le plus sombre et le plus inaccessible des enfers, fils de Chaos et frère de la Nuit ». J.Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (Paris : Larousse, 1993) 81.
- (10) Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose* (Paris : Armand Colin, 1974) 82.
- (11) *La terre et les rêveries du repos* (Paris : José Corti, 1948) 203.
- (12) Claude Levi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté* (1947 ; Paris : Mouton et C°, 1967) 110.
- (13) Joseph Campbell, *Oriental Mythology, The Masks of God*, vol. II (London : Arkana, 1962) 17.
- (14) *A Passage to India*, 84.
- (15) cité par Adwaita Ganguly, *India : Mystic, Complex and Real. An Interpretation of E.M.Forster's « A Passage to India »* (Delhi : Motilal Banarsidass Publishers, 1990) 31, et par Wilfrid Stone, « The Caves of A Passage to India » *A Passage to India : Essays in Interpretation*, ed. John Beer (Londres : Macmillan Press, 1985 ; 1987) 16.
- (16) M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, 52.
- (17) *A Passage to India*, 145.
- (18) *Encyclopédie universalis*, « Veda » 377.
- (19) Alexander Eliot, « Créateurs de la nature et de l'humanité », *L'univers fantastique des mythes* (Paris : Presses de la connaissance, 1976) 62.
- (20) *The Sacred Books of the East*, ed. F. Max Müller (Oxford, 1900 : XV, 281-282), cité par G.O.Allen dans « Structure, Symbol and Theme in E.M. Forster's A Passage to India » ; 943.

- (21) Heinrich Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde* (New York, 1945) Traduit de l'anglais par M.S.Renou (Paris : Payot, 1951) 76.
- (22) H. Zimmer, *ibid.*, 42-43.
- (23) Hélène Tuzet, *Le cosmos et l'imagination* (Paris : José Corti, 1965) 98.
- (24) Carl Jung, *Psychologie et Orientalisme*, Trad. Paul Kessler, Josette Riga, Rainer Rochlitz (Paris : Albin Michel, 1985) 293 pp.
- (25) Roger Caillois, *L'homme et le sacré* (Paris : Gallimard, 1939 ; 1950) 254 pp.
- (26) Gaston Bachelard, *L'air et les songes* (Paris : José Corti, 1943) 218.
- (27) Roland Barthes, «Continent perdu,» *Mythologies* (Paris : Seuil, 1957) 247 pp.
- (28) Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (Paris : José Corti, 1942) 1.

## LA MÉTAMORPHOSE D'EUSTACE

### DANS « THE STORY OF A PANIC »

« The Story of a Panic » (1904), la première nouvelle écrite par Forster, appartient à un genre où le thème de la métamorphose occupe une place de choix, le fantastique. On ne trouve cependant pas dans cette nouvelle de métamorphose au sens strict du terme, de changement de forme, mais une métamorphose de l'âme, celle d'un petit Anglais de quatorze ans radicalement transformé après une mystérieuse rencontre dans une forêt italienne. Sa transformation reste une énigme pour ceux qui l'entourent, notamment le narrateur, un Anglais du nom de Tytler. Ce dernier raconte l'étrange aventure huit ans après les faits mais toutes ces années ne lui ont pas permis d'éclaircir le mystère. Le procédé narratif utilisé est celui d'un narrateur obtus, incapable de déchiffrer des indices révélateurs, et qui est en conséquence mis à distance par le lecteur. Ce dernier se retrouve alors dans une position privilégiée d'où il peut se moquer de l'aveuglement de Tytler tout en déchiffrant le sens de l'histoire racontée. Je me propose de montrer que la transformation d'Eustace est de celles que provoquent les initiations primitives, définies par Jung comme « *des mystères de la métamorphose de la plus grande importance* »<sup>(1)</sup>. Après avoir évalué la nature exacte de la transformation d'Eustace, je m'interrogerai sur sa valeur subversive, en m'appuyant pour cela sur la théorie développée par Rosemary Jackson dans son ouvrage, *Fantasy : the Literature of Subversion*.

Approchée du côté de son contenu sémantique, la nouvelle est un genre qui prend généralement pour sujet les moments charnières, les moments de rupture, ceux où la vie du personnage se trouve soudain bouleversée par un événement peu ordinaire. Dès lors, il n'est pas étonnant que le personnage de l'enfant y occupe une place si importante : parce qu'il est ponctué de crises, de révélations, de métamorphoses, le processus de maturation est un terrain fertile pour le nouvelliste. La nouvelle qui nous occupe ici présente le personnage d'Eustace à un âge transitoire, quatorze ans, âge qui peut être considéré comme marquant la fin de l'enfance et l'entrée dans le premier âge adulte. Une borne temporelle marque clairement la frontière entre ces deux époques de la vie : nous apprenons d'emblée, dès le deuxième paragraphe, qu'Eustace doit bientôt intégrer une « public school » de renom. L'entrée à « la grande école » est une étape capitale dans le processus de socialisation et signifie la fin de l'enfance. De toute évidence, Eustace connaît les difficultés d'adaptation caractéristiques de cet âge difficile. Le narrateur justifie le jugement lapidaire qu'il passe sur l'enfant (« he was indescribably

repellent »<sup>(2)</sup>) en soulignant sans cesse la morosité d'Eustace, son apathie, son indiscipline. Les adultes, qui se caractérisent tout au long de la nouvelle par leur incompréhension et leur aveuglement, sont tentés d'attribuer une cause biologique à ces troubles du comportement d'origine psychologique. Ainsi, les tantes d'Eustace pensent qu'il a une santé fragile : « His aunts thought him delicate » (p. 10). Le narrateur quant à lui n'a qu'une seule solution à proposer, le dressage : « what he really needed was discipline » (p. 10). Ce n'est finalement ni la médecine ni la discipline qui effectueront la transformation d'Eustace mais une cérémonie appartenant à un patrimoine culturel ancestral. Lorsque vient le moment pour l'enfant de mourir à l'enfance, les sociétés primitives lui font subir un rite initiatique, un rite de passage. L'aventure d'Eustace dans le bois de Ravello est comme un retour à cette cérémonie qui a presque complètement disparu dans le monde moderne. La première partie de la nouvelle, qui en comporte trois, est construite sur une trame initiatique dont on peut dégager les articulations et les motifs caractéristiques. Les touristes anglais qui séjournent dans la petite ville italienne de Ravello décident d'aller faire un pique-nique dans la forêt. Le départ du petit groupe constitue la première étape du scénario initiatique, celle qui consiste à quitter le monde trivial de la vie quotidienne pour se rendre dans l'Autre Monde, le monde sacré. Celui-ci est atteint par un mouvement ascensionnel (« after a couple of hours' ascent », p. 10) qui est attesté dans de nombreuses initiations de puberté ainsi que dans les initiations dites « spécialisées ». Le chemin emprunté sera comparé dans la deuxième partie à une cage d'escalier (« a staircase path », p. 21), l'escalier étant un symbole traditionnel de l'ascension vers la connaissance et la transfiguration. Lorsque le petit groupe atteint sa destination, un petite clairière à l'extrémité d'une vallée, la division de l'espace en deux mondes est établie explicitement par le narrateur : « Far down the valley we could see Ravello and the sea, but that was the only sign of another world » (p. 11). L'espace atteint est ensuite sacralisé par le langage, le narrateur le comparant à une église de verdure, « a great green church » (p. 13). L'extrémité de la vallée n'est pas seulement un espace « différent », propice à l'apparition du fantastique, mais aussi un *temenos*, un lieu tabou, un centre sacré où sont célébrés les rites. Symboliquement, la vallée est ouverte aux influences venues du ciel. C'est un lieu de convergence puisqu'elle reçoit les eaux qui descendent des hauteurs :

*The valley ended in a vast hollow, shaped like a cup, into which radiated ravines from the precipitous hills around.*  
(p. 10)

La vallée est le lieu des transformations, comme la coupe, homologue du centre, à laquelle elle est comparée dans cet extrait. On pense notam-



ment à l'athanor des transmutations alchimiques. Un peu plus loin, la comparaison à une immense main (« a many-fingered green hand », p. 11) renforce l'impression que les touristes anglais sont maintenant sous le contrôle d'une force qui les dépasse, entre les mains d'une puissance supérieure. C'est dans cette main de verdure que va se manifester la divinité dont l'arrivée est annoncée par le souffle de vent et le silence qui précèdent traditionnellement la révélation. Tous les membres du groupe sont alors pris d'une terreur inexplicable et s'enfuient à toutes jambes, à l'exception d'Eustace qui reste seul dans la clairière. Il s'agit bien d'une peur panique, au sens étymologique, c'est-à-dire provoquée par l'approche de Pan, l'un de ces dieux de la mythologie antique qui deviennent au tournant du siècle des personnages fantastiques par excellence. Rappelons toutefois qu'à aucun moment le narrateur ne mentionne une quelconque intervention du dieu Pan, ce qui permet de maintenir l'incertitude indispensable au fantastique. Il opte pour une explication naturelle des événements en expliquant par la folie le comportement étrange d'Eustace après sa mystérieuse aventure dans les bois. Invoquer la folie, n'est-ce pas toutefois reconnaître l'intervention de Pan puisque c'est ce dieu qui passe pour en être responsable ? Le texte fourmille d'indices qui permettent une lecture par le surnaturel, notamment les empreintes de sabots de bouc laissés dans la clairière. Mais c'est avant tout le comportement d'Eustace après la rencontre qui nous renseigne sur l'agent de la transmutation.

Eustace fait donc l'expérience d'une épiphanie directe du divin, d'une épiphanie de type parousique. Au terme de l'initiation apparaît le motif traditionnel de l'assimilation du myste au dieu dont il a eu la révélation, le dieu-bouc en l'occurrence. Le narrateur compare en effet l'enfant à cet animal (« Eustace scurrying in front of us like a goat », p. 21) mais il reste une fois de plus au niveau des faits bruts et en deçà de la prise de conscience ; la portée de son analogie lui échappe totalement. Plus généralement, Eustace fait désormais montre de la spontanéité et de l'impétuosité caractéristiques du grand dieu Pan. Il se met à gambader dans les bois, à chanter et à danser, au grand étonnement de ses compatriotes, complètement déroutés, voire paniqués, par ce comportement incompréhensible. Afin de cerner la nature exacte de la métamorphose de l'enfant il s'avère donc nécessaire de sonder la nature du dieu lui-même<sup>(3)</sup>. Pan est avant tout le dieu de la nature extérieure. C'est dans les bois, les cavernes et les grottes qu'on le rencontre, jamais dans les temples édifiés. A cet égard, on note que la dualité spatiale déjà évoquée inclut une opposition entre la cathédrale de pierre de Ravello et l'église de verdure que forme la vallée. Ainsi s'explique le rapport à la nature qui caractérise Eustace après son expérience épiphanique. L'enfant est désormais en communion avec le monde naturel qui lui parle et dont il comprend le

langage : « I understand almost everything (...). The trees, hills, stars, water, I can see all' » (p. 29). Notons le double sens des paroles d'Eustace qui nous guide vers le sens caché de son expérience, « I can see all » et « I can see Pan » étant deux énoncés équivalents et interchangeable. Sa rencontre avec le dieu du Tout permet à Eustace d'accéder à une compréhension transcendante de la Nature. Au grand étonnement du narrateur, il se lance dans un éloge de ses forces et de ses mystères :

*He spoke first of night and the stars and planets above his head, of the swarms of fireflies below him, of the invisible sea below the fireflies, of the great rocks covered with anemones and shells that were slumbering in the invisible sea (...) of the smoking cone of Vesuvius and the hidden fire-channels that made the smoke, of the myriads of lizards who were lying curled up in the crannies of the sultry earth, of the showers of white rose-leaves that were tangled in his hair » (p. 26).*

Outre l'union du haut et du bas, on retiendra ici l'insistance particulière sur les profondeurs, sur tout ce qui est caché, enfoui (les roches submergées, les tunnels souterrains où coule la lave, les lézards cachés dans les crevasses de la terre). Ces éléments ouvrent une voie qui mène au deuxième aspect essentiel du dieu-bouc : Pan est non seulement le dieu de la nature extérieure mais aussi de la « nature intérieure » de l'homme, plus précisément de sa nature instinctive et animale personnifiée par la créature velue et lascive. Elle représente cette partie de lui-même dont l'homme se coupe au cours de son évolution tant ontogénétique que phylogénétique. Cette partie est alors enfouie sous le seuil de la conscience. D'où le comportement que l'on peut qualifier de régressif de l'enfant qui retourne au stade primitif, voire animal :

*Once he came whooping down on us as a wild Indian, and another time he made believe to be a dog (p. 20).*

De même, le narrateur remarque qu'Eustace se comporte pour une fois comme un véritable enfant, « racing about, like a real boy » (p. 20). Le retour au stade primitif se double d'une régression au stade infantile. Ainsi, Eustace retourne vers les origines, celles de l'humanité et celles de l'individu. Il remonte vers la source de la vie suite à un séjour dans une vallée qui s'appelle significativement « Vallone Fontana Caroso » (p. 10). Jung parlerait d'un retour au « pays de l'enfance »<sup>(4)</sup>, expression qui, en simplifiant à l'extrême les analyses du psychologue des profondeurs, renvoie au territoire de l'inconscient. Avant d'aller plus loin, on peut se demander pourquoi Eustace est le seul à vivre cette expérience, à sor-

tir vainqueur de l'épreuve initiatique constituée ici par la peur panique. Une seule solution s'offre à nous, qui nous ramène à la première partie de cette analyse : parce qu'il a quatorze ans, Eustace est un être de transition, à la frontière entre deux mondes, et encore tout proche de l'origine de la vie, donc du dieu Pan. L'attitude du personnage de Rose vient confirmer cette hypothèse. Rose, la fille du narrateur, est la plus jeune du groupe après Eustace. De façon significative, elle avoue qu'elle serait bien restée avec lui dans la clairière si elle n'avait pas vu sa mère s'enfuir. Elle savait intuitivement qu'elle serait transformée au contact du numineux. C'est avec Gennaro, le pêcheur italien, la seule personne à laquelle Eustace accepte de parler de son aventure et la seule qui trouve son comportement excusable. Tous deux n'ont en commun que leur jeunesse qui en fait des êtres prédisposés à une rencontre avec le grand dieu Pan (bien qu'il semble qu'il soit déjà trop tard pour Rose). Les autres membres du groupe, au contraire, sont pris d'une terreur panique quand ce qu'ils se sont efforcés de refouler, de dissimuler au plus profond d'eux-mêmes, menace de faire retour. Ainsi, lors du pique-nique, le pasteur Sandbach clame haut et fort que le dieu Pan est mort et se fait ensuite l'écho de la légende, rapportée par Pline dans *La Fin des oracles*, selon laquelle un marin aurait entendu des voix mystérieuses annoncer la mort du dieu Pan, c'est-à-dire la mort des dieux païens et l'avènement de l'ère nouvelle, celle du christianisme. Cependant, comme l'observe Hillman et bien d'autres avec lui, le grand dieu Pan n'est pas mort, il est simplement refoulé. C'est un renégat dans le monde rationnel et civilisé des touristes anglais de la nouvelle, un indésirable qu'ils relèguent à l'arrière-plan de la conscience. De façon significative, lorsque Rose déplore de ne pas mieux connaître l'histoire ancienne, le pasteur lui répond : « 'It is not worth your notice' » (p. 13). Hillman explique qu'avec le christianisme Pan a subi la répression et s'est lui aussi métamorphosé pour devenir le diable aux pieds fourchus. C'est bien ainsi que le représentant du christianisme dans la nouvelle identifie la présence mystérieuse qui hante les bois de Ravello : « The Evil One has been very near us in bodily form » (p. 18). Mais le pasteur ne se rend pas lui non plus compte de la véritable portée de ses paroles lorsqu'il s'exclame que le dieu Pan n'est plus. L'expression « le Grand Pan est mort » a fini par signifier l'extinction d'une force positive, d'un élan vital. Pan mort, la nature ne parle plus à l'homme qui perd simultanément la force de ses instincts et se dévitalise. Il se retrouve alors placé sous le régime de la séparation. La nouvelle de Forster offre de nombreuses illustrations de cet état de dissociation desséchante qui caractérise l'homme rationnel. Il est d'abord coupé de la nature extérieure, comme le montre un premier dialogue dans lequel des critères esthétiques dressent une barrière qui s'oppose à la communion avec le monde naturel (p. 11). Plus loin, ce sont des considérations d'ordre écologique qui viennent fausser le rapport à

la nature, le peintre Leyland s'insurgeant contre la coupe des arbres. Il est intéressant de noter qu'Hillman mentionne ces préoccupations et les commente en ces termes :

*Nous ne retrouverons pas le chemin de l'harmonie avec la nature en nous contentant de l'étudier. Même si notre préoccupation principale est écologique, l'écologie seule ne la résoudra pas.(...). Pour réparer, conserver et promouvoir la nature « extérieure », la nature intérieure de l'homme doit être conservée, réparée et promue, d'une façon identique. Sinon notre façon de percevoir la nature « extérieure », l'action que nous exercerons sur elle, et les réactions qu'elle provoquera en nous, continueront d'être comme par le passé l'expression exagérée, mutilée, d'un instinct inadéquat. Privés de Pan, nous pourrions essayer de corriger nos vieilles erreurs, nous ne ferons que les perpétrer sous d'autres formes<sup>(5)</sup>.*

La dernière phrase nous rappelle Jung qui affirme que « l'absence d'instinct est la source d'erreurs et de confusion sans fin »<sup>(6)</sup>. Ainsi, séparation de la nature extérieure et de la nature intérieure vont de pair. L'attitude du narrateur est à cet égard révélatrice. Tytler fait preuve de préjugés de classe et de race : il édifie des barrières entre le moi et l'autre, l'autre qui est ici l'étranger sur lequel le narrateur projette ce qu'il refuse de voir en lui-même. Gennaro, le pauvre pêcheur italien, ne lui inspire que répugnance car il est grossier, rustre, gouverné par des pulsions animales (« the ignorant animal nature of Gennaro », p. 32). Tytler s'oppose à tout contact avec cet individu de condition sociale inférieure et, afin de consolider la barrière qui sépare les deux mondes, exige de Gennaro qu'il vouvoie Eustace (p. 23). Son aversion ne concerne pas uniquement ceux qui lui sont socialement inférieurs mais s'étend à tous les habitants du Sud :

*Gennaro knelt up on his sack. It was too dark to see his face, but I could feel his warm garlicky breath coming out in gasps, and I knew that the eternal avarice of the South had laid hold upon him. (p. 29)*

À un autre niveau, le récit lui-même est un produit de la conscience mentale séparatrice de Tytler. Celui-ci affirme son désir de procéder à un récit objectif des événements, « an unbiased account of the extraordinary events » (p. 9). Ce processus d'objectivation établit une distance entre le sujet et l'objet et permet à Tytler d'éviter que son récit lui apprenne quelque chose sur lui-même. Après sa rencontre avec le dieu Pan,

l'enfant, lui, passe outre les diverses barrières élevées par Tytler, notamment la barrière sociale en se liant d'amitié avec le pauvre pêcheur italien. Ainsi, à un niveau de généralité plus élevé, rencontrer le dieu-bouc, ce dieu qui cherche à s'unir à tout, c'est aussi remettre en cause les limites : celles qui nous séparent de la nature, de l'autre, des profondeurs de la psyché.

On ne peut parler de remise en cause des limites sans évoquer la théorie de Rosemary Jackson selon laquelle le récit fantastique correspond à un désir d'abolir toute frontière pour retourner à l'état d'indifférenciation première :

*Fantasy, with its tendency to dissolve structures, moves towards an ideal of undifferentiation, and this is one of its defining characteristics<sup>(7)</sup>.*

Rosemary Jackson voit dans le thème de la métamorphose si cher au genre une manifestation de ce désir de retour à l'état indifférencié, à un état où le sujet perd sa stabilité et son identité pour se confondre avec le non-moi. Une scène de « The Story of a Panic » décrit des transformations physiques, celle où le narrateur est incapable d'identifier la forme changeante qui se déplace dans le jardin en pleine nuit et qui n'est autre qu'Eustace :

*There, pattering up and down the asphalt paths, was something white. I was too much alarmed to see clearly ; and in the uncertain light of the stars the thing took all manner of curious shapes. Now it was a great dog, now an enormous white bat, now a mass of quickly travelling cloud. It would bounce like a ball, or take short flights like a bird, or glide slowly like a wraith. It gave no sound- save the pattering sound of what, after all, must be human feet (p. 24-25).*

Il ne s'agit pas d'une véritable métamorphose mais plutôt d'une anamorphose d'un type particulier, les transformations étant expliquées par un trouble de la vision du narrateur. Toutefois, ces transformations successives constituent un indice capital dans la construction du sens à donner à l'expérience d'Eustace. Ironiquement, c'est alors que le narrateur pense ne pas voir clairement que sa vision le rapproche de la solution de l'énigme. Dans cet épisode, Eustace passe librement les frontières qui séparent l'humain de l'animal, l'organique de l'inorganique, et atteint un état d'indifférenciation où l'identité n'existe plus : Eustace n'est plus désigné que par « the thing » ou « it ». La difficulté qu'éprouve dans un

premier temps le narrateur à inclure la silhouette de l'enfant dans la sphère de l'humain annonce la seconde étape de la métamorphose d'Eustace qui se produit à la fin de la nouvelle. L'enfant s'enfuit alors de la prison dans laquelle les adultes le tenaient enfermé et franchit le mur qui sépare l'hôtel, le monde civilisé, de la campagne environnante, le pays de Pan. Il se pose alors, tel un papillon (« like a great white moth », p. 33), sur les branches d'un olivier situé en contrebas. La comparaison indique clairement que la métamorphose a atteint son terme : Eustace sort de sa chrysalide et naît à un nouveau mode d'être. De plus, la phalène est un insecte particulièrement approprié pour décrire le personnage qui part rejoindre le dieu Pan puisqu'elle est un symbole traditionnel de l'âme humaine en quête du divin. Eustace pousse alors un cri que le narrateur exclut de la sphère de l'humain :

*as soon as his bare feet touched the clods of earth he uttered a strange loud cry, such as I should not have thought the human voice could have produced (...). (p. 33)*

Rosemary Jackson souligne que l'on ne peut retourner à l'état d'indifférenciation sans perdre son humanité, donc son langage, d'où ce cri inhumain poussé par l'enfant<sup>(8)</sup>. Plus précisément, elle adopte une perspective lacanienne en parlant d'un retour au royaume de l'imaginaire, celui dans lequel évolue l'individu avant la construction du moi. Celle-ci se produit lors du stade du miroir, moment charnière où s'instaure la dualité, la séparation entre le je et le tu, et l'entrée dans l'ère symbolique. Les récits fantastiques les plus subversifs sont selon elle ceux qui remettent en cause cette étape capitale de la construction du moi :

*(...) the most subversive fantasies are those which attempt to transform the relations of the imaginary and the symbolic (...) suggesting, or projecting, the dissolution of the symbolic through violent reversal or rejection of the subject's formation<sup>(9)</sup>.*

La nouvelle de Forster correspond à un rejet du processus de formation et en cela peut être considérée comme subversive. Paradoxalement, c'est au moment où il doit mourir à l'enfance afin d'entrer dans le monde des adultes, et dans la communauté humaine en général, qu'Eustace laisse derrière lui le monde des hommes. Le passage tant attendu par le narrateur ne s'effectue pas et Eustace retourne au contraire à un stade antérieur du développement. Toute initiation de puberté inclut un parcours régressif et un passage par le chaos. Ce retour à un

état pré-formel n'est cependant qu'une étape qui marque la fin d'un mode d'être et précède la renaissance du néophyte. Dans une perspective largement similaire, Jung soutient qu'il est parfois nécessaire de retourner au « pays de l'enfance » afin de bénéficier de l'enseignement de l'inconscient, de prendre un bain de jouvence dans la source de la vie afin de parvenir à l'intégration de la personnalité. L'homme ne doit jamais oublier son lien avec le monde d'en bas, le monde des instincts, que Jung qualifie parfois de « païen », terme particulièrement pertinent pour notre propos. Couper ce lien aboutit à un dessèchement dont les personnages adultes de la nouvelle nous donnent, on l'a vu, de nombreux exemples. Si cette descente dans le monde obscur est nécessaire afin que l'individu puisse prendre de nouveaux essors, il ne faut toutefois pas y établir sa résidence. Il est indispensable de remonter à la surface pour effectuer l'union harmonieuse du conscient et de l'inconscient. James Hillman ne dit pas autre chose quand il affirme qu'il faut retrouver le dieu Pan dans les recoins obscurs de la psyché pour parvenir à la véritable connaissance de soi. Dans l'histoire d'Eustace, la remise en cause des limites l'emporte sur cette quête de la totalité. Il manque en fait le second mouvement, celui qui devrait ramener l'individu à la surface ; Eustace finit par s'enfuir pour s'immerger dans le monde du dieu-bouc et la nouvelle s'achève sur cette fuite : « (...) and, far down the valley towards the sea, there still resounded the shouts and the laughter of the escaping boy » (p. 33). Si ce départ permet à l'enfant de fuir un monde aride et étouffant où le dieu Pan n'a plus droit de cité, on ne peut pas pour autant parler de métamorphose, disons, « heureuse ». Dans *The Gaping Pig*, Irving Massey affirme qu'elle l'est rarement et ajoute ce commentaire qui pourrait s'appliquer à la nouvelle de Forster : « Even when it [metamorphosis] expresses a positive choice, it is a choice between difficult alternatives: usually a desperate choice »<sup>(10)</sup>.

En guise de conclusion, j'aimerais signaler que cette analyse pourrait probablement être étendue à la majorité des nouvelles composant le recueil *Collected Short Stories*, celles-ci présentant entre elles des similitudes frappantes. Ainsi, le garçonnet de « The Celestial Omnibus » et Evelyn dans « Other Kingdom » sont tous deux inadaptés au monde des hommes et, à un moment charnière de leur existence, finissent par s'en évader. Mr Lucas, dans « The Road from Colonus », fait dans une forêt de Grèce le même type d'expérience qu'Eustace dans les bois de Ravello mais sera lui contraint de rester dans le monde de la réalité quotidienne. Ces quelques exemples pourraient donner lieu à une étude détaillée du facteur commun qui unit les nouvelles du recueil. Une telle étude dépasse cependant le cadre de cette communication... Je me contenterai donc de résumer mon propos en définissant « The Story of a Panic » comme

un texte subversif qui remet en cause les passages imposés par la civilisation.

Sophie MANTRANT  
Université de Reims Champagne-Ardenne

#### NOTES

- (1) C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris : Gallimard, 1964, p. 242.
- (2) E.M. Forster, « The Story of a Panic », *Collected Short Stories*, London : Penguin, 1976, p. 9. Toutes les références qui suivent renvoient aux pages de cette édition.
- (3) Je me suis pour cela appuyée sur l'ouvrage de James Hillman, *Pan et le cauchemar* (Paris : Imago, 1979).
- (4) Voir en particulier *Psychologie et alchimie*, II « Symboles oniriques du processus d'individuation », Paris : Buchet-Chastel, 1970, pp. 57-282.
- (5) Op. cit., p. 117-118.
- (6) Op. cit., p. 178.
- (7) Rosemary Jackson, *Fantasy : the Literature of Subversion*, London : Routledge, 1988, p. 72.
- (8) On retrouve ici l'idée maîtresse de l'ouvrage de Irving Massey, *The Gaping Pig ; Literature and Metamorphosis* (Berkeley : University of California Press, 1976). Pour Massey, la métamorphose est avant tout une remise en cause du langage, « a critique of language » (p. 1).
- (9) Op. cit., p. 91.
- (10) Op. cit., p. 2.



## THE SPIRE DE WILLIAM GOLDING

### OU L'ÉCHEC AMBIGU D'UNE SUBLIMATION

Cinquième roman de l'écrivain britannique, publié en 1964, *The Spire*<sup>(1)</sup> conte d'abord l'échec d'une transformation. A la suite d'une vision éprouvée alors qu'il n'était qu'un tout jeune moine, le Doyen Jocelin décide d'adjoindre à sa cathédrale une flèche gigantesque d'environ quatre cents pieds de haut, censée figurer l'élan de la prière. Le roman suit l'entreprise dans ses péripéties, qui marquent la dégradation du projet mystique en un conte de bruit et de fureur : meurtre rituel du sacristain Pangall par les ouvriers, séduction de sa femme, Goody, par le maître-maçon, désertion de l'édifice par les fidèles, marquant l'ignominie du Doyen. Démis de ses fonctions et frappé par un mystérieux cancer, celui-ci finit par comprendre que la grande flèche de ces rêves n'était autre qu'une projection fantasmatique de son propre désir illégitime pour Goody Pangall.

#### Transfiguration de la matière : le projet anagogique

La fascination du récit ne repose pas tant sur le récit de ces diverses turpitudes que sur l'évolution de l'objet principal, la fameuse flèche, laquelle ne cesse de changer de figure au cours des péripéties. Cet axe central, qui fonde l'architectonique du récit, cristallise autour d'elle toutes sortes de strates métaphoriques contradictoires. Celles-ci ont pour résultat, à la fois de la fixer dans une lecture de la sublimation, justifiant sa présence comme objet sexuel refoulé, et de l'arracher à cette lecture pour lui faire prendre de nouveaux visages. Les avatars métaphoriques de la flèche mettent ainsi en échec tout effort du discours, tant scolastique que freudien, pour contenir dans un cadre donné la ligne de fuite de ses métamorphoses.

Le récit fonde ses origines dans la voie anagogique telle que la pratiquaient les architectes et penseurs médiévaux. L'objet de l'anagogie est de promouvoir un mode d'apparition du divin, ou encore la métamorphose d'éléments purement spirituels en éléments concrets. Cette incarnation de la chose invisible en la chose visible, reflet de l'Incarnation christique, n'est pas tenue pour un abaissement ou une dégradation : au contraire, le mouvement anagogique se veut, pour citer Erwin Panofsky qui a étudié son importance dans les écrits de Suger, « une ascension du monde inférieur au monde supérieur »<sup>(2)</sup> : ce n'est pas la pensée qui s'abîme dans la substance, mais la chose matérielle qui a pour mission de se transformer en chose spirituelle. Le cri du Doyen, « My spire pierced every stage, from the bottom to the top » (p. 198) traduit, non moins que la figure même de la flèche, cet idéal d'une transfiguration de la matière.

re brute. Pour Jocelin, la flèche se présente comme une parole édifiante, œuvrant à l'éducation du regard ; elle doit donner à voir le dynamisme invisible de l'oraison, incarné dans la pierre. Lorsque Jocelin parle de « fashioning my vision in stone », il se fait le disciple de Suger, ornant de perles le crucifix liturgique afin de réaliser concrètement la comparaison, empruntée à un évangile apocryphe, des blessures du Christ à des perles rares. La flèche témoigne donc du versant humain de la transsubstantiation, du « transfert des choses matérielles aux choses immatérielles », toujours pour citer Panofsky.

### **Métaphore et vision : l'alchimie textuelle**

A cette alchimie spirituelle répond le processus métaphorique qui saisit le texte dès ses premières lignes. La visée religieuse s'apparente ainsi à la visée poétique : la flèche, métaphore de la prière effective, instaure le trope dans ses fondements spirituels. La sublimation œuvre dans le double registre, architectural et textuel : elle est ce qui spiritualise la chose brute — la pierre aveugle, le mot quotidien — et l'arrache à sa pesanteur naturelle. Ce travail de la grâce se donne à lire dans l'accumulation de métaphores qui saturent le premier chapitre, soit quarante-neuf métaphores et comparaisons, sans prendre en compte les répétitions. Il est vrai que la métaphore, depuis l'analyse aristotélicienne, peut être considérée comme un redoublement du geste anagogique : n'est-elle pas aussi transposition, mouvement d'une énergie qui cherche à montrer la chose en acte ? Ne cherche-t-elle pas elle aussi à faire surgir l'analogie entre la chose visible et la chose invisible ? Le geste le plus usuel, le plus banal, le plus insignifiant, se voit investi d'une beauté toute spirituelle : lorsque Jocelin suit des yeux un vieil homme, il envoie après lui une flèche d'amour ; les piliers de la cathédrale deviennent des estafilades de lumière (« slashes of light ») ou des rayons de miel translucides ; une larme tombée sur la chaussure de Pangall éclate aux yeux du Doyen comme une étoile humaine : « a wet star with arms and tiny globes of water » (pp. 8-20). Subjugué par cette manne métaphorique, le lecteur ne pourra qu'acquiescer à ce parti-pris visionnaire qui lui fait apercevoir l'infini dans un grain de sable. La métaphore épiphanique, tout comme l'activité anagogique, ne sera pas alors sans évoquer l'alchimie médiévale, que Fulcanelli a mis en rapport avec l'élaboration architecturale des cathédrales aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>(3)</sup> : l'alchimie comme régénération de la matière impure et corrompue à travers diverses opérations — calcination, dissolution, coagulation — qui, la faisant passer par une succession d'états transitoires, lui permettent de devenir un réceptacle de l'Esprit. « Joy fell on words like sunlight. They took fire » (p. 21) : le texte, comme la pierre, œuvre à son salut en s'ouvrant à l'illumination de la grâce.

La cathédrale représente le point de rencontre entre l'axe anagogique et l'axe métaphorique. Elle apparaît tour à tour à Jocelin comme un diagramme de prière, une Bible ou une Apocalypse de pierre, une Arche d'Alliance, un mât de navire. Ces figures suscitent et sustentent le mouvement qui inscrit l'activité poétique du roman dans un contexte mystique. Elle est cet axe herméneutique qui assure à la prolifération des tropes une unité originelle.

Curieusement, cette unité spirituelle, c'est le corps qui l'inscrit dans le récit. La vision originelle de Jocelin, qui sous-tend l'entreprise anagogique, marque la transformation de l'édifice en un corps orant : « I have seen the whole building as an image of living, praying man » (p. 192), écrit rétrospectivement Jocelin. Cette image est reprise dès les premières lignes, lorsque Jocelin, tenant dans ses mains le petit morceau de bois censé figurer la flèche, observe le modèle réduit de la cathédrale, placé devant lui, et sur lequel il veut adapter le petit bout de bois :

*« The model was like a man lying on his back. The nave was his legs placed together, the transepts on either side were his arms outspread. The choir was his body ; and the Lady Chapel, where now the services would be held, was his head. And now also, springing, projecting, bursting, erupting from the heart of the building, there was its crown and majesty, the new spire »* (p. 8).

L'adresse du narrateur consiste bien sûr à substituer le mot « heart », validant l'interprétation anagogique, à l'autre mot, l'indicible, l'attendu, que ce corps incomplet semble réclamer. Le texte, pourtant, déjà déroge à l'élan unitaire que la flèche — dans la langue française, du moins — semblait lui imposer. La lecture déjà hésite entre la voie médiévale, dictée par le contexte de la scène, et la voix freudienne, tradition rivale : si le geste péremptoire de Jocelin, qui visse le petit rectangle de bois dans le « square hole » creusé dans le modèle, n'éveille aucune émotion chez le Chancelier de la communauté, qui l'observe respectueusement, la communauté des lecteurs modernes ressentira quelques premiers soupçons.

### **De la sublimation au travestissement : la lecture freudienne**

Tout le roman joue sur cette chute de la sublimation au simple travestissement d'un désir refoulé. Le flot d'images mystiques engendré par le dynamisme de la flèche ralentit dès le second chapitre, pour se focaliser autour de l'objet-clef. La flèche cesse d'être le trait d'union qui devait établir un pont entre le monde concret et l'univers spirituel, pour

exhiber sa nature de « spire » : mouvement de perversion déréglée qui arrache l'image à son rôle édifiant et la libère du carcan anagogique. Lorsque, pour la seconde fois, la flèche et le corps coïncident dans un rêve que Jocelin fait peu de temps après avoir été témoin de l'adultère de Goody, la référence mystique est bel et bien pervertie en une projection du désir refoulé :

*« It seemed to Jocelin that he lay on his back in his bed; and then he was lying on his back in the marshes, crucified, and his arms were the transepts... People came to jeer and torment him, they knew the church had no spire nor could have any. Only Satan himself, rising out of the west, clad in nothing but blazing hair, stood over his nave and worked at the building »* (pp. 64-65).

La métamorphose de l'église en corps semblait encore relever de l'alchimie spirituelle (la cathédrale figure du Christ en croix apparaît dans nombre d'écrits médiévaux). La métamorphose de l'homme désirant en édifice spirituel, qui pourrait dénoter la sublimation, révèle au contraire la brutalité phallique du « spire », aussi grossièrement que dans la scène suivante, où l'on voit l'un des ouvriers parader avec le modèle de la croix entre les jambes. La flèche s'enracine massivement dans le corpus freudien, et l'unique fonction du symbole semble être dorénavant de dénoncer le désir caché de Jocelin pour Goody. Le roman ne peut dès lors apparaître que comme l'histoire d'une sublimation ratée : ne devait-il pas s'intituler en premier lieu *An Erection at Barchester* ? Les allusions répétées au symbole phallique sont trop claires, trop évidentes, pour que ne se pose pas la question de savoir quelle fonction le travestissement sexuel occupe dans l'espace de la création et de la réception de l'œuvre. Que derrière l'œuvre de pierre s'efface et surgisse tour à tour le phallus oublié, et c'est le lecteur qui sera tenté de réduire les métamorphoses de la flèche aux tribulations sexuelles du prélat. La lecture devient d'autant plus délicate que Golding a toujours professé ouvertement son mépris pour Freud, qu'il tient, avec Marx et Darwin, pour l'un des plus grands imposteurs du XX<sup>e</sup> siècle. Dans son discours de réception du Prix Nobel, prononcé à Hambourg le 11 avril 1980, l'auteur se plaint justement de ce que la critique soumet ses romans au même processus de pétrification réductionniste que Jocelin avec sa flèche : « Freud stares with Jahvistic belligerence from behind his enormous member »<sup>(4)</sup>.

L'irruption du phallus dans un texte qui semblait jusqu'ici le tenir à distance produit un mode d'apparition purement corporel de la flèche. Celle-ci emprunte, pour se révéler dans la vision fantasmatique, les attributs du corps désirant : regardant son œuvre, Jocelin voit soudain se sub-

stituer à la tour une branche verte, pleine de sève : « a green shoot at first, then clinging tendrils, then branches then at last a violent confusion » (p. 147). La verticalité droiturière de la flèche est alors pervertie dans ce mouvement dérégulé, entropique, qui entraîne l'image vers le chaos et l'indistinction : l'objet déborde le cadre herméneutique qui tentait de le contenir pour se perdre dans les égarements de la spire, de cette ligne déviée qui alimente le fantasme. Dès lors, le récit nourrira la tension entre les deux modes d'apparition de la flèche, qui ne sont pas sans rappeler l'alternance du fort-da freudien. D'une part, l'édifice comme présence masquée, excessive — le « great club » ou « colossal spike », « the stone hammer », le phallus pétrifié, la chose obvie, qui interrompt la série des avatars métaphoriques pour figer le texte et substituer au regard édifiant le regard aveuglant de Méduse. D'autre part, la spirale infernale qui engendre de nouveaux travestissements, relançant le texte dans sa dynamique perverse : la flèche comme plante monstrueuse et vénéneuse, aux tiges proliférantes. Ces métaphores entretiennent la dérive fantasmagorique d'un texte qui a substitué à la droite ligne anagogique la spire infernale des travestissements érotiques.

### **Les métamorphoses sataniques : doubles et inversions**

La flèche apparaît alors comme cette part terrifiante du réel qui ne peut se donner qu'en multipliant les figures angoissantes. Chaque figure, chaque objet, chaque phénomène jadis familier s'inverse en son double satanique. La métaphore ou l'image ne sont plus ces mouvements épiphoniques qui investissent leur objet d'une lumière divine : elles le vouent maintenant à une forme monstrueuse d'aliénation. L'épouse du maître-charpentier, Rachel Mason, une brave commère médiévale, sottise et bavarde, se transforme ainsi sous les yeux de Jocelin en un « particoloured Zany », bouffon et bourreau au visage grimaçant, qui agite une vessie gonflée d'air au visage du prêtre. Le travestissement de la commère en bouffon criard fait écho à celui de Goody, dont le visage pur hante les cauchemars de Jocelin sous la forme d'un rideau de cheveux roux. A travers le masque, bouffon ou érotique, la « bonne épouse » s'avère objet de destruction, tout comme le visage de Jocelin, une fois sculpté dans un bloc de pierre, lui apparaît sous les traits malicieux d'une gargouille.

Dans les deux cas, la crise du regard reflète la crise du langage : la violence métaphorique n'arrache plus le réel à sa pesanteur pour l'illuminer de la grâce ; la métaphore n'est plus le transfert aristotélicien qui donnait à mieux voir le monde. Elle se rapproche davantage de la définition qu'en donne Jacques Derrida : la trope comme héliotrope, comme « mouvement tournant »<sup>(5)</sup> qui dérobe l'objet sensible au regard. La métaphore ouvre désormais l'objet à la catastrophe et au non-sens. Le récit

multiplie ces retournements diaboliques : le chant pur et clair des enfants de chœur déchoit en sifflement diabolique, celui du vent dans les fentes de l'édifice ; l'ange gardien de Jocelin se métamorphose sans crier gare en suppôt de Satan : « his angel put away the two wings from the cloven hoof and struck him with a whitehot flail » (p. 188). Voué à l'incompréhension et à l'obscurité d'une violence métaphorique qui a perdu de vue son objet dans les méandres du désir, le texte n'œuvre plus qu'à sa damnation.

### **La rédemption par le verbe : la métamorphose finale**

Comment expliquer alors le revirement final qui, de façon aussi inattendue que poétique, inscrit dans le texte une ultime métamorphose de la flèche qui, cette fois, renoue avec la vision originelle ? La cathédrale a sombré dans le chaos, deux morts et un suicide ratés ont précipité la chute du Doyen, et sa propre maladie le tient cloué sur son lit, à deux doigts de la fin. C'est alors que Jocelin, humilié et désespéré, reçoit trois visions de réconfort : un martin-pêcheur (*kingfisher*) qui darde l'air comme un éclair de saphir ; un pommier en fleurs, dont l'entrelacs de branches et de fleurs régénère la plante folle et vicieuse des chapitres précédents ; la flèche, enfin, qui se transforme sous ses yeux en une pure cascade de lumière :

*« It was the window, bright and open. Something divided it. Round the division was the blue of the sky. The division was still and silent, but, rushing upward to some point at the sky's end, and with a silent cry. It was slim as a girl and translucent. It had grown from some seed of rosecoloured substance that glittered like a waterfall, an upward waterfall »* (p. 223).

La mort du Doyen, qui expie en véritable bouc émissaire les souffrances de la communauté, semble mettre fin à la spire perverse et rétablir l'axe gothique dans sa pure verticalité. Pourtant, la vision divise encore la fenêtre ; di-vision, elle se donne, non plus comme simple élan de la foi édifiante, mais dans le paradoxe de la chute ascensionnelle, paradoxe qui creuse l'écart avec les conventions herméneutiques du premier chapitre, où la trope ne faisait que refléter l'essence de l'objet. La métaphore n'évoque plus un simple rapport d'adéquation entre l'objet sensible et son schème spirituel, mais s'avance dans l'indécision d'un « something ». La métamorphose est ce « cri silencieux » du texte qui s'arrache aux dédoublements pervers, mais elle ne participe plus pour autant de l'alchimie analogique. Il semble que l'image soit devenue pur symptôme de la voix poétique, ayant rompu d'une part avec le cadre scolastique,

d'autre part avec l'emprise freudienne. Les deux visions qui encadrent la cascade lumineuse pourraient certes être interprétées à la lumière de l'exégèse mystique : certains critiques<sup>(6)</sup> ont vu dans le « kingfisher » serait l'emblème du Christ sauveur, et dans le pommier un emprunt au Cantique des Cantiques. Pourtant rien dans le texte ne permet de subordonner l'image, dans son jaillissement régénérateur, à un contexte herméneutique particulier : l'oiseau est un simple trait d'azur, qui point l'œil avant de disparaître, comme en refus de se laisser inscrire dans un réseau signifiant qui arrêterait son vol ; l'arbre rédempteur est aussi l'arbre de la Chute, et il s'offre à la vision en des termes qui ne sont pas sans rappeler la dérive perverse de la flèche : « it was bursting up with cloud and scatter, laying hold of the earth and the air, a fountain, a marvel, an apple-tree ». S'il est vrai qu'une étrange révolution fait ressurgir dans le récit les signes de la perte comme signes du salut, proches des signes de la transfiguration qui marquaient le premier chapitre, ceux-ci n'en annoncent pas pour autant une réconciliation avec l'optique des premiers chapitres. Images éclatées, signes de passage, elles suggèrent plutôt que le récit trouve son salut dans la gratuité du signe poétique, qui traverse le réel sans l'astreindre à une interprétation homilétique. La grâce passe, l'image demeure. En s'inspirant des classifications symboliques de Peirce<sup>(7)</sup>, on peut dire que la courbe métaphorique du roman marque une évolution de l'*icône* — figure destinée à exhiber l'objet, dont elle possède et désigne les caractéristiques — à l'*indice*, qui se contente de suggérer son objet dans une relation d'ouverture existentielle. La métamorphose finale de la flèche en cascade lumineuse ne dit plus rien sur la nature de l'objet : tout au plus affirme-t-elle les pouvoirs de la poésie à transformer le réel le plus sordide en une image de pure beauté. C'est à l'acte poétique qu'il revient de réaliser l'opération alchimique que la certitude religieuse n'avait pu achever : la « rosecoloured substance » transforme la matière minérale qui change ici de nature, dans une épiphanie visuelle.

La dernière phrase montre le confesseur de Jocelin déposant sur les lèvres du mort l'Hostie : « out of the charity to which he had access, he laid the Host on the dead man's lips » (p. 223). La tension demeure, entre la promesse de transsubstantiation, renouvelant l'incarnation de l'être spirituel en un signe visible, et la bouche morte qui tourne en dérision cette tentative ultime de restituer la métamorphose à ses racines mystiques. *The Spire*, qui dit l'échec de la foi à transfigurer le réel, n'en a pas moins affirmé dans les derniers paragraphes un crédo poétique qui demeure porteur d'un salut ambigu.

**Camille FORT**  
**Université d'Orléans**

## NOTES

- (1) Les citations de *The Spire* sont empruntées à l'édition Faber & Faber (Londres, 1964).
- (2) E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1967, pp. 37 et 41.
- (3) Sur la métaphore alchimique appliquée à l'architecture médiévale, voir Fulcanelli, *Le mystère des cathédrales*, Paris, Pauvert, 1985. La dimension alchimique du récit a été éclairée par Frédéric Regard dans sa thèse *Éthique et Esthétique des Ténèbres : l'Œuvre romanesque de William Golding* (1990 ; II, 64).
- (4) « Belief and Creativity » in *A Moving Target*, Londres, Faber & Faber, 1983, p. 188.
- (5) J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1989, p. 299.
- (6) Cette lecture « mystique » est privilégiée dans Gunnel Cleve, *Mystical elements in three of William Golding's novels*, Turku, Turun Yliopisto, 1986, pp. 123-127.
- (7) C. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, pp. 159-175.



**GÉOMÉTRIE DES TRANSFORMATIONS DANS  
L'OEUVRE POÉTIQUE DE MICHAEL LONGLEY**

**1 - Formes et Nombres**

On trouve dans le dernier recueil<sup>(1)</sup> de Michael Longley un poème intitulé « According to Pythagoras » qui reproduit, presque mot pour mot, une partie du discours de Pythagore au chant 15 des « Métamorphoses » d'Ovide. Tout y est : des corps décomposés qui se changent en petits animaux au corail qui se durcit au contact de l'air, en passant par l'hermaphrodisme des hyènes et la moelle épinière transformée en serpent dans la tombe<sup>(2)</sup>. Tout jusqu'au ton du récit, celui d'un homme qui connaît son affaire en matière de changement d'états. Son but est de souligner les liens de parentés, voir de consubstantialité, entre les créatures. Michael Longley observe ici un respect du texte original qui confine, paradoxalement (puisque'il s'agit de métamorphoses), au mimétisme. Il contourne, certes, l'histoire du phénix, qu'il réserve pour un autre jour, mais outre cette décision éditoriale, son texte ressemble à s'y méprendre à celui d'Ovide. « According to Pythagoras » n'est donc pas un poème créé de toute pièce mais un exercice de traduction *cum* mise en vers. On touche ici à ce qui fait la spécificité de Michael Longley : sa fascination pour la forme et l'équilibre des formes. En choisissant de traduire (et d'augmenter) des extraits d'Ovide (« Philamon et Baucis », « Perdix » ou « Phoenix »), tous consacrés à la métamorphose, le poète fait œuvre de plasticien-géomètre : il assoit, fige, ancre la forme au moyen du vers, qui en anglais est aussi une ligne.

Cependant, l'inventaire allègre de Pythagore se termine par un ajout de Longley. « I could go on and on with these scientific facts. / If it wasn't so late I'd tell you a lot more ». Symboliquement cette heure tardive pourrait bien être celle des confins de la vie, moment où l'on est pénétré, envers toute chose, d'un sentiment de vanité. Aussi prodigieuses soient elles, les capacités de transformation de la nature ne peuvent rien contre l'arrêt de mort qui pèse sur l'homme. Ainsi, la verve du narrateur retombe, faisant place au silence. A moins que ce ne soit là le geste d'un sculpteur classique qui, venant de calibrer, tailler et polir deux grosses strophes de dix vers, massives et régulières, a besoin d'un ajout pour terminer la troisième. Impossible de laisser la boucle défective, déliée, ouverte... Longley, méticuleux, doit faire un nœud à la strophe. C'est cette exigence formelle, ce refus de l'accidentel, qui apparente le poète irlandais aux géomètres mystiques disciples de Pythagore. Il y a en effet entre

l'Irlandais et ces Grecs beaucoup d'affinités dans la manière qu'ils ont d'envisager l'art et le monde. Car pour lui, comme pour eux, la beauté réside dans les nombres, et la pensée, comme l'univers, s'organise selon des modèles mathématiques. Soucieux d'équilibre depuis toujours<sup>(3)</sup>, Longley a admis dès ses premières publications être préoccupé par la forme<sup>(4)</sup>, appelée « cause de l'essence »<sup>(5)</sup> par Archytas, rapporteur des théories de Pythagore. Ainsi, son intérêt pour les métamorphoses (évident, lui aussi, dès ses premières publications<sup>(6)</sup>) va-t-il de paire avec sa fascination pour la géométrie. Pour Longley, comme pour les pythagoriciens, les transformations du vivant ne ramènent ni au chaos ni à l'informe. Au contraire, elles participent d'une doctrine - inscrite au sein de la matière - qui affirme que l'univers est gouverné par des lois géométriques et qu'il se tient. « Les monstres seraient ainsi situés dialectiquement à l'opposé de la régularité géométrique... » souligne G. Bataille dans un essai intitulé « Les écarts de la nature »<sup>(7)</sup>. Longley ne recherche ni l'écart ni les monstres, mais la symétrie et la stabilité. Dans « The Fishing Party », les policiers assassinés au bord d'un lac ne se délitent pas hideusement au fond de l'eau : selon une logique parfaitement ovidienne ils s'incarnent à nouveau, sous d'autres traits. Ainsi le processus décrit dans le vers « Policemen turned by gunmen into fishermen for ever » relève plus de la permanence que de la métamorphose proprement dite. Le bouleversement organique est faible (ils restent dans l'ordre de l'humain au lieu de se réincarner en poisson ou en chien) ; la coupure ontologique que représente la mort est minime, supportable, voire plaisante ; la violence du meurtre est neutralisée.

La matière, chez Longley, ne se décompose pas mais se recompose selon des principes mimétiques. Ainsi dans « According to Pythagoras » le bœuf travailleur donnera naissance à des abeilles, travailleuses elles aussi, tandis que le cheval de bataille, de nature belliqueuse, enfantera des frelons. Du crabe à pinces sera issu le scorpion et la moelle épinière, longiligne et souple, se transformera en serpent. Ces métamorphoses sont en accord avec l'axiome de Philolaüs : « le nombre [...] établit entre toutes les choses des rapports harmoniques, analogues à la nature du gnomon... ». Dans cette figure géométrique appelé le gnomon, le petit parallélépipède est une réplique miniature du grand parallélépipède dont il forme un angle. Modèle de mise en abîme donc, fortement illustré par l'oursone qui façonne sa progéniture à son image en la léchant ou par le caméléon qui épouse la couleur du feuillage et en devient un pan. On le voit bien, le principe fondateur de ces métamorphoses n'est pas l'écart dont parle Bataille mais la similitude - - à des échelles réduites, selon des lois harmoniques intrinsèques à l'univers garantissant l'équilibre et proscrivant l'anormalité<sup>(8)</sup>.

## 2 - Métamorphoses de la parenté

Le motif de l'hermaphrodisme, introduit dans « According to Pythagoras », revient dans « Oasis » avec le coq des sables mâle qui nourrit ses enfants au sein après les avoir engendrés seul, exploit biologique qui renvoie directement au phénix. Évoquant les liens qui unissent les différentes formes du vivant, Pythagore précise : « Ces êtres tirent leur origine d'autres êtres. Il n'en est qu'un, un oiseau, qui se régénère et se reproduit lui-même... »<sup>(9)</sup> Poème circulaire, écrit d'un seul tenant, « Phoenix » finit là où il a commencé, sur ce saladier de bois qui ressemble à un nid et dans lequel, pour compléter l'analogie, se trouvent des œufs. Par sa forme coulante et enchaînée, le poème cherche scrupuleusement à imiter son sujet. Il illustre « the fundamental interconnectedness of things »<sup>(10)</sup>. Mais cette alliance se concentre ici sur un seul individu immuable : le phénix, exemple limite de la métamorphose puisque sa transformation n'engage jamais qu'une même forme, la sienne, reproduite inexorablement. Symbole de stabilité et de récurrence cyclique, cet oiseau éternel est aussi - et peut-être plus - l'expression de l'enfermement et de la stérilité, puisque sa résurgence à l'identique proscrit tout progrès, toute évolution. On peut aller plus loin et affirmer que le prétendu « mouvement » du phénix qui disparaît et resurgit systématiquement sous les mêmes traits, correspond, en fait, à une forme de recondensation hiératique qui s'apparente non pas à la vie mais à la mort. Nombreux sont les poèmes circulaires dans « The Ghost Orchid », à commencer par « Autumn Lady's Tresses », le bien nommé, qui se referme sur lui-même après avoir opéré de nombreux va-et-vient selon un schéma géométrique mettant en jeu des distances et des points. Avançant au rythme de mues successives, d'entrelacs, de torsades, le poème finit par se résorber dans son titre et, comme le phénix dont l'élan vital n'atteint jamais son apogée que pour être de nouveau brisé, les vers se rétractent après s'être étirés. Michael Longley démontre son talent en réussissant toujours à ramener au bercail le premier vers qu'il avait lancé, auquel il laisse filer sa course et côtoyer un moment l'infini, avant de le tirer par la queue et de le faire revenir. L'accompagnement affectif de son sujet par le poète ne semble pas pouvoir exister en dehors d'un désir puissant de maîtrise formelle, perceptible jusque dans les poèmes les plus douloureux et élégiaques comme « The Pleiades »<sup>(11)</sup> construit sur une série de va-et-vient, d'élargissements et de rétrécissements spasmodiques dont on trouvait les prémisses dans « Mercury »<sup>(12)</sup>, sorte d'équation mathématique avec le cosmos à droite, la maison à gauche et la lumière-relai au milieu en prise au chaos, les mouvements de l'amour et ceux du chagrin chez le poète irlandais sont contenus, paramétrés et comme retenus à toute force, même si l'on perçoit en sous-jacence un abondant désarroi, vaste et inson-

dable - qui ne perce que parce qu'il n'est pas dit... Ainsi, s'il est dans la nature de la poésie de transformer le monde, de faire rouler les images comme autant d'enfants nés, d'ouvrir des brèches, de faire jaillir des sources, Michael Longley, quant à lui, préfère les eaux calmes des bassins où dominent la symétrie et le reflet, et choisit, entre autres, le chiasme pour outil, l'homonymie et la répétition identique, ou la paronomase (légère / lingère) qui tout en s'ouvrant à l'altérité (au « méta » contenu dans « métamorphose ») conserve fortement le souvenir de l'identité.

La version du mythe du phénix qui apparaît chez Ovide est celle qui contient les thèmes conjoints du père mort et du devoir du fils : transporter la dépouille de celui dont il est issu jusqu'à Héliopolis : « [the phenix] Who grows up to carry through the air the heavy nest / - His cradle, his father's coffin - to the sun's city, / In front of the sun's doorway putting his bundle down... ». Ainsi, dans cette version tardive, l'oiseau ne renaît plus exactement de lui-même : il possède un père à son image, qu'il ne tue ni ne renverse mais, au contraire, qu'il doit aider. Le thème de la filiation - et son revers : la tutelle parentale - est au centre de l'œuvre de Longley. Il participe de cette fascination pour les engendremens symétriques et les doubles qui, dans le cas des parents et des enfants, s'accompagnent d'une obligation de reconnaissance, aux deux sens du terme. Ainsi le poète irlandais envisage-t-il parents et enfants comme des sortes d'échos les uns des autres. « Snow Bunting », poème dédié à sa fille illustre bien ceci : « At Allaran, the otters' rock, between the breakers' / Uninterrupted rummaging and - from the duach - / Larksong, I mistake your voice for your mother's voice / Deciphering otter prints long before you were born... ». A moins qu'ils ne soient, dans une perspective géométrique, les différents points qui relient une même droite : « Standing behind the god Poseidon I can see / Through the buttocks to the scrotum's omega. / When I helped grandpa into his bath / The same view led me to my mother and me. » (« Poseidon »). A moins encore, que le fils devienne le père comme dans « Laertes »<sup>(13)</sup> - qui résonne des mêmes accents de responsabilité que « Phœnix » - ou qu'il parle à sa mère-enfant (« The Balloon »). Ainsi, encore une fois, dans la symétrie qu'il établit entre les maillons de la chaîne familiale, Longley se montre un digne disciple de Philolaüs qui affirme : « ...cependant les choses mêmes qui périssent sauvent leur essence et leur forme, grâce à la génération, qui reproduit la forme identique à celle du père qui les a engendrées et façonnées »<sup>(14)</sup>.

Une variante métamorphique du parent défunt (père, mère, oncles, tantes) est le fantôme, figure très présente dans l'œuvre au point de devenir le titre secret du recueil. « Gorse Fires » est, en effet, le masque extérieur des « ghost fires » de « Northern Lights » (« Curtains of silk, lumi-

nous smoke, ghost fires... ») poème dont on comprend qu'il met en scène un père (ou un grand-père ?) initiant un enfant aux beautés de l'univers. Comme les policiers devenus pêcheurs, la transformation du parent mort en fantôme permet d'envisager la permanence des linéaments et celle des gènes, de s'imaginer le produit d'une lignée : « My parents came to Belfast from Clapham Common in London in 1927. They didn't keep in touch with their families. [...] Outside the immediate family circle, my relatives are a crowd of ghosts. I'm interested in ghosts. Genetically each one of us is a ghost story »<sup>(15)</sup>. Ainsi, dans le poème intitulé « In a Mississauga Garden »<sup>(16)</sup> les spectres de ces oncles et tantes qu'il n'a jamais connus apparaissent un instant avant de s'égailler comme des oiseaux dans la végétation, tandis que la servante Eurycleia (« The Dry Cleaners »<sup>(17)</sup>) habite la penderie du poète sous la forme de housses en plastique (suaires modernes), et que le spectre de son père fouille maladroitement dans l'armoire la nuit pour retrouver ses médailles de la première guerre mondiale.

### 3. Le néant de la mort

Il est intéressant de noter que dans « According to Pythagoras » Longley choisit de transcrire un passage d'Ovide dans lequel il n'est pas explicitement question de l'immortalité de l'âme - postulat qui se trouvait pourtant au centre de la doctrine pythagoricienne<sup>(18)</sup> avant d'être repris par Platon<sup>(19)</sup> - mais seulement de la plasticité des formes. La légende veut, en effet, que Pythagore, comme Orphée, soit descendu aux enfers et qu'à l'issue de ce voyage il ait établi que l'âme était séparée du corps. Celui-ci est infiniment périssable mais sa disparition ne doit pas nous inquiéter puisque l'âme, rempart contre le néant, survit et va se réincarner. Mais cette hypothèse spiritualiste, qui met l'accent sur le renouveau, et oublie l'ancienne enveloppe, a un versant moins serein dont les textes homériques - que Michael Longley, ancien étudiant de lettres classiques à Trinity College Dublin connaît bien - témoignent largement. Les enfers tels qu'ils sont décrits dans l'Iliade et l'Odyssée, sont, en effet, un lieu effroyable où se masse la troupe informe des défunts dont « les têtes vides, sans force, encapuchonnées de ténèbres »<sup>(20)</sup> ne se remémorent rien. La « crainte verte » qui saisit Ulysse au chant XI de l'« Odyssée » est une indication de l'effet que la mort peut avoir sur les plus courageux des hommes. C'est d'ailleurs cet épisode que reprend Longley dans « Anticleia ». A l'instar du héros antique qui rend visite à Achille dans son séjour souterrain et s'entretient avec lui de l'horreur de sa condition, Michael Longley a une conversation avec la dépouille de sa mère qui lui transmet les mêmes informations désespérantes sur le sort qui nous attend. Elle lui explique que le corps est réduit à une enveloppe vide et exsangue à travers laquelle on peut passer la main ; les

chairs se sont disloquées ; les tendons ne retiennent plus les os : « Will she explain... / That this is what happens to human beings when they die ? »<sup>(21)</sup> demande le poète avec angoisse... C'est la question qui sous-tend toutes ses interrogations sur les formes. Qu'importe les métamorphoses en série, spirituellement vivifiantes, ou cette métempycose que Molly Bloom doit se faire expliquer par son mari<sup>(22)</sup>, le poète est amené à réfléchir à la mort dans ce qu'elle a d'irrévocable. Comme Nestor déplorant sa vieillesse, Longley décrit le flétrissement de son enveloppe, en voie, sûrement de disparition : « [I] hide / Among Ovid's lovely casualty » écrit-il dans « A Flowering » après avoir indiqué la transformation qu'il est en train de subir (« my body grows woman-like »). Son fils, pendant ce temps, hérite de sa beauté et de sa force, suivant la logique du phénix. Le chiasme qui fait correspondre « on » à « no » (« ...hang on and no more... ») est révélateur de ce phénomène de vases communicants.

Les fleurs, qu'il évoque tout particulièrement dans « A Flowering » mais qui se trouvent partout chez lui, ont partie liée avec l'anéantissement par la mort. Car la fleur, comme le corps humain, respandit des couleurs de la vie, culmine et se flétrit. Comme les cadavres, la fleur est putrescible<sup>(23)</sup>. Ainsi, les métamorphoses végétales dont la mythologie antique contient plusieurs exemples sont l'expression de ce cousinage ontologique. En remplaçant un être vivant (Narcisse, Adonis), la fleur devient l'expression d'une résurgence sublimée, certes, mais elle devient aussi présence de la mort sous d'autres traits. Ainsi, ni les narcisses ni les anémones ne sont des fleurs gaies. C'est en tout cas, ce que semble penser Michael Longley qui, dans « A Flowering », souligne explicitement le caractère lugubre (« lugubrious ») de la résurgence florale née du d'Adonis et fait jouer la parenté étymologique (gr. « nanemos » = vent) pour rappeler que la fleur en question est plus un sombre avertissement (la jeunesse est comme le vent : elle passe) qu'une consolation. « A Flowering » est une manière de dire que « le seau de l'imperméable et du passager », comme le nomme Jean-Pierre Vernant<sup>(24)</sup>, est imprimé sur notre corps. Pareil au vieux Nestor qui dans l'Illiade pleure sa force et sa jeunesse<sup>(25)</sup>, le poète irlandais ne voit dans les fleurs que le signe de sa finitude.

Mais c'est dans « The Ghost Orchid » que transparaît plus nettement encore l'identification de la fleur avec la mort<sup>(26)</sup>, et du poète avec la fleur. L'orchidée fantôme porte la mort sur sa figure. Un seul attouchement et voilà cette petite fille frêle et tremblotante renvoyée à la terre ombreuse. Ici, Longley, poète dans l'exercice de ses fonctions (« I compose »), évoque sa propre mort, sa propre extinction, soudaine et définitive, à travers celle d'une fleur sauvage dont le caractère « viscéralement » spectral (cf. « Genetically each one of us is a ghost story. ») est inscrit dans le nom :

« ghost orchid ». Quant on sait que l'étymologie de l'orchidée est « testicule » à cause de la configuration de ses racines, qu'il est question de ces mêmes racines dans le poème, et qu'à plusieurs endroits du recueil le poète exprime une profonde inquiétude concernant sa virilité (cf. la dévirilisation évidente dans « A Flowering »), on ne manque pas de voir sa tête barbue et sombre se profiler derrière les pétales évanescents de l'orchidée fantôme<sup>(27)</sup>. On est convaincu de sa présence lorsqu'on apprend que le poète-botaniste aime projeter son visage dans celui des petites fleurs de la tourbière comme dans un miroir jusqu'à l'identification totale<sup>(28)</sup>. En faisant œuvre de sympathie végétale, non loin de s'apparenter au fameux « narcissisme », le plus méditerranéen des poètes irlandais, se laisse engloutir par le terreau de la tourbière et rejoint ainsi le monde souterrain de l'hadès « where the residents are ghosts or images of the dead »<sup>(29)</sup>.

Ainsi Michael Longley, poète pour qui la forme prend souvent des proportions d'essence, s'intéresse-t-il à l'évolution des lignes et à la mobilité des contours dans ce qu'ils ont de plus déterminant pour la matière dont ils moulent les plis. Poète-géomètre, épris de dessin régulier et de mesure exacte, il choisit d'éclairer dans les métamorphoses non pas le désordre mais la régularité qui se décline à l'infini. Son goût pour la symétrie le conduit à voir dans le phénix l'emblème de la génération ce qui, d'ailleurs, n'est peut-être pas sans liens avec l'Irlande du Nord, une de ces parties du monde où l'atavisme est entretenu, encouragé, applaudit, où la répétition des modèles anciens conditionne l'existence d'aujourd'hui.

Mais Longley n'est pas seulement géomètre ; l'autre versant de sa personnalité est occupé par le désespoir ontologique. En effet, la mort envisagée comme un démantèlement total de l'être, désempare son esprit habitué à construire, à encercler, à parfaire. Le néant de la mort est dépourvu de circonférence exacte.

Rien ne semble pouvoir contrer cette angoisse affreuse (qui clôt le recueil par un distique). Même pas les métamorphoses de la nature organique, inventées par des Grecs et des Romains pragmatiques. Aucun dieu, aucune lumière, n'interviennent pour soulager la conscience du poète en proie à l'inquiétude. Comment cela se pourrait-il d'ailleurs puisque Longley, comme il l'affirme lui-même, est à quatre pattes sur la lande en train de (se) regarder (dans) les petites fleurs<sup>(30)</sup>, sorte d'adoration panthéiste à laquelle se mêle toujours le souci réflexif (narcissisme). Le magnétisme chthonien de la terre, est la malédiction du poète arpenteur et botaniste. Il l'entraîne en dessous, l'engouffre (cf. les occurrences de « underwing », « undertow », « underside », « underthings », « under-

neath »...), ne laisse pas remonter son regard - ou alors trop tard (« In Aillwee Cave »<sup>(31)</sup>) - et le coupe ainsi d'une transcendance possible, aux vertus consolatrices. Car... « tandis que les autres animaux, penchés vers le sol, n'ont d'yeux que pour lui [le sol], à l'homme il [le dieu] donna un visage tourné vers le ciel, dont il lui proposa la contemplation, en l'invitant à porter vers les astres ses regards levés sur eux »<sup>(32)</sup>. De **méta**-morphose, certes, il est question dans la poésie de Michael Longley, mais de **trans**-cendance, point.

**Véronique ALEXANDRE**  
**Université de Caen**



## NOTES

- (1) *The Ghost Orchid*. London : Cape Poetry, 1995.
- (2) Les métamorphoses, XV, à partir du vers 360 environ.
- (3) « Equilibrium has always been the highest value in his work... » John Redmond. « Fading Out ». *London Review of Books*, 2 November 1995. Voir également l'article de John Mole « A Question of Balance ». *LRB*, 8 février 1980, ainsi que V. Alexandre « La place du moi et de la mort dans l'oeuvre récente de Michael Longley ». *Études Irlandaises*, printemps 1997.
- (4) « 'Secret marriages' seems to be the logical conclusion of a long preoccupation with form, with stanzaic patterns and rhyme - pushing a shape as far as it will go, exploring its capacities to control and its tendencies to disintegrate. »
- (5) « Les fragments d'Archytas ». A. Ed. Chaignet. *Pythagore et la philosophie pythagoricienne 1*. Paris : Didier, 1874 : 258.
- (6) Parmi les neuf premiers petits poèmes de *Secret Marriages* (Manchester : Phoenix Pamphlet Poets Press, 1968) il en est un qui s'inspire du mythe de Narcisse et un autre du mythe de Perséphone.
- (7) Georges Bataille. « Les écarts de la nature » (1930). *Oeuvres Complètes 1*. Paris : Gallimard, 1970 : 230.
- (8) George Bataille explique comment le désir de métamorphose, de l'homme en chien se confond avec l'envie de se libérer socialement, c'est-à-dire de répudier les manières et les « formes » : « On peut définir l'obsession de métamorphose comme un besoin violent, se confondant d'ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigés par la nature humaine : par exemple un homme au milieu des autres dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien. Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison comme un forçat, et il y a une porte, et on entrouvre la porte, l'animal se rue dehors comme le forçat trouvant l'issue ; alors, provisoirement, l'homme tombe mort et le bête se conduit comme une bête, sans aucun souci de provoquer l'admiration poétique du mort. C'est dans ce sens qu'on regarde un homme comme une prison d'apparence bureaucratique. »  
Georges Bataille. « Métamorphose » (1929). *Oeuvres Complètes 1*. Paris : Gallimard, 1970 : 208-9.
- (9) Ovide : *Les métamorphoses*, XV.
- (10) « According to Pythagoras ». *The Ghost Orchid*, op.cit.
- (11) *The Ghost Orchid*, op.cit.
- (12) *Gorse Fires*, London : Secker & Warburg, 1991.
- (13) *Ibid.*
- (14) « Les fragments de Philolaüs ». op. cit. : 251.
- (15) Dermot Healy : « An Interview with Michael Longley » in *The Southern*

Review, Baton Rouge. 1995 Summer, 31:3, 557-61, p.561.

(16) *Gorse Fires*, op.cit.

(17) *The Ghost Orchid*, op.cit.

(18) « Tout se transforme, rien ne meurt. Le souffle de la vie est vagabond : il vient de là ici, d'ici va là, et se fixe dans les corps à son gré ; de celui des bêtes, il passe dans celui des hommes, et le souffle qui nous anima passe dans les bêtes, sans jamais perdre de sa vitalité. Et, comme la cire molle se prête au modelage de figures nouvelles, ne reste jamais ce qu'elle était et ne conserve pas toujours les mêmes formes, sans cependant cesser d'être identique à elle-même, ainsi l'âme, telle est ma doctrine, est toujours la même, mais passe successivement dans des formes diverses. » Notons qu'il s'agit là de paroles présumées de Pythagore rapportées par Ovide, car le maître n'a pas laissé d'écrits. Des traces de sa pensée subsistent cependant dans de nombreux textes grecs et romains. Voir l'étude ancienne mais intéressante de A. Ed. Chaignet. *Pythagore et la philosophie pythagoricienne*. Paris : Didier, 1874.

(19) « Il est certain qu'il y a un retour à la vie, que les vivants naissent des morts, que les âmes des morts existent... Aussi peut-on conclure que l'âme est immortelle. » Platon. *Phédon* / 72b-73b.

(20) Jean-Pierre Vernant. « Mort grecque à deux faces ». *L'individu, la mort, l'amour — Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. NRF, 1989 : 87.

(21) « Anticleia ». *Gorse Fires*, op.cit.

(22) Metempsychosis, he said, frowning. It's Greek : from the Greek. That means the transmigration of souls.» James Joyce : *Ulysses* : chap.4.

(23) Voir les commentaires de G. Bataille sur la faillite des fleurs crevant « ridiculement sur les tiges qui semblaient les porter aux nues. » « Le langage des fleurs » (1929). *Oeuvres Complètes 1*. Paris : Gallimard, 1970 : 176.

(24) Jean-Pierre Vernant. op.cit. : 14.

(25) Ma force aujourd'hui n'est plus celle qui habitait mes membres souples. Ah ! si j'étais encore jeune, si ma vigueur était intacte. [...] Non, mes membres n'ont plus même assurance, ni mes pieds ni mes bras ; on ne voit plus ceux-ci jaillir rapides, à droite et à gauche de mes épaules. Ah ! si j'étais encore jeune, si ma vigueur était intacte. » *Illiade* XI et XXIII, cité par Jean-Pierre Vernant, op. cit.

(26) C'est un thème que D.H. Lawrence développe aussi dans sa poésie. S'adressant au printemps, il dit : « Come, sweep away these exquisite, ghastly first-flowers, / which are rather last-flowers! / Come, thaw down their cool portentousness, dissolve them: / snowdrops, straight, death-veined exhalations of white purple crocuses, / flowers of the penumbra, issue of corruption, nourished in mortification... » (« Craving for Spring »). Une inspiration semblable domine « The Ghost Orchid ». Michael Longley a déclaré que « Bavarian Gentians » était l'un de ses poèmes

préférés (*Lifelines IV* — « Letters from famous people about their favourite poem », date ou autres renseignements manquants).

(27) Voir encore les commentaires de Bataille sur le symbolisme des racines : « ...les racines représentent la contrepartie visible de la plante. Alors que celles-ci s'élèvent noblement, celles-là, ignobles et gluantes, se vautrent à l'intérieur du sol, amoureuses de pourriture comme les feuilles de lumière... l'intérêt morbide qui a toujours été plus ou moins marqué pour les parties qui s'enfonçaient dans la terre. » « Le langage des fleurs ». op. cit. : 177-8.

(28) Voir l'analyse de John Redmond dans *The London Review of Books*, op.cit.

(29) « The Butchers ». *Gorse Fires*, op.cit.

(30) Voir les commentaires de John Redmond dans *The London Review of Books*, op.cit.

(31) *Gorse Fires*, op.cit.

(32) Ovide : Les métamorphoses, I / 84-86 .

## CHARLES BROCKDEN BROWN ET EDGAR ALLAN POE :

### TRANSFORMATIONS ET ANAMORPHOSES :

#### FIGURES DE LA LITTÉRATURE AMÉRICAINE

La littérature gothique anglaise, sœur jumelle du rêve de remodelage architectural qui devait transformer la modeste ferme de Strawberry Hill en un véritable château médiéval, est toute entière parsemée d'apparences illusoires, d'identités fluctuantes, d'usurpations momentanées et d'ascensions et de chutes vertigineuses. La transmutation du réel qu'opère l'imagination débridée de Horace Walpole, en fondant au creuset du sublime la fascination exercée sur son temps par les ruines prodigieuses d'un passé barbare, va inscrire dans l'histoire littéraire, avec la fortune et les vicissitudes que l'on sait, un terme ancien et nouveau à la fois : gothique.

*Par quelle aberration ou au terme de quelles subtiles métamorphoses cette épithète, d'ordinaire attachée aux prestigieux vestiges du passé, en vint-elle à désigner le rêve angoissant auquel s'abandonna l'âme anglaise pendant plus de deux générations ? <sup>(1)</sup>*

Question à laquelle on pourrait en ajouter une autre, que Maurice Lévy n'a d'ailleurs pas manqué de poser lui-même non sans une légitime irritation : au terme de quelles métamorphoses, cet adjectif en est-il venu à désigner certaines œuvres de romanciers aussi différents que Hawthorne, Melville, Faulkner, sans parler de Stephen King ou de James Ellroy ? Peut-être est-ce là la rançon de la fortune du terme, ou le châtement prévisible d'un mot, emprunté dès son entrée sur la scène littéraire au contexte architectural, et avant cela même, dérobé par les bâtisseurs de cathédrales à une peuplade primitive venue de l'est ?

On pourrait légitimement s'attendre, en considérant cette histoire d'avatars sémantiques, à ce que la littérature gothique, au sens original cette fois, ait placé la métamorphose au cœur de ses différents courants initiaux, tels que les illustrent Walpole, Radcliffe et Lewis. Il n'en est rien. La métamorphose, quand elle a lieu dans les premiers romans gothiques anglais, reste marginale, voire anecdotique, comme l'épisode au cours duquel la Nonne Sanglante revêt l'apparence d'Agnes dans *Le Moine*, ou celui où les comparses de Schedoni se déguisent en émissaires de l'Inquisition dans *Le Moine*. Il s'agit d'ailleurs, dans ces deux cas, plutôt de leurre, de supercherie. Il faudra attendre *Frankenstein* (1818) et *Melmoth*

*the Wanderer* (1820) pour que la littérature gothique s'intéresse en Angleterre à de véritables métamorphoses.

Aux États-Unis cependant, dès 1798, un jeune romancier américain, Charles Brockden Brown, intitule son premier roman *Wieland; or the Transformation*<sup>(2)</sup>, et fait de la métamorphose le sujet de cette œuvre et le principal ressort de la terreur qu'il entend provoquer. Quelques décennies plus tard, Edgar Allan Poe exploite à son tour les infinies possibilités de ce thème, tout particulièrement en 1839, dans « *The Fall of the House of Usher* »<sup>(3)</sup>, un conte qui partage avec *Wieland* plusieurs éléments structuraux tels que le couple fraternel, l'omniprésence de la mort, l'hallucination, la force destructrice de l'enfermement endogamique, pour n'en citer que les plus saillants. Il ne s'agit pas, en relevant ainsi des ressemblances d'une œuvre à l'autre d'établir la dette littéraire de Poe envers son prédécesseur — dont le constat serait sans intérêt — mais de tenter de tracer la ligne de force sur laquelle tout un courant d'écrivains du Nouveau Monde viendra par la suite s'arrimer.

Le sous-titre du roman, « *The Transformation* », avec son article défini qui indique un « pré-construit », incite le lecteur à comprendre cette transformation comme celle du seul Theodore Wieland, le personnage éponyme au nom duquel le terme est apposé. La lecture du roman entier, tant est saisissante la plongée de Wieland dans la folie, ne viendra jamais complètement contredire cette interprétation. Le jeune homme était, si l'on en croit sa sœur Clara, la narratrice du roman entier, un modèle de raison et de générosité sereine. En proie à un accès de délire maniaque, il a soudain entendu la voix de Dieu lui ordonner de sacrifier sa femme et ses enfants. Nouvel Abraham, il n'a pas hésité pas à obéir, et, au contraire de ce qui se produit dans l'épisode biblique, Dieu ne s'étant pas manifesté pour arrêter son geste, il a sauvagement massacré sa famille. Malgré la fiction d'un récit écrit après la conclusion des événements, Clara met un certain temps, dans la chronologie diégétique, à mesurer que son frère n'est plus celui qu'elle a toujours chéri et à comprendre qu'elle risque fort d'être la prochaine victime du dément qui doit, pour plaire à Dieu, trancher tous ses liens terrestres. Un oncle lui explique la transformation de Wieland en ces termes :

*Your brother's phrenzy is, indeed, stupendous and frightful. The soul that formerly actuated his frame has disappeared. The same form remains; but the wise and benevolent Wieland is no more. A fury that is rapacious of blood, that lifts his strength almost above that of mortals, that bends all his energies to the destruction of whatever was dear to him, possesses him wholly* (188).

Pourtant, si à l'évidence ce passage de la raison à la folie justifie le sous-titre, le terme de transformation appelle quelques réflexions. Précisons tout d'abord, bien que l'étymologie nous aide à percevoir une légère différence entre « métamorphose » et « transformation » — le premier insistant sur l'état « second » (meta) auquel aboutit le processus décrit par le deuxième (trans) — que ces deux termes ont en commun de suggérer le passage d'un état à un autre, tel qu'il exclut toute idée de permanence et de fixité. Pour qu'on puisse légitimement parler de métamorphose ou de transformation, il faut que l'altération soit si radicale ou si imprévisible qu'on renonce à voir dans un changement donné une simple modification, ou une évolution naturelle. La chenille a fait plus que subir une modification quand elle renaît papillon, et Jupiter est proprement méconnaissable quand il devient cygne ou taureau. Tel semble bien être le cas de la transformation de Wieland, du moins telle que la décrivent les paroles de l'oncle de Clara. Le lecteur fait cependant de la démente du personnage une expérience sensiblement différente. Il est certes surpris par le déchaînement de sa violence meurtrière, mais l'analyse attentive du texte lui permet d'en comprendre le mécanisme, et de rétablir des liens logiques là où semblaient régner l'inattendu et l'inconcevable.

Rappelons qu'enfants, Theodore et de Clara Wieland ont vu mourir leur père dans de très étranges circonstances : un nuage de feu l'a brûlé vif. Aucune explication définitive n'est jamais donnée à cet événement surnaturel en apparence. Des années plus tard, la narratrice semble pencher pour la théorie pseudo-scientifique de la combustion spontanée tandis que son frère croit davantage à un châtement divin :

*His father's death was always regarded by him as flowing from a direct and supernatural decree. It visited his meditations more often than it did mine. The traces which it left were more gloomy and permanent (35).*

Cette propension à la rumination mélancolique est d'ailleurs la seule ombre au tableau idyllique brossé par Clara de la vie familiale des Wieland. La paix et le bonheur sont pourtant troublés par d'inexplicables événements. Une voix mystérieuse, surgie de nulle part, et qui semble tout savoir des pensées et des projets de chacun, se fait entendre plusieurs fois pour leur prodiguer des conseils et les avertir de périls imminents. Le lecteur découvrira, au terme de l'intrigue, que ces voix sont l'œuvre de Carwin, un vil séducteur qui tente d'entrer dans les bonnes grâces de Clara en utilisant un don de ventriloquie, doublé du pouvoir étrange de projeter sa voix à distance de sorte que l'émission sonore paraît venir d'où bon lui semble. Mais pour l'heure, chacun se perd en conjectures. S'impose à

l'esprit de Theodore une interprétation de type surnaturel, et la narratrice sent bien qu'il est profondément troublé par ce qu'il perçoit comme une nouvelle intervention du Divin dans leur vie.

En une digression dont seule une seconde lecture révèle l'importance stratégique, le texte a également dénoncé la présence d'antécédents psychiatriques graves dans la famille. Le grand-père maternel de Clara et de Theodore, en proie à une hallucination auditive, s'était suicidé en se précipitant du haut d'une falaise. Brown prend soin d'étayer la plausibilité du cas évoqué en ajoutant une note qui renvoie à l'ouvrage d'Erasmus Darwin, *Zoonomia or the Laws of Organic Life*, publié à Londres en 1794, qui décrit scientifiquement les manifestations et les conséquences de ce que le médecin appelle « *mania mutabilis* », et qui évoque la possibilité d'un facteur héréditaire dans cette maladie.

Ainsi tout concourt à faire de la transformation de Wieland, en dépit de la surprise que devrait impliquer le mot, le résultat prévisible d'une évolution que le détail d'un texte sans cesse proleptique s'est appliqué à annoncer.

Parallèlement, Brown a pris soin, au moyen de procédés qu'il serait trop long de retracer ici, de faire sentir à son lecteur la nature incestueuse des sentiments qui unissent inconsciemment le frère et la sœur. Au nombre de ces procédés divers, citons tout de même le rêve prémonitoire, l'ironie dramatique, et les phrases dont l'emphase dissimule pour un temps la vérité profonde (« the sister whom he was wont to love with a passion more than fraternal » 185). En clair, là où le geste meurtrier pourrait apparaître inexplicable et totalement dénué de fondements, la narration a fourni le mobile à qui voulait le lire : Wieland a supprimé tous ceux qui, ayant fait de lui un mari et un père, lui interdisaient l'accès à sa seule vraie passion, cet autre lui-même, sa sœur. Sur la scène ainsi dépouillée va pouvoir se jouer le grand duo d'amour qui ne peut qu'aboutir à la mort. Auparavant toutefois, Carwin, pour tenter de rendre sa raison au dément a imité la voix de Dieu et révélé au malheureux qu'il avait été le jouet d'une illusion ; jamais le Ciel ne lui avait ordonné pareil sacrifice :

*« Man of errors! Cease to cherish thy delusion: not heaven nor hell, but thy senses have misled thee to commit these acts. Shake off thy frenzy, and ascend into rational and human. Be lunatic no longer » (230).*

Le résultat ne se fait pas attendre : « Wieland was transformed at once into a man of sorrows ! ». Guidé par cette phrase empruntée au Livre

d'Isaïe (53, 2-5), le lecteur se sent conforté dans son interprétation de l'apposition du titre comme renvoyant au seul Wieland. Theodore est ainsi rapproché du Serviteur de Dieu, l'homme de douleur qui portait sur lui les péchés des autres, malmené par l'Éternel pour le salut du plus grand nombre, une sorte de préfiguration du Christ. Cette assimilation du personnage au Sauveur contribue à lui conférer une indéniable noblesse, l'alchimie métaphorique muant l'inhumain en surhumain. Brown ne met en place cette référence que pour interdire une facile condamnation morale et un rejet de Wieland dans les ténèbres confortables de l'altérité. Le lecteur en vient, comme la narratrice, à oublier que le dément a commis un quintuple assassinat. L'inébranlable sympathie de Clara, fondée sur le principe d'une identification passionnelle, atténue l'horreur infanticide et proscrit le diagnostic :

*My state was little different from that of my brother. I entered as it were into his thought. My heart was visited and rent by his pangs — oh that thy phrenzy had never been cured! that thy madness, with its blissful visions would return! (231).*

Wieland se suicide en se plongeant dans le cœur le couteau que sa sœur vient de laisser tomber, et éclabousse de son sang les mains de celle qui appelait de ses vœux sa propre mort autant que celle de son frère, portant au paroxysme la fusion mortifère qui a présidé au roman entier.

Il nous faut toutefois revenir sur une phrase prononcée par Clara au moment où son oncle lui avait révélé le quintuple meurtre commis par Theodore, et qui mettait déjà en scène les mains ensanglantées de la narratrice :

*I wondered at the change which a moment had effected in my brother's condition. Now was I stupified with tenfold wonder in contemplating myself. Was I not likewise transformed from rational and human into a creature of nameless and fearful attributes? Was I not transported to the brink of the same abyss? Ere a new day should come, my hands might be embued in blood, and my remaining life be consigned to a dungeon and chains. (179-180, my italics).*

Clara avait raison de craindre cette transformation d'elle-même qui la conduit au bord de la même démence que celle qui agissait son frère. Le délire qui va bientôt s'emparer d'elle pour plusieurs semaines n'est pas si différent des errances de l'esprit de Theodore. Cette jeune femme, si digne et vertueuse, s'est peu à peu réveillée, sinon tout à fait aussi



folle, du moins si proche de l'aliénation mentale de ce dernier qu'elle aurait pu à tout moment être victime des mêmes hallucinations et basculer dans la même démence meurtrière. Ses antécédents familiaux sont après tout identiques à ceux de son frère. Elle a vécu, enfant, le même drame, et comme lui s'est retrouvée orpheline, dans un monde auquel seule l'illusion prêtait les apparences de la sécurité. Elle aurait pu tout comme lui se transformer en un monstre dénaturé pour rester seule face à son reflet quasi jumeau.

Cette prise de conscience d'une métamorphose conjointe du frère et de la sœur est loin d'être gratuite. Elle nous conduit inéluctablement à remettre en question la fiabilité de la narratrice. Nous ne pouvons que rejoindre ici le point de vue de Roland Hagenbüchle :

*The most interesting character in Brown's novel, and in fact its real protagonist, is the narrator Clara. With her the author has created the first case of an "unreliable narrator" in American Literature<sup>(4)</sup>.*

L'identification graduelle de la narratrice à l'objet de son récit ouvre ainsi dans *Wieland* une perspective didactique, totalement absente des œuvres des prédécesseurs gothiques de Brown. Le lecteur, dont la sympathie pour Clara a été adroitement éveillée, est peu à peu invité à opérer un mouvement de remise en doute de ses certitudes qui l'amène à questionner les frontières schématiques que l'âge classique avait établies entre la raison et la folie. Chacun semble pouvoir être la proie d'une pareille métamorphose, ou plutôt la victime d'une illusion de transformation comparable. Toutefois, le fait que Clara et Theodore soient frère et sœur peut apaiser les craintes du lecteur et limiter la portée de la déstabilisation indubitablement orchestrée par l'auteur. Il est en effet facile et rassurant de se dire qu'il s'agit au fond là d'une affaire de famille, que les gènes ou l'histoire commune expliquent une semblable chute dans la démence.

Que Poe ait lu et admiré *Wieland* est attesté par plusieurs de ses écrits critiques. Il est tentant de penser qu'ayant senti la faiblesse que nous venons de souligner dans le roman de Brown, il ait voulu, tout en reprenant l'idée du couple fraternel, utiliser comme pivot de son conte un narrateur anonyme et extérieur à la cellule familiale, qui n'a donc a priori aucune raison de partager la folie ambiante. En d'autres termes, tout concourt, au début du récit, à faire du narrateur un témoin digne de foi, même s'il paraît vite enclin à se laisser influencer par les ténèbres et la décadence qui marquent la Maison Usher :

*I know not what it was — but with the first glimpse of the*

*building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit* (274).

Le lecteur attentif a tôt fait de repérer dès les premières lignes de la nouvelle les raisons pour lesquelles le narrateur va se laisser *volontairement* séduire par ce lieu, cette maison et son maître : il est seul.

*During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback through a singularly tract of the country* (274).

Est-ce trop solliciter le texte que de voir dans ce voyage solitaire de l'homme à cheval l'allusion à un passé du narrateur, tout entier fait d'ennui et de ténèbres, une métaphore peut-être de la condition humaine caractérisée par la solitude ? Si le narrateur s'est empressé de répondre à l'appel à l'aide de son ami d'enfance, s'il a obéi à l'injonction d'Usher qui continue pourtant de lui paraître très singulière, n'est-ce pas pour retrouver, le temps d'un séjour, l'illusion heureuse de la camaraderie possible, l'atmosphère joyeuse de l'adolescence (« bone of my boon companions ») ? On ne peut assurément qu'être convaincu par Claude Richard qui souligne le jeu de mots sur « ushered » (« The valet now threw open a door and I was ushered into the presence of his master » 276)<sup>(5)</sup>, et y voir l'amorce de la transformation du narrateur en un double de Usher, mais il importe de souligner que les deux amis sont mus par un désir commun de réunion. Le narrateur va se laisser « usheriser », mais parce que son propre désir le porte vers le double, parce qu'il ne désire rien tant qu'échapper à la conscience de la solitude et de la mort. Otto Rank nous a en effet appris à reconnaître dans ce phénomène du Double une conjuration de la peur de la mort<sup>(6)</sup>. Inquiet de voir à quelle vitesse le personnage semble ressentir pour la Maison Usher une fascination morbide (« the rapid increase of my superstition »), le lecteur voit bientôt surgir du texte quelques éléments troublants. Ainsi, alors qu'il contemple l'image des roseaux et des troncs d'arbres dans les eaux sombres de l'étang, le narrateur qualifie ce reflet de « inverted » — ce qui est parfaitement logique — mais aussi de « remodelled » : ce qui l'est déjà beaucoup moins. Comment un reflet pourrait-il être autre chose qu'une simple duplication du réel ? Peut-être faut-il entendre ici une répétition de la construction (« re-modelled ») plutôt qu'une modification de celle-ci, mais le lecteur est néanmoins amené à soupçonner que la vision du narrateur est déjà si teintée de subjectivité que son témoignage sur les événements qui vont suivre ne sera pas complètement conforme à la réalité. Le second exemple est plus parlant encore, mais il faut constater qu'il se situe dans le même champ sémantique de la transformation :

*Surely man had never before so terribly altered, in so brief a period, as had Roderick Usher! It was with difficulty that I could bring myself to admit the identity of the wan being before me with the companion of my early boyhood (277).*

Puisqu'il a peine à reconnaître son ami, n'est-on pas en droit d'attendre la description d'une véritable métamorphose ? L'analyse du détail du texte contredit cette attente. Le teint de Usher caractérisé autrefois par « a cadaverousness of complexion » est aujourd'hui décrit comme marqué par : « the now ghastly pallor of the skin ». Les yeux, « large, liquid, and luminous beyond comparison » se distinguent désormais par un « miraculous lustre ». Les cheveux enfin, « hair of a more than web-like softness and tenuity », ont acquis une « wild gossamer texture ». Si l'on peut tout au plus déceler une légère aggravation de l'apparence de ce visage — et encore faudrait-il se convaincre que « cadaverousness » marque une détérioration par rapport à « ghastly pallor » —, il n'est en aucun cas possible d'y repérer la terrible altération annoncée. C'est donc du côté du narrateur qu'il faut chercher la raison de cet écart entre la réalité et la représentation. Claude Richard a raison de parler d'un « mode de la contamination » dans sa lecture de ce conte (« La Chute », 113), le narrateur est indubitablement contaminé par les miasmes de l'étang et par Usher lui-même, préalablement exposé aux mêmes vapeurs déréalisantes, mais son « aventure » peut et doit se lire autrement que « comme une reconnaissance progressive de la présence du double dans le champ diégétique où il pénètre par le seuil initiatique de la narration » (Richard, « L'Esthétique », p. 230). Si le double est présent dans le récit (image spéculaire de la maison dans l'étang, Usher et sa maison, Usher et sa sœur), c'est aussi et surtout que le narrateur l'y installe. Il s'agit moins d'un dédoublement du réel orchestré par Usher, l'artiste pervers, qui préexisterait à son arrivée, d'un palais des glaces où toutes les images connaîtraient un reflet déformé, que de l'intrusion d'un personnage dont le désir de rencontrer son double altère toutes les perceptions. En d'autres termes, le monde d'Usher n'est double que parce que le narrateur le voit ainsi. Sans regard pour le percevoir, il n'y aurait dans l'étang aucun reflet. C'est son arrivée qui crée les images spéculaires et son départ qui en marque la dissolution, puisqu'il constate en fuyant que l'image de la maison va se fondre dans celle, inversée, de son double.

Ainsi Roderick Usher est sans doute « le plus maléfisant des représentants de l'idéologie perverse du double » (Richard, « L'Esthétique », 235) mais le narrateur est tout disposé à partager sa folie, et ce, avant même qu'ait pu commencer la contamination. Le narrateur et Usher sont en effet mus par des désirs, certes différents, mais qui se rejoignent dans un but commun. Le texte entier signifie combien Roderick Usher vit

replié dans un microcosme qui n'est qu'une extension de lui-même : la maison, la lignée et lui-même se confondant sous le seul patronyme d'Usher, et le seul « autre » étant sa sœur, sa semblable. L'appel au secours de sa lettre représente une tentative pour échapper à la solitude annoncée par l'imminence du décès de sa jumelle. Le narrateur, nous l'avons vu, vise à retrouver dans la rencontre avec son double l'illusion d'un moi antérieur. Il n'est donc guère surprenant que ces impulsions, différentes en apparence seulement, convergent vers l'instauration d'une situation où le narrateur et Usher se reconnaîtront l'un dans l'autre, en une tentative désespérée d'échapper à une unicité pour eux synonyme de mort. Manuel Macias nous aide à préciser le lien entre la création du double et le désir d'unité :

*Depuis son enfance, l'être humain se trouve confronté au paradoxe d'apprendre que seule la séparation d'avec l'objet désirant et désiré le constituera en tant qu'individu différencié et autonome. [...] la solitude est le prix qu'il doit payer pour sa condition humaine. [...] Maigre consolation, le fantasme d'une unité ressoudée où le tout reconstitué se réalise, infiltre l'essence de la nature humaine : la création d'un double, comme la trouvaille amoureuse, de même que la constitution de l'œuvre atteint son objectif lorsqu'il n'y a [...] plus ni moitié ni double, mais un créateur en harmonie avec l'univers et embrasé d'amour<sup>(7)</sup>.*

Les activités artistiques auxquelles se livrent les deux amis ne sont que le prélude à leur fusion graduelle lors de l'ensevelissement de Madeline. On remarque que le texte passe insensiblement de « I personally aided him in the arrangements for the temporary entombment » à « we two alone bore it to its rest ». Quand le corps de Madeline devient « our burden », le narrateur est prêt à percevoir la ressemblance des deux Usher, que Roderick explique par la gémellité. Cette ressemblance est de l'ordre du possible, même si l'on peut s'étonner que le narrateur ne l'ait pas remarquée plus tôt et que Roderick n'ait jamais parlé de l'existence de sa jumelle à son ami d'enfance. N'est-on pas amené à y voir un nouvel exemple de la vision déformée du narrateur que son désir de ne faire qu'un avec son ami conduit à voir des doubles là où ce dernier en voit ? L'enterrement de Madeline marque d'ailleurs l'abolition des différences qui séparaient encore Roderick du narrateur. Alors que le premier ne connaît plus le repos (« roamed from chamber to chamber with hurried, unequal, and objectless steps »), le second arpente désespérément sa chambre (« pacing rapidly to and fro through the apartment »). Malgré une tentative d'explication scientifique des images que produisent les vapeurs de l'étang sous l'influence de l'électricité dont est chargée

cette nuit d'orage, le narrateur est tout aussi effrayé que Roderick et lui propose de passer ensemble cette terrible nuit. Il ne va pas tarder à être l'objet des mêmes hallucinations auditives, et au terme d'une identification désormais complète, il va « voir » Madeline, sortie de son cercueil, se précipiter sur son frère et l'entraîner dans la mort. En une prédiction apparentée à l'injonction, Roderick le lui avait d'ailleurs annoncé : « you have not then seen it ? — but stay ! you shall » (292). Malgré l'allusion à la nature cataleptique du mal qui affligeait Lady Madeline et en dépit de la rougeur suspecte qui marquait sa joue lors de son enterrement, le lecteur ne peut accepter la version que lui donne le narrateur de la mort de Roderick Usher. Le couvercle du cercueil vissé, la lourde porte de fer soigneusement fermée, l'absence quasi totale d'oxygène dans cette cave où les bougies vacillent et où Lady Madeline « séjourne » plus d'une semaine invalident la lecture surnaturelle que fait le narrateur des événements. Il nous faut donc conclure à une hallucination sinon collective du moins duelle qui amène les deux semblables à « voir » le même invraisemblable spectacle, cette métamorphose suprême qui transforme la morte en vivante et, au terme d'une étreinte qui ne peut être qu'un cauchemar, le vivant en mort. Comme l'annonçaient les exemples précédemment relevés, cette impossible transformation n'existe que dans le regard de ceux qui la perçoivent, en un phénomène que Barthes apparente à l'anamorphose :

*L'humanité semble condamnée à l'Analogie, c'est-à-dire en fin de compte à la nature. D'où les efforts des peintres, des écrivains, pour y échapper. Comment ? Par deux excès contraire, deux ironies, qui mettent l'Analogie en dérision, soit en feignant un respect spectaculairement plat (c'est la Copie, qui, elle est sauvée), soit en déformant régulièrement — selon des règles — l'objet mimé : c'est l'anamorphose<sup>(8)</sup>.*

Barthes nous invite ici à voir dans l'anamorphose plus que la simple « distorted optical image » définie par le *Webster's Third International Dictionary*. En matière picturale, les règles de la déformation auxquelles la critique fait ici allusion sont précises. En agrandissant une des dimensions d'un objet sur une grille quadrillée, « on obtient un dessin méconnaissable qui est dérivé du premier et dont il suffit ensuite de rétablir la dimension en regardant le plan du dessin non de face mais de côté »<sup>(9)</sup>. Le regard du narrateur, qui s'est confondu avec celui d'Usher au terme de l'identification que nous avons repérée, est comparable à la vision du spectateur qui resterait face au tableau. Le lecteur peut et doit rétablir une vision vraisemblable en opérant ce recul de côté qui seul permet d'échapper à l'illusion de l'objet d'art. Mais comme le constate Raphaëlle Costa de Beauregard :

*La notion de déformation ou de renversement implique que l'apparence finale et l'apparence initiale comportent toutes deux une trace visible de leur source commune, alors que la métamorphose comporte au contraire l'absence de toute trace commune entre la forme initiale et la forme finale<sup>(10)</sup>.*

L'anamorphose, que Barthes range au nombre des stratégies de duplication du réel qu'engage l'écriture, semble bien être la figure la plus proche de l'entreprise qu'amorce Brown et que Poe parachève. La transformation de Wieland était indéniable mais servait à en dissimuler une autre, celle de la narratrice. La métamorphose d'Usher, rêvée par le regard déformant du narrateur, débouche sur une lecture fantastique en trompe l'œil qui ne devrait abuser que celui-ci mais à laquelle maints lecteurs continuent de se laisser prendre. On s'étonne en effet, après les travaux de Claude Richard, de trouver encore dans la critique, anglo-saxonne en particulier, des lectures littérales du retour « gothique » de l'enterrée vivante. On songe notamment ici à *EA Poe, Journaliste et Critique* qui établit, à partir du corpus des critiques littéraires de l'écrivain, « l'hostilité constante de Poe envers le genre fantastique, le roman noir ou « gothique », mot qu'il n'a jamais employé que dans un sens architectural »<sup>(11)</sup>. Comment expliquer alors l'admiration que Poe vouait à Brown et la parenté thématique et narratologique que nous avons relevée entre ces deux écrivains ? Si Brown suscite le respect de son successeur, c'est parce qu'il est « le premier artiste américain, le premier conteur qui fût maître de son récit, qui l'infléchisse et le domine »<sup>(12)</sup>. L'introduction d'une technique de narration à la première personne est la clef de voûte de la construction romanesque de Brown. Il fait ainsi subir à la littérature gothique, en exploitant à l'infini les possibilités qu'offrent la vision subjective et le savoir partiel, une transformation profonde. En allant plus loin, Poe introduit une dimension parodique : l'horreur gothique n'est plus que l'effet de la projection d'une perspective déformante. N'est-ce pas le sens qu'il convient de donner à la « mockery of a faint blush » qui vient simuler la vie sur les joues de la morte ? Ne fallait-il pas entendre l'ironie de l'auteur quand le narrateur qualifiait de « superstitions » ses terreurs croissantes ? Le gothique est mis en abyme, déformé par le regard critique que posent sur lui ces deux écrivains américains, en une anamorphose qui porte les germes de futures opérations métafictionnelles. De Brown à Poe, le terme de gothique vient de subir, en traversant l'Atlantique, une nouvelle et radicale métamorphose.

**Marc AMFREVILLE**  
**Université d'Orléans**

## NOTES

- (1) LÉVY, Maurice. *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824* (1968), Paris, Albin Michel, 1995.
- (2) Toutes les citations de Brown sont tirées de l'édition dite du Bicentenaire : *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*, Bicentennial Edition, six volumes, édition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1977-1987. *Wieland* constitue le tome I.
- (3) « The Fall of the House of Usher », *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. James A. Harrison, New York, 1902. Edition fac-simile de l'AMS Press, New York, 1965, volume III, pp. 274-294.
- (4) HAGENBUCHLE, Roland. « American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology : The Example of CBB », *Early American Literature*, 23 (1988), pp. 121-151. Citation p. 133.
- (5) RICHARD, Claude. 1) « La Chute de la maison Usher : essai d'analyse »; 2) « E.A. Poe et l'esthétique du double » in *Edgar Allan Poe écrivain*, textes réunis par Henri Justin, Montpellier, Delta, 1990. Ces deux essais faisant l'objet de plusieurs citations, nous renverrons désormais au premier par l'abréviation « La Chute », au second par « L'Esthétique ». Le jeu de mot en question est commenté dans « La Chute », p. 101.
- (6) RANK, Otto. « Le Double » in *Don Juan et le Double* (1914), Paris, Payot, 1973. Voir en particulier pp. 105-115.
- (7) MACIAS, Manuel. « Double création, création du double », *Topique* (1969) n° 50, 275-292. Citation p. 286.
- (8) BARTHES, Roland. *Roland Barthes*, Collection « Ecrivains de toujours », Paris, Le Seuil, 1975, p. 48.
- (9) COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle. « Métamorphose et anamorphose : les deux volets de l'arbitraire du signe au cinéma », Actes du Colloque GRAAT CERCA EIDOS, P.U de Nancy, 1990, n° 7, pp. 115-126. Citation p. 121.
- (10) *Ibid.*, p. 120.
- (11) RICHARD, Claude. *Edgar Allan Poe, journaliste et critique*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 335.
- (12) *Ibid.*, p. 339.

## LES MÉTAMORPHOSES DE GATSBY

Cette étude a pour point de départ le sentiment que j'avais que le début et la fin du roman s'articulaient mal sur le développement. Pourquoi, par exemple, le récit s'ouvre-t-il sur la figure paternelle et non sur le personnage éponyme ? Certes, le principe de tolérance et de réserve politiquement correctes avant l'objet des travaux pratiques. Mais encore ? Pourquoi la fin se réduit-elle à une déclaration de foi optimiste envers l'avenir et le progrès<sup>(1)</sup>, à peine tempérée par un bémol<sup>(2)</sup>, alors que le cœur du sujet dit l'effondrement, la mutilation et le pourrissement du Rêve américain ? Le couple formé par Nick Carraway, personnage et narrateur, et Gatsby, son modèle, se brouille constamment au fil des pages. Le verbe « brouiller » est utilisé à dessein car, d'une part, le récit rétrospectif s'avère une recherche de clarification de l'image de Gatsby et, d'autre part, le texte organise un brouillage systématique des pistes.

La clarification se révèle en effet d'autant plus nécessaire que l'Est déforme la vision des choses au-delà de toute correction oculaire. Ainsi, lorsque Nick fait le bilan de son séjour sur la côte Est, il conclut : *[i]t had always had for me a quality of distortion [...] After Gatsby's death the East was haunted for me like that, distorted beyond my eyes' power of correction* (167). Auparavant déjà il avait évoqué un dîner chez les Buchanan lors duquel la soirée avait volé en éclats : il n'en était resté que des *broken fragments* (20). Régnait alors l'absurdité d'un monde privé de sens, comme en témoigne l'adverbe *pointlessly* (20).

Distorsion, grotesque<sup>(3)</sup>, destruction des corps comme du récit, fragments d'un monde brisé<sup>(4)</sup>,... la construction du roman comme son lexique évoquent une dislocation propre à l'esthétique picturale en pleine formation à l'époque de la rédaction du roman : le cubisme<sup>(5)</sup>. Le mannequin pétrifié qu'est Gatsby sur les marches de son palais, les énigmes et les paradoxes du personnage éponyme transforment le portrait en un kaléidoscope. L'objet est pulvérisé en une pluralité de perspectives. Il se décompose en un puzzle de fragments et se recompose selon d'innombrables combinaisons d'images. Le tableau d'ensemble propose une synthèse approchée de facettes qui en soi ne sont jamais totalement vraies ou totalement fausses. La perspective linéaire classique est abolie<sup>(6)</sup>. Il est mis fin au point de vue unique ; l'objet, comme la vie, est multiple : son image subit de nombreuses métamorphoses.

\*\*\*

L'image de Gatsby nous parvient d'abord de ce que les autres en



disent. Les différentes versions tiennent du délire, du fantasme, ou des deux. Catherine, la sœur de Myrtle, raconte à Nick que Gatsby est un cousin de Guillaume II (34-35) : son argent lui viendrait de cette connexion. Il est alternativement dépeint comme assassin, espion allemand ou officier de l'armée américaine (45). Son passage à Oxford, sujet à caution, intrigue beaucoup. N'a-t-il pas non plus hérité d'une belle somme d'argent perdue au moment où la guerre commençait ? La paix revenue, sa fortune, immense et rapidement amassée, le propulse au rang des trafiquants notoires de la Prohibition (60-104), lesquels se servent de leurs *drug-stores* comme de vitrines légales. Gatsby ne serait donc qu'un escroc (127-128).

La diversité des avis ne facilite pas la vision claire. Le maquillage qui coule, les larmes (52), la clarté lunaire, la poudre que l'on jette aux yeux (169), la lumière aveuglante des phares de voiture (54), tout contribue à troubler la vision de ceux qui voient ou observent. Emblématiques d'une cécité généralisée<sup>(7)</sup>, les yeux aveugles du Dr Eckleberg ne perçoivent pas mieux. Même après la mort de Gatsby les témoignages sont plus ineptes les uns que les autres (155), du personnage hobbésien Wolfshiem qui se targue de l'avoir « fait » (162) au chauffeur de taxi qui sert de guide aux curieux (170). Comme le veut son étymologie (« sortir du sillon »), le délire fait dévier le portrait du droit chemin : le droit chemin de la réputation sans tache et celui du portrait annoncé dans le titre (*Great*).

Les conversations éclairent donc le personnage avant de l'obscurcir à nouveau :

*a dim background started to take shape behind him, but at her next remark it faded away (50).*

Les contours tantôt se dessinent, tantôt retournent au flou : Gatsby se laisse apercevoir, puis il se dérobe, comme le suggèrent les verbes *flicker* et *vanish*. Nick le cherche-t-il qu'il ne le trouve pas (46). Les deux hommes jouent à cache-cache un temps, jusqu'à ce qu'un quiproquo menace de mal engager la première rencontre (49). Ironiquement, le champagne avait agi sur Nick comme un élixir pour transformer la scène en « quelque chose de signifiant, d'élémentaire et de profond » (50). Le sens n'est pas non plus là où on l'attend. Il est tapi dans les profondeurs du personnage... et dans celles du narrateur.

James Gatz, Jimmy Gatz, Jay Gatsby : la pluralité des identités souligne elle aussi la multiplicité de l'identité et la diversité des facettes du personnage. Dans les discours, Gatsby est d'abord défini par ce qu'il possède.

Qu'il s'agisse de la voiture, du manoir ou des tenues vestimentaires, tout sent la vulgarité du parvenu. Passons sur ces costumes et ces cravates aux couleurs par trop voyantes. Le palais est la cible de l'humour et de l'ironie d'un rejeton du clan Carraway hostile aux nouveaux riches. Ironique la description du palace gonflée par la conjonction de coordination *and* qui rend sensible l'affichage des signes extérieurs de richesse (11). Ironique le terme de *thin beard* accolé au lierre qui est censé conférer à l'endroit âge et respectabilité. Ironique aussi la comparaison avec le modèle (*it was a factual imitation of some Hôtel de Ville in Normandy*, 11). Humoristique, en revanche, et plein de sous-entendus, le rapprochement avec la maison louée par Nick :

*My own house was an eyesore, but it was a small eyesore...* (11).

Autant que l'automobile tout en excroissances<sup>(6)</sup>, le manoir s'apparente à une extravagante pièce montée. Ces deux objets emblématiques du rêve de reconquérir Daisy induisent un formidable constat d'échec. La voiture est le monstre au volant duquel Daisy arrachera Myrtle à la vie. A la maison restera liée l'idée d'erreur inexplicable (*that huge incoherent failure of a house*, 171) : erreur architecturale, certes, mais surtout erreur stratégique inconcevable, erreur à la puissance deux en quelque sorte.

Pourtant dans cette maison, sous-utilisée comme la piscine sous-employée et les chemises en soie jamais portées, tout était prêt pour recevoir celle à laquelle la mise en scène était destinée. Même la liqueur avait été choisie en fonction des supposés goûts féminins pour le sucré (88). D'ailleurs ces biens matériels n'existent qu'une seule fois, lorsque perçus par Daisy (88). En soi, ces objets ne représentent rien pour cet être énigmatique qui ne boit pas, ne mange pas, ne danse pas et parle peu, bref qui ne consomme pas. Mais cela n'est qu'un aspect de la « conception platonique » qu'il a de lui-même (95).

Comme ses possessions, Gatsby est une figure pleine de contradictions. Le côté m'as-tu-vu des costumes roses ne laisse rien supposer du caméléon qui se fond dans l'obscurité à la venue de Daisy (84). Les propres confidences du personnage ne renseignent pas davantage. Elles alimentent même l'énigme. Dans la voiture, il confie à Nick que tous ses proches sont décédés (64), ce qui est faux puisque son père se rend à ses obsèques (158). Certes, le changement d'identité choisi à la fin de l'adolescence pourrait faire croire à une rupture définitive avec le géniteur. Or il n'en est rien puisque Gatsby s'est montré généreux avec lui depuis sa « réussite » (164). Le reste de la déclaration n'est pas moins

bizarre : Gatsby y saupoudre des ingrédients exotiques (64) tellement grossiers que Nick, incrédule, éclate de rire. Et pourtant la carrière militaire et le court séjour à Oxford (64-123) renversent la situation en sa faveur une fois de plus (65-123). Le doute fait place à la fascination :

*My incredulity was submerged in fascination now ; it was like skimming hastily through a dozen magazines (65).*

Cette fascination, qui n'est jamais que l'autre face du mépris (8) et du dégoût (136), avait déjà été suscitée par le sourire enchanteur de Gatsby (49), moment magique où le charme efface la vulgarité. Ce sourire, est-il précisé, fait entrevoir l'éternité dans un instant. Il ne pare pas l'objet du regard de toutes les vertus pour dévaluer le sujet en contrepartie. Au contraire il valorise le sujet :

*[...] it concentrated on you with an irresistible prejudice in your favour. It understood you just so far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey [...]* (49).

Derrière le pronom générique *you* se cache Nick Carraway. Le moi s'enrichit des qualités de l'objet qui, par introjection, est intégré au moi. C'est une image idéale de lui-même que le sujet du regard aperçoit dans le reflet que lui renvoie l'objet, quand bien même la version officielle parle d'un saut de la foi (65-123).

Mais une fois le charme rompu, les versions de Gatsby par lui-même ressemblent étrangement aux autres : le romantique et le criminel ne s'excluent pas mutuellement ; ils coexistent. Peu à peu, l'image du trafiquant est moins floue : Gatsby évoque son passé et son présent d' « homme d'affaires » à la réussite trop fulgurante pour être honnête (80-87). Il se donne une autre généalogie : celle de la descendance de l'aventurier Dan Cody (94 et suivantes). Son *roman familial* quitte James Gatz du Dakota du Nord à l'âge de dix-sept ans (94) pour retrouver Jay Gatsby. Il justifie le changement de père par les impératifs de l'imagination (95). James Gatz et son acte d'auto-conception viennent éclairer certaines zones d'ombre de Jay Gatsby ; l'ectoplasme prend enfin forme<sup>(9)</sup> :

*[t]he vague contour of Jay Gatsby had filled out to the substantiality of a man (97).*

L'acte d'auto-création, doublé de la conception platonique que le

personnage a de lui-même (95), se superposent à la dualité auparavant irréconciliable entre grandeur et bassesse.

Ces confidences sur le passé de Jay Gatsby qui télescope celui de James Gatz, Nick les a recueillies le soir où Tom et Daisy complotaient pour échapper à l'éclatement de la vérité sur l'accident dont Myrtle avait été victime :

*[i]t was this night that he told me the strange story of his youth with Dan Cody... (141).*

En vérité cette précision chronologique ne s'avère nécessaire que parce que le narrateur a déjà pris des libertés par rapport à son récit rétrospectif. Ces confidences, faites le soir même de l'accident selon le narrateur (141), n'interviennent pas au moment où elles sont censées avoir eu lieu :

*[h]e told me all this very much later, but I've put it down here with the idea of exploding those first wild rumours about his antecedents, which weren't even faintly true (97).*

Leur déplacement constitue un bond en avant qui bouscule la linéarité de la rétrospective. Nick abandonne la fidélité chronologique au profit d'une autre nécessité. La fonction de cette prolepse est d'ailleurs parfaitement définie par le narrateur : il utilise l'arbitraire de l'ordre du récit pour desserrer le carcan des fausses rumeurs à un moment qui lui paraît stratégique, celui où le halo de poussière est susceptible de ternir le rêve, après les retrouvailles des amants. Comme dans la peinture cubiste la ligne chronologique est brisée, la frontière entre les plans gommée, ce qui crée une circulation fluide d'une facette à l'autre<sup>(10)</sup>. La fidélité visuelle cède le pas à la fidélité conceptuelle<sup>(11)</sup> : le signe s'avoue comme signe. Picasso disait : « Je peins les choses comme je les pense ; pas comme je les vois ».

Mais qu'apporte cette version supplémentaire ? L'accusation d'illégalité se déplace de Gatsby à Dan Cody. Celle d'« argent sale » est partiellement levée grâce à la *dea-ex-machina* qu'est Ella Kaye, la journaliste qui vient ravir l'héritage embarrassant laissé par l'aventurier. Reste, avec le mystère de la fortune d'après-guerre, l'invention d'une nouvelle identité - l'acte d'auto-crédation - qui est ce par quoi Gatsby advient à Nick.

On l'a vu, le narrateur agence les pièces du puzzle selon un ordre que lui seul définit. Le portrait est sa création. Nous allons voir dans quelle mesure il est aussi un acte d'auto-conception.

Il n'est pas indifférent que le narrateur avoue aimer entrer en imagination dans la vie de jeunes femmes romantiques entrevues dans la foule new-yorkaise (57). L'exercice ne se limite pas aux femmes. Jusqu'à ce que Nick entre en imagination dans la vie de Gatsby, celui-ci n'est qu'une vague silhouette aperçue sur sa pelouse (25) ou sur les marches de son palais (51). Il manque alors la clé qui résout les contradictions entre le raffinement apparent et la vulgarité, la fascination et l'effroi. Il faudra le « récit fondateur » de Jordan Baker sur le passé de Gatsby pour que Nick prenne conscience de la signification de la précieuse lumière verte :

*[h]e came alive to me, delivered suddenly from the womb of his purposeless splendour (76).*

La réussite et les biens ont donc un sens. Gatsby est un chevalier engagé dans la quête d'un Graal (142). C'est pour Gatsby une « passion créative », ou encore une « création passionnelle » :

*[h]e had thrown himself into it with a creative passion, adding to it all the time [...] (92).*

Or le rêve dépasse la femme qui l'a suscité (92). Elle se révèle trop limitée pour l'incarner. La création est donc moins le résultat du travail créatif que ce travail lui-même.

L'image de Gatsby créée par Nick se cristallise donc autour de son travail de création. Cependant elle ne cesse pas pour autant de se brouiller une fois pour toutes (136). Sa cote dépend aussi de celle des autres. Elle remonte lorsque celle des invités et celle des Buchanan baisse (51-138). Si le Mid-West est le lieu des valeurs absolues, comme le suggère non sans ironie l'ouverture du roman, l'Est est bien celui des valeurs relatives et flottantes. Modélisé par l'abolition des frontières entre terre et océan sur Long Island, ce flottement généralisé est illustré dans le chapitre III, consacré aux fêtes somptueuses données par Gatsby. Inséré entre un récit générique inscrivant les fêtes successives dans un passé révolu (41) et le récit de la première rencontre entre Nick et Gatsby, intervient un récit générique étrange (42). Le présent simple qui décroche par rapport à une ligne orientée symbolisant l'écoulement du temps transforme la narration en rêverie proche d'un temps étale. Palliant les déficiences du réel dès le début du récit, l'imaginaire du narrateur consigne le personnage à l'éternité que celui-ci croyait avoir atteinte dans l'instant d'un baiser. L'écriture (fictive) joue le même rôle que le sourire sur Nick : elle fait entrevoir l'éternité dans un instant. Mais en même temps, tout comme elle gomme les différences, sexuelles en particulier, elle dématérialise les corps. Le point de vue moral hérité du père et martelé par

les déclarations de foi (65-123) ou de désapprobation (136-146-147) évacue le corps du délit que l'insistance sur les visages, les voix, les couleurs et les vêtements élude par ailleurs en le fragmentant<sup>(12)</sup>. Gatsby est une passion créatrice, ou une création passionnelle, bien embarrassante<sup>(13)</sup>.

Au rêve d'éternité de Gatsby (106) correspond la rêverie de Nick. Celui-ci parle de *fantastic dreams* (167) dont on peut se demander s'ils ne sont pas moins fantastiques que fantasmatiques. Si Gatsby vient à la vie puis la perd, c'est dans le monde imaginaire de Nick : *he came alive to me* (76). L'évolution du personnage dans le roman est le résultat d'une fascination, certes fluctuante, mais entraînant inévitablement l'identification du sujet avec son objet.

Lorsque Gatsby et Daisy se rencontrent chez Nick, puis chez Gatsby lui-même, le couple se retrouve inévitablement face à face : Nick s'efface (93). Mais l'image enregistrée joue le rôle d'une épiphanie : elle resurgit plus loin dans le roman, présentée sous le couvert de confidences.

Après une fête à laquelle Tom et Daisy ont été invités, Gatsby se confie à Nick pour, est-il dit, « retrouver une certaine idée de lui-même » (106). Amorcée par *I gathered*, la reconstruction du narrateur se poursuit par un récit au statut ambivalent :

*[h]is life had been confused and disordered since then, but if he could once return to a certain starting place and go over it all slowly, he could find out what that thing was...*  
(106)

S'agit-il des paroles de Gatsby rapportées au style indirect ou des conjectures du narrateur ? La source de l'énonciation est floue. Suspension d'une source d'énonciation et mise en place d'une autre, ou plutôt fusion de ces deux sources. L'identification de Nick à Gatsby par l'imaginaire est clairement signalée par la typographie : des points de suspension finissent la phrase ; le paragraphe suivant s'ouvre grâce à de nouveaux points de suspension sur une scène préparée par la matrice du face-à-face de la page 93. Nick compose alors une scène romantique où rien ne manque, ni les feuilles mortes de cette nuit d'automne, ni les étoiles, ni la lune. Le ralenti décompose la scène du baiser (107). Daisy s'épanouit et devient enfin la fleur de son prénom.

Au moment où Nick unit Gatsby à Daisy, il s'unit à Gatsby dont l'histoire lui rappelle quelque chose.

*Through all he said [...] I was reminded of something — an elusive rhythm, a fragment of lost words, that I had heard somewhere a long time ago. [...] and what I had almost remembered was uncommunicable forever (107).*

L'échec du souvenir et de son dire sont significatifs. Ce que la conscience ne parvient pas à dire, c'est cette *inquiétante étrangeté* qui traduit mal le terme freudien d'*Unheimlich*. Freud dit qu'elle n'est jamais qu'une catégorie du *heimlich*, qu'un familier refoulé qui fait retour par des voies détournées, si bien que le préfixe *un-* serait la marque-même du refoulement. Ce qui se réveille chez Nick au terme de cette union toute spirituelle, c'est la sensation d'échec ou de manque.

Notre auteur a donc écrit une fiction où par la fiction de l'écriture le narrateur atteint ce point où l'Autre en tant qu'*alter ego* se confond avec l'idéal du moi. Ce qui a été vécu comme un état amoureux lors duquel le moi s'appauvrit en se donnant et en s'effaçant puisque l'objet attire sur lui une partie de la libido narcissique du moi (désapprobation et mépris fléchissent) est réécrit comme une identification. Rappelons-nous le rôle valorisant du sourire (49). L'objet est injecté dans le moi qui s'enrichit par là-même de ses qualités :

*it was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again (8).*

Or l'idéal du moi<sup>(14)</sup> mène aussi le sujet à se déplaire :

*When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be at a sort of moral attention forever [...] (8).*

En effet, idéal et interdiction sont imbriqués : l'idéal du moi est aussi la façon dont le sujet doit se comporter pour répondre à l'attente de l'autorité (parfois nommée Surmoi). Au sein même de la fiction, un récit rétrospectif sert à réécrire l'histoire pour transformer l'état amoureux en identification qui permet au Surmoi de reprendre le dessus. Il équivaut à une remise en ordre qui se traduit par l'obsession qu'a Nick de l'ordre et de la propreté. On comprend mieux l'ouverture ambiguë et ambivalente du roman. Ambivalente parce qu'elle affirme un attachement paradoxal à Gatsby, attachement mâtiné de mépris :

*[...] Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn (8).*

Ambiguë parce qu'elle n'embraye pas sur Gatsby mais sur la figure d'un père prompt à dispenser des règles de conduite morale qu'il n'est plus possible de respecter au-delà d'un certain point (7-8). La fonction paternelle s'apparente au principe organisateur par excellence. Le Nom-du-père est l'inscription de la Loi fondamentale — restaurée par le retour dans le Mid-West — qui recouvre les lois de l'échange symbolique, les générations, la reconnaissance du sujet comme sexué et mortel, toutes choses réaffirmées dans les deux ou trois premières pages. Or le Nom-du-père sépare, il sépare le sujet et l'Autre de la jouissance. L'objet valorisé par le désir sera inévitablement un objet perdu, l'effet d'une séparation, d'une coupure.

La dernière ou plutôt l'avant-dernière métamorphose de Gatsby, c'est la transformation qu'il subit dans la piscine maudite. Ici encore, les modalisations révèlent l'identification de Nick à Gatsby : *I have an idea that Gatsby himself... / perhaps / he must have felt / he must have looked up* (153). N'ayant pas été témoin, le narrateur ne dispose que de la reconstruction imaginaire pour attribuer des intentions et des sentiments à Gatsby. Le passage est un mélange de narration réaliste<sup>(15)</sup> et de déréalisation. D'abord, les adjectifs contribuent à déréaliser la scène. Le meurtrier est réduit à la silhouette d'un fantôme (154). Ensuite une stratégie d'atténuation fait perdre aux êtres et aux choses leur formes (*amorphous trees*) et leur couleur (*ashen*). Le mouvement de l'eau dans la piscine est à peine perceptible, les vaguelettes ne sont que l'ombre de vraies vagues, le vent ne souffle qu'en légères rafales. Adverbes (*barely, hardly, scarcely*) et adjectifs (*faint, little, small*) participent de cette modalisation de l'atténuation. Le matelas pneumatique, lourd d'un fardeau dit « accidentel », vient à peine perturber la sérénité du mouvement : mais et la métonymie (l'effet du poids pour sa cause) et la litote (« accidentel ») gomment le tragique en privilégiant la réinscription dans l'ordre naturel des choses. Les vagues qui évoquent la mer, les feuilles qui rappellent la terre et le souffle du vent restituent Gatsby à la nature<sup>(16)</sup>. Seule la collision du matelas avec les feuilles produit une tache rouge dans l'eau, tache qui réfère à la fois à la couleur automnale des feuilles et au sang. Mais celui-ci se mêle à l'eau et en épouse le mouvement tranquille.

Ainsi, la scène de la piscine reconstruit par touches successives les derniers instants de Gatsby tout en éliminant par litote le corps de l'objet. L'objet de désir savamment mis de côté, il ne reste plus qu'à ériger Gatsby au rang de mythe.

\*\*\*

La dernière métamorphose de Gatsby, c'est son intégration à l'allé-



gorie du rêve. Face à la lumière verte censée sceller les retrouvailles avec Daisy, Gatsby devient l'équivalent du marin hollandais face à l'île qui fleurit sous la caresse de son regard ; la pelouse des Buchanan est bleue comme l'océan traversé par les marins ; la lumière de leur ponton, verte comme l'île vierge offerte au regard des marins émerveillés. Comme eux, Gatsby est resté fasciné, inconscient de la corruption à venir. La contemplation est alors d'ordre purement esthétique. Cette image sublimée de Gatsby en marin hollandais permet de noyer le particulier dans le générique, d'étouffer l'individuel dans l'historique national. La conclusion de la fin (*So we beat on [...] borne back ceaselessly into the past.*) est une généralisation ambiguë et peu appropriée : ambiguë parce qu'elle affirme maladroitement le progrès et la régression à la fois ; peu appropriée parce qu'elle nourrit la nostalgie du Rêve américain au terme d'une narration qui le démystifie passablement. Le début et la fin adoptent un point de vue moral qui contient difficilement ce qui fait retour par le biais de l'équivoque.

Le manque initié par la fascination a été à la fois creusé et comblé par la disparition de l'objet de la fascination. La relation de contemplation brisée, Nick change de lieu — il regagne l'Ouest — pour en instaurer un dernier avatar : celle que figurent les mots. Il la place sous l'autorité de diverses figures paternelles. Or si les mots déplorent l'échec du rêve à se concrétiser, ils célèbrent presque avec soulagement cette métamorphose à laquelle, si elle n'avait pas avorté, il eût fallu faire face. Il nous est donc montré comment, par l'écriture, un narrateur fait subir à son réel une métamorphose qui serait quelque chose comme un enfouissement ou un travail de deuil tout autant qu'une exhumation.

**Christine CHOLLIER**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## NOTES

(1) [...] *tomorrow we will run faster, stretch our arms further...* F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin Twentieth-Century Classics, 1990, p. 172. Toutes les autres références au texte de Fitzgerald seront données directement entre parenthèses et proviendront de l'édition sus-nommée.

(2) *So we beat on [...] borne back ceaselessly into the past* (172).

(3) L'adjectif *grotesque*, un des plus récurrents dans le roman avec *restless*, exprime le mieux l'effet déformant que l'Est produit sur la vision des personnages.

(4) [...] «*Jay Gatsby*» *had broken up like glass against Tom's hard malice* (141).

(5) L'écriture rappelle son travail sur les volumes et les lignes.

(6) Comme chez Cézanne, omniprésent dans l'avant-garde des années 1900, il est proposé de l'objet référentiel le résultat de plusieurs approches successives mises à plat sur le support.

(7) En rapport avec ce qui va suivre, on peut se demander si l'insistance du narrateur sur la cécité ne provient pas d'une angoisse de la castration, menace qui met fin à la complétude et à la valorisation narcissique. Les hommes sont castrateurs (Tom et son *cruel body*) ou rêveurs, éthérés ; les femmes androgynes comme Jordan Baker, immatérielles, comme Daisy lorsque l'argent n'est pas en cause, désinvoltées et aériennes, comme Daisy sur son vaisseau volant néanmoins ancré au sol (13). L'Est est ce lieu où l'agitation continue cacherait une impuissance (corruption) généralisée.

(8) *It was a rich cream colour, bright with nickel, swollen here and there in its monstrous length with triumphant hat-boxes and supper-boxes and tool-boxes, and terraced with a labyrinth of windshields that mirrored a dozen suns* (63).

(9) L'absence de forme est toujours associée au chaos dans le roman. Par exemple, Daisy se caractérise par une voix qui se bat contre le chaos auquel elle est particulièrement sensible (113). A la fin de la guerre, impatiente, elle désirait qu'enfin sa vie prît forme (*She wanted her life shaped now...*, 144). Tom imprima une forme à son chaos (*That force took shape in the middle of spring with the arrival of Tom Buchanan*, 144).

(10) Se trouvent côte à côte non seulement plusieurs plans (espaces, ou points de vue), mais aussi plusieurs durées (ou portions de temps) qui, autrement, c'est-à-dire sans une pensée, ne se seraient jamais rencontrées.

(11) Selon Apollinaire, le cubisme était « l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité de *vision*, mais à la réalité de *conception* » (1912).

(12) *Gatsby* n'est que costume, pose ou posture : c'est une enveloppe

vide dépossédée de son corps.

(13) Officiellement, Gatsby est son objet de foi, sa religion (65-67-123). Il est fidèle à Gatsby (155-6) comme Gatsby l'est à Daisy (95).

(14) Il est défini par Lacan comme le plus ou moins grand degré de perfection, de complétude, d'approximation de l'imaginaire, c'est-à-dire comme instance symbolique commandant — et la référence à l'autorité est explicite — toute relation à autrui.

(15) *No telephone message arrived / The chauffeur... heard the shots / I drove from the station directly... / I hurried down to the pool...* (154).

(16) Myrtle, la sensuelle (donc vulgaire et quasi-prostituée), était retournée à la poussière et aux cendres.

(17) [...] *déarrassé de son corps*, Gatsby devient l'allégorie du rêve. M. Chard-Hutchinson et C. Raguet-Bouvard, « L'évolution de la problématique de la corporéité dans *The Great Gatsby* et *Tender is the Night* », *Revue Française d'Études Américaines*, Presses Universitaires de Nancy, février 1993 (55), 83-93, p. 92.

## CHENILLES ET PAPILLONS : LA MÉTAMORPHOSE DANS

### LADY ORACLE (1976) DE MARGARET ATWOOD

La métamorphose, thème mythique et folklorique essentiel, est très fréquente chez Margaret Atwood, qu'elle soit littérale (métamorphose biologique), symbolique (métamorphose magique) ou simple métaphore<sup>(1)</sup>.

Le père d'Atwood était entomologiste et a vécu avec sa famille pendant de longues périodes dans les régions sauvages du nord de l'Ontario, ce qui explique en partie son intérêt pour la nature et le monde animal :

*References to the biological world of her father's research abound in her work, from the insect-eating sundew and the caterpillars whose metamorphoses form the central images of *Surfacing* and *Lady Oracle* to the [...] « dead dog/jubilant with maggots » in « *The Double Voice* »<sup>(2)</sup>.*

*Lady Oracle*<sup>(3)</sup> est de plus tissé de nombreuses références aux métamorphoses magiques des contes de fées, doublées d'allusions aux rites de passage, autre type de métamorphose.

Le roman est un récit autobiographique. Joan Foster, narrateur à la double vie et aux multiples identités, s'adonne volontiers au rêve éveillé. Auteur de littérature d'évasion, spécialiste du « Costume Gothic », elle acquiert la célébrité avec un recueil de poèmes, *Lady Oracle*. Après avoir mis en scène sa propre mort, afin de dénouer les complexités de sa vie dans une ultime tentative de fuite devant la réalité, elle tente rétrospectivement de retracer les circonstances qui l'ont amenée à ce geste. Ainsi, « *Lady Oracle* is a ghost story told by a revenant from the other world »<sup>(4)</sup>.

La métaphore de la métamorphose de la chenille en papillon est au centre de ces réminiscences et correspond à la seule métamorphose au sens physique de « changement de forme » qui se produit dans le roman, celle de Joan Foster. Enfant trop ronde, puis adolescente obèse, elle se soumet, afin de toucher un héritage et de pouvoir échapper à l'influence de sa mère, à un régime draconien. Après une longue période d'efforts, elle est transformée en jeune femme mince et s'envole vers l'Angleterre et une vie nouvelle.

Le point de départ des rêveries de Joan sur la chenille est son obésité et c'est dans la seconde partie, consacrée à son enfance et à son

adolescence, que la métamorphose de l'insecte est le plus souvent évoquée. Ce motif oppose efficacement le terrestre à l'aérien, le lourd au léger, le gracieux au gauche, l'inachevé à la perfection, par l'évocation du désir à la fois esthétique et symbolique d'acquiescer des ailes. Deux épisodes douloureux de l'enfance de Joan soutiennent et donnent tout son sens à la métaphore.

Tout d'abord, à sept ans, alors qu'elle n'a pas encore conscience de son physique, c'est-à-dire de sa différence et, surtout, de sa non-conformité à la norme, Joan suit avec bonheur des cours de danse. Comme toutes les autres petites filles, elle aspire à s'identifier à la figure de la danseuse étoile (44), représentation traditionnelle de l'idéal féminin de grâce, de légèreté, de minceur, de séduction, en un mot de féminité. Le numéro du spectacle de fin d'année auquel elle doit participer s'intitule « The Butterfly Frolic » (46). L'addition d'antennes et d'ailes, éléments anatomiques mais aussi symboliques, au costume vaporeux de la ballerine, indique que la métamorphose en femme/papillon attend les fillettes, qu'elle est l'aboutissement de leur apprentissage : « The wings were what I really longed for, but we weren't allowed to put them on until the day itself, for fear of breakage » (46). Parallèlement, elle signifie aussi leur aspiration à se conformer au modèle stéréotypé de féminité proposé par la société et inculqué dès l'enfance : on ne naît pas femme, on le devient, la féminité est une notion culturellement acquise. La fragilité de ces ailes tant désirées révèle enfin la faiblesse de toutes ces constructions idéales.

Joan désire ardemment ces ailes, qu'elle associe également, dans l'univers presque exclusivement féminin du cours de danse, à la gratification du désir amoureux et à la conquête du prince des contes. Ainsi, elle investit aussi les ailes de papillon du pouvoir magique des talismans des contes : « I did not look like a butterfly. But I knew the addition of the wings would make all the difference. I was hoping for magic transformations, even then » (47). Pourtant, si les marraines-professeurs-de-danse et les fées-mères-qui-confectionnent-les-costumes interviennent volontiers pour permettre aux minces de se transformer sans difficulté en papillons, elles ne font pas preuve de la même bienveillance envers les grosses.

Grosses et maigres n'appartiennent en effet pas à la même espèce et Joan, narrateur qui décrit la scène du point de vue de l'adulte, avec cruauté mais non sans complaisance, ne remet pas en question ce postulat. Elle se décrit rétrospectivement non pas comme un papillon en devenir mais comme une larve d'insecte quelconque, informe et terne : « [...] a fat little girl who was more like a giant caterpillar than a butterfly, more like a white grub if you were really to be accurate » (48). Elle ne peut

concevoir un point de vue différent de celui prêté au spectateur d'alors, pas plus que ce qui est pourtant le principal enseignement des contes à métamorphose, à savoir qu'il faut dépasser l'apparence et grandir.

Le narrateur fond deux types de métamorphoses dans l'image de la larve. D'abord celle dont l'insecte est le modèle, qu'il faut envisager dans la durée et qui fait partie d'un lent processus biologique de croissance. Son aboutissement est un imago, défini comme « forme adulte définitive de l'insecte ». Il y est fait allusion plus loin, avec la parabole des deux chenilles répétée à chaque séance par l'animateur du groupe spirite que fréquente quelques temps Joan. La chenille pessimiste craint la mort provisoire du séjour dans le cocon, alors que la chenille optimiste est consciente de la fonction et de la nécessité de ce passage : « That dark place is only a cocoon ; we will rest there for a time, and after that we will emerge with beautiful wings ; we will be butterflies and fly up towards the sun » (117). Le narrateur n'offre aucun commentaire sur cette parabole, pourtant classique puisqu'elle doit désamorcer l'angoisse du passage à l'âge adulte. Elle se contente d'en signaler la récurrence, sans établir de parallèle avec sa propre situation<sup>(5)</sup>.

Le second type de transformation, la métamorphose magique, se produit au contraire dans l'instant. Bien qu'elle soit également liée à la croissance, elle marque la réalisation immédiate d'un désir, en particulier celui de se conformer à une image ou, pour fondre les deux aspects de la métamorphose dans un jeu de mot, à une imago, ou « prototype inconscient acquis dans l'enfance par le sujet ».

Les enfants, qui vivent dans le présent, subissent la lenteur de la première métamorphose en espérant la seconde. Par sa brutalité, l'aspiration à la métamorphose magique radicale est un moyen de compenser par la rêverie les désagréments du monde réel. Le processus de transformation est alors envisagé en termes esthétiques plutôt que symboliquement en termes de croissance comme dans les contes. Ainsi pour Joan, seule compte l'apparence de la métamorphose : les ailes font le papillon (après tout, il n'est question que de déguisements, de costumes de scène, d'une représentation théâtrale) et peu importe comment on les obtient. Mais, dure leçon de l'idéologie patriarcale qui façonne les représentations sociales de la féminité, la magie n'est efficace que sur les minces, et c'est par le regard (réel ou supposé) de l'autre, en particulier de la mère, qu'est transmis le message et que sont anéantis les espoirs de transformation. Le narrateur adulte se pose alors en victime. Malgré la réussite de sa propre métamorphose (son amaigrissement), elle persiste à se voir obèse par les yeux de sa mère : « [...] with my jiggy thighs and the bulges of fat where breasts would later be and my plump

upper arms and floppy waist, I must have looked obscene, senile almost, indecent; it must have been like watching a decaying stripper » (47). Pour le sujet qui se perçoit comme objet, la métamorphose s'inverse. Pour l'adulte qui ne s'est pas libérée de l'image imposée par sa mère, la larve informe mais porteuse de vie est devenue image de régression et de décrépitude. Pour l'obèse, la croissance se résume à un changement d'échelle, il n'y a pas de changement de forme. Pour reprendre la métaphore biologique, l'obèse subit des mues, imposées par sa croissance, mais ne parvient pas au stade de la chrysalide.

Pourtant, l'épreuve de l'enfant ne s'arrête pas là. En accord avec sa mère le professeur de danse, soucieux de sauver son spectacle, impose une nouvelle métamorphose. Elle lui promet un rôle spécial, unique — mais qui la prive des ailes tant désirées —, avec toute l'impudente hypocrisie des adultes présentant un abus de pouvoir comme un geste d'amitié :

*« What am I going to be? » I asked as she led me away.  
« A mothball, dear », she answered serenely, as if this were  
the most natural thing in the world (49).*

Le parallèle avec les contes où la malveillance d'une fée transforme un don en malédiction, où la réalisation d'un vœu aboutit à voir ses espoirs cruellement déçus, est frappant. Au lieu du premier rôle dont elle rêvait, ou du relatif anonymat qui lui était d'abord destiné, elle se trouve soudain mise en vedette de la façon la plus grotesque, la moins désirable qui soit. De plus, la métamorphose est imparfaite : l'enfant doit porter un écriteau précisant « mothball » (50) autour du cou et on adapte pour elle un costume d'ours. Joan enfant confirme ainsi la vision qu'elle prête à sa mère et qu'elle a d'elle-même comme d'un être informe, repoussant (les autres papillons fuieront à son approche) et monstrueux, car synthétique et potentiellement létal. En lui ôtant ses ailes — « Now, who ever heard of a mothball with wings ? » (50) — on lui interdit la métamorphose en la fixant au stade larvaire.

L'épisode des Brownies reprend le motif des ailes. Là encore, Joan rêve de s'intégrer dans un groupe et d'effectuer sa métamorphose. Les Brownies dansent aussi (56) mais cela reste secondaire ; par contre, monter en grade et passer dans les Guides relève de la même opposition métaphorique de l'aérien et du pesamment terrestre qu'auparavant : « 'flying up,' it was called if you had obtained your Golden Wings. Otherwise you had to walk up » (58). À la danseuse étoile sont substitués des personnages de la mythologie enfantine, totems des Brownies : lutins (60), gnomes (56, 59), elfes (64) et, plus particulièrement, fées. Avec les fées,

le motif dynamique du vol complète efficacement celui, statique, des ailes. Ces représentations de l'aérien sont destinées à présenter aux enfants, à travers les slogans qu'ils scandent, un autre modèle social, l'idéal du scout courageux et altruiste : « Frowns and scowls make ugly things, Smiling gives them fairy wings » (60). Les aspirations du narrateur, bien qu'elles concernent cette fois davantage le désir de reconnaissance sociale que le désir amoureux, aboutissent cependant au même résultat grotesque. Il n'y a pas d'ascension ni de métamorphose pour Joan, son obésité et sa passivité lui donnent le rôle de victime résignée, souffredouleur de ses compagnes. Elle est finalement abandonnée par les autres au fond d'un ravin réputé dangereux, lieu quasiment souterrain, et confrontée à un exhibitionniste. La conclusion de cet épisode aux allures initiatiques reste la même : l'enfant n'en sort pas transformée, plus adulte, mais humiliée et confortée dans son sentiment d'inadéquation et d'injustice.

Après ces dures leçons le concept de métamorphose évolue. Le désir d'ailes est abandonné comme si le narrateur avait finalement accepté son impossibilité. Par contre, la croissance physique passe au premier plan, avec le souci de grossir plutôt que de grandir, dans un processus évoquant les changements de taille et d'échelle des contes et des récits fantastiques : on pense par exemple à Gulliver<sup>(6)</sup> ou, dans le même registre, à Alice interrogeant la chenille énigmatique du pays des merveilles. En dissociant la croissance de l'accession à l'âge adulte, Joan inverse le sens de la métamorphose : l'étape larvaire intermédiaire devient le but du processus, comme pour rivaliser littéralement, physiquement, dans l'excès et la monstruosité, avec la cruauté des adultes<sup>(7)</sup>. Pourtant, un changement s'opère, car dès ce moment elle perçoit son corps indépendamment d'elle-même, comme une enveloppe élastique à la forme instable. Elle se voit en « giant basketball » (156), « big rubber raft » (219) et envisage ainsi son amaigrissement : « [...] I would simply deflate, like an air mattress » (134). Cette vision du corps-ballon modifie radicalement l'opposition antérieure entre le terrestre et l'aérien. Désormais, volume n'est plus synonyme de masse, de poids. Contrairement à la boule d'antimite, pleine, lourde, la baudruche de ce corps fantasmé est légère, les ailes seraient superflues. Le narrateur rend ainsi positive, valorisante, l'image a priori dérisoire du corps déformé, distendu.

Grossir devient une fin en soi, l'ultime moyen de résistance de l'adolescente face à sa mère. Son altérité, son incapacité à s'intégrer socialement et, en conséquence, sa tendance à se percevoir comme victime sont alors confirmées. Prendre du poids l'éloigne autant que faire se peut du modèle idéal, de l'imago de la femme mince et élégante que proposent la culture populaire et les media<sup>(8)</sup> à travers le regard mater-



nel. Ainsi s'opère chez le narrateur un divorce entre le sujet et son propre corps, phénomène habituel chez Atwood : « Social representations of the female body do not coincide with a woman character's perception of her body and its possibilities. In fact the two are entirely at odds. It is this conflict which is the major feature of Atwood's novels »<sup>(9)</sup>. Joan, boulimique, enfle et parvient à ses fins :

*I was fifteen and I'd reached my maximum growth : I was five feet eight and I weighed two hundred and forty-five, give or take a few pounds. I no longer attended my mother's dinner parties ; she was tired of having a teenage daughter who looked like a beluga whale and never opened her mouth except to put something into it (78).*

Chez Joan la croissance n'est pas un processus de maturation, elle ne s'intègre pas dans un cycle biologique. Elle est un acte volontaire qui manifeste autre chose et n'intervient que lorsque l'enfant prend conscience de son corps, ou plutôt, du regard des autres qui jugent. Grossir est un moyen extrême et paradoxal de se protéger d'eux (les gros sont invisibles car on les ignore généralement), une façon quasi suicidaire de réaliser sa métamorphose envers et contre tous. La métamorphose s'enclenche non pas *pour* celui qui la subit mais *contre* un agent extérieur. Le corps est le terrain sur lequel on s'affronte et la couche de graisse qui l'enveloppe est un écran aux regards hostiles.

La non-coïncidence du corps et de son image persiste au-delà de la métamorphose, signifiant ainsi que la transformation n'est pas achevée, qu'elle n'affecte que l'extérieur : « What was the use of being Princess-for-a-day if you still felt like a toad ? » (266). Lorsqu'adulte elle est devenue mince, Joan continue à percevoir son corps d'obèse dans des termes voisins de ceux qu'emploient les spirites pour leur vision du corps astral, comme si ses deux états se chevauchaient : « my halo of flesh » (168) ; ou bien encore : « The outline of my former body still surrounded me, like a mist, like a phantom moon, like the image of Dumbo, the flying elephant superimposed on my own » (239). Cette perception dichotomique de soi imposée par le narrateur revient à inverser la séquence des métamorphoses des contes, dans lesquels un être au départ humain, est métamorphosé en animal, puis redevient humain tout en conservant la même nature (humaine) tout au long de son aventure. Chez Joan par contre, la transformation part du monstrueux, de l'animal (obèse, larve). Comme sa personnalité antérieure survit à sa transformation, il semble qu'il s'agisse ici davantage d'un processus d'hybridation (elle est mince et grosse à la fois) que de métamorphose.

Maigrir revient d'autre part à être privé de la protection de la chrysalide — « I also longed to be fat again. It would be an insulation, a cocoon » (157) —, de la sécurité du refuge — « Without my magic coat of blubber and invisibility I felt naked, pruned, as though some essential covering were missing » (157). Les multiples identités et les mensonges de Joan sont autant de manifestations de ce même phénomène, de tentatives de se dissimuler, de signes de la coexistence d'états différents. Les métamorphoses de Joan ne sont pas un processus continu mais une juxtaposition d'éléments disparates : chaque nouvelle identité efface la précédente, la renie. Il n'y a pas de maturation ni de croissance.

Les métamorphoses magiques et/ou symboliques, issues de la culture populaire découverte pendant l'enfance, sont déterminantes. Il y a dans *Lady Oracle*, comme dans la plupart des œuvres d'Atwood, des références subversives nombreuses et appuyées aux contes de fées<sup>(10)</sup>. Étant donné leur contenu idéologique, maintes fois signalé par la critique, ils sont un thème de prédilection chez les écrivains féministes. Atwood prête à ses narrateurs (Joan Foster n'est pas une exception) un ton d'autodérision qui se manifeste en particulier dans un goût immodéré pour les avatars contemporains de ces contes folkloriques. Ainsi, les romans à l'eau de rose du type « Harlequin » (poids lourd de l'édition canadienne), les productions cinématographiques hollywoodiennes d'après-guerre ou celles des ateliers Walt Disney, voire même la publicité, sont des sources privilégiées.

*Lady Oracle* est particulièrement riche de ce point de vue. Dans les rêves éveillés du narrateur, le motif biologique de la métamorphose est étroitement associé à deux contes d'Andersen, « La Petite Sirène » et « Les Chaussons rouges »<sup>(11)</sup>. Le second est également évoqué par son adaptation cinématographique<sup>(12)</sup>.

Dans chacun de ces récits, Atwood intègre, par la présentation en apparence innocente qu'en fait le narrateur, certains éléments thématiques des autres contes fréquemment dénoncés par les féministes. Ainsi, « La Petite Sirène » part du constat de la différence irréconciliable entre la femme-sirène et l'homme-prince. Pour obtenir l'amour du prince (et donc une âme) la sirène doit renoncer à sa spécificité de créature marine (de femme) et à son talent (le chant). De plus, après sa transformation, si elle obtient un nouveau talent (la danse) elle doit souffrir le martyre pour l'exercer (chaque pas lui cause une douleur atroce) et elle ne parvient malgré tout pas à se faire aimer. Elle meurt et le prince en épouse une autre. Dans « Les Chaussons rouges », la jeune Karen ne pense qu'à danser en dépit de l'interdit moral et social placé sur cette activité. Elle obtient par la ruse les chaussures qu'elle convoite et danse malgré

tout. Sa présomption est aussitôt punie : elle ne peut ni arrêter de danser ni ôter ses chaussons et doit supplier le bourreau de lui amputer les pieds pour mettre fin à ses tourbillonnements incontrôlés. C'est à ce prix seulement qu'elle parvient, après avoir dûment fait acte de contrition et d'humilité, à réintégrer la communauté du village et à sauver son âme. Dans l'adaptation cinématographique du conte (87), une danseuse talentueuse est contrainte de choisir entre son mari et sa propre carrière et, ne pouvant résoudre ce conflit, finit par se suicider. Les trois récits, dans lesquels apparaissent les thèmes artistiques de la danse et du chant finissent tragiquement par la mort des jeunes femmes. La métamorphose en femme et/ou en artiste est assimilée à une punition, et la morale semble être que les femmes seront châtiées si elles aspirent à un autre destin que celui qui leur a été assigné par l'ordre patriarcal. Cela ne laisse guère de choix ni d'espoir<sup>(19)</sup>. Bien que le narrateur soit loin d'avoir acquis une conscience féministe, son apparente incompréhension énonce clairement le message :

*You could dance, or you could have the love of a good man. But you were afraid to dance, because you had this unnatural fear that if you danced they'd cut your feet off so you wouldn't be able to dance. Finally you overcame your fear and danced, and they cut your feet off. The good man went away too, because you wanted to dance. (368)*

Les contes, par leur contenu idéologique, inculquent dès l'enfance aux femmes ce que l'on attend d'elles. Le narrateur de *Lady Oracle* s'apitoie volontiers sur son sort et s'identifie aux victimes. Les destins qu'elle croit exemplaires de la petite sirène ou de Karen confirment alors son propre sentiment d'échec en justifiant sa résignation :

*Perhaps I thought, I had no soul ; I just drifted around, singing vaguely, like the Little Mermaid in the Andersen fairy tale. In order to get a soul you had to suffer, and you had to give something up; or was that to get legs and feet ? I couldn't remember. She'd become a dancer, though, with no tongue. Then there was Moira Shearer, in The Red Shoes. Neither of them had been able to please the handsome prince ; both of them had died. (241)*

L'incertitude du narrateur quand au contenu et au sens des contes met en évidence la leçon féministe d'Atwood : les femmes acceptent trop facilement leur dépendance et les hommes, grâce à leur pouvoir de « donner une âme », c'est-à-dire une existence par la reconnaissance sociale, les contraignent à l'auto-mutilation, sans pour autant leur devoir quoi

que ce soit en retour. Le recours à la focalisation interne, en créant une atmosphère de quasi claustrophobie, accentue cette confusion des récits et des perceptions. Parallèlement, elle suscite de nombreuses métamorphoses chez les personnages secondaires, par l'extrême subjectivité du point de vue, augmentée de la tendance du narrateur à projeter ses fantasmes son entourage. Ainsi, tous les personnages masculins — le père, l'exhibitionniste, le comte polonais, Arthur, Chuck Brewer, etc. — sont perçus alternativement comme héros-sauveurs ou scélérats-prédateurs, selon le schéma éprouvé, manichéen et simpliste, du « Gothique »<sup>(14)</sup> dans lequel le narrateur excelle.

L'obésité initiale de Joan et sa métamorphose restent pourtant le pivot de l'utilisation des contes d'Andersen par Atwood. Le narrateur en introduit les motifs dans d'autres récits dont sont imprégnées ses rêveries : le dessin animé de Walt Disney<sup>(15)</sup>, « The Whale Who Wanted to Sing at the Met » (5-6) d'abord, puis « The Fat Lady »<sup>(16)</sup>, création originale du narrateur, alter ego inspiré d'un phénomène de foire qui fait la synthèse de tous les éléments empruntés aux contes.

Les souvenirs qu'a Joan du dessin animé de Disney intègrent certains événements biographiques<sup>(17)</sup>, mais ils renvoient surtout à la pathétique sirène d'Andersen. Le conte est repris, sur le mode de l'amplification du corps typique de *Lady Oracle*, par la métamorphose de la sirène en une autre créature marine, aux dons et aux aspirations comparables, la baleine : « [the whale] wanted to sing at the Metropolitan Opera. He approached a ship and sang arias, but the sailors harpooned him, and each of his voices left his body in a different-colored soul and floated towards the sun, still singing » (6). L'identification de Joan à la baleine<sup>(18)</sup> est d'autant plus aisée que la beauté de la voix, l'innocence, la cruauté gratuite et l'échec final persistent, mais avec une note risible de par sa dimension corporelle excessive. Pourtant, ce n'est plus à l'amour du prince qu'aspire la baleine, mais à la reconnaissance de son talent artistique : elle n'a pas une mais plusieurs voix, toutes aussi belles. Car l'enjeu de ce conte cruel est la métamorphose du narrateur en artiste :

*The poetic vocation is thus the key to Lady Oracle, and a continuation of the discussion about the relationship between the artist and her world raised in Surfacing [...]. How can a woman inhabit the space of literature without being overwhelmed by the ideological preconceptions of that literature ? How can a modern woman live without becoming a victim of the ideological constructs of the Western world ?<sup>(19)</sup>*

Parallèlement, « The Fat Lady » fait son apparition dans les rêves de

Joan, synthèse heureuse de ses héroïnes. Vêtue d'un tutu, elle porte des chaussons rouges (97). Puis, funambule, elle s'exhibe devant une foule immense et atteint la perfection de son art. Combinant une masse de plus en plus imposante et une extrême légèreté, elle traverse le Canada d'Ouest en Est sur son fil, forçant ainsi l'admiration du public (111-112). Tant que Joan confine ses activités artistiques au genre mineur du « Costume Gothic », littérature d'évasion pour elle autant que pour ses lecteurs, « The Fat Lady » remplit parfaitement son office de substitut onirique. Par contre, tout se gâte après la publication du recueil de poèmes *Lady Oracle* sous son vrai nom, c'est-à-dire sans nouvelle fuite-métamorphose, signe que son identité d'auteur coïncide avec son état civil. « The Fat Lady » échappe au narrateur, se met à réfléchir son conflit intérieur, focalisant ses terreurs anciennes. Elle tombe de son fil, se ridiculise en faisant du strip-tease (279) ou bien, pire encore, chante, enfle et s'envole comme un ballon gonflé à l'hélium, qu'il faut harponner pour le faire redescendre (304-305). Image persistante de son corps d'obèse, elle finit par absorber le narrateur, par investir ses romans (353, 375).

En perdant le contrôle de son double fantasmé, le narrateur signifie l'impasse dans laquelle elle se trouve, du fait de ses mensonges mais surtout par son incapacité à se déterminer par rapport à ses aspirations artistiques. En effet, son désir d'avoir des ailes, de chanter, de danser, renvoie à une forme de créativité stéréotypée, codifiée, car le « Costume Gothic », genre essentiellement féminin par ses auteurs et ses lecteurs, ne fait que reproduire les schémas traditionnels. De plus, dans son cas l'écriture est avant tout « alimentaire », donc d'autant moins noble. Elle ne voit pas non plus que les femmes des contes appellent plus qu'elles ne subissent leurs métamorphoses avec leurs conséquences. Si elles sont victimes, elles l'ont voulu. Son faux suicide (écho dérisoire du film *The Red Shoes*) prend alors des allures de rites de passage. Atwood associe souvent la métamorphose à une immersion, symbole classique de mort et de renaissance (la plongée dans le lac de *Surfacing*, par exemple). Dans *Lady Oracle*, l'immersion dans l'eau sale du lac Ontario est complétée par un vol (le narrateur prend l'avion pour l'Italie) ce qui n'est pas pour surprendre. Pourtant, l'issue de cette métamorphose-initiation reste douteuse même si Joan, prête à retourner au Canada et à affronter les media pour innocenter ses complices, fait preuve de responsabilité pour la première fois. Car, si elle arrive à la conclusion que le « Gothic » est mauvais pour elle, elle envisage de l'abandonner pour un autre genre tout aussi mineur, codifié et porteur de stéréotypes, la science-fiction.

Pour conclure, même si une étape a été franchie et qu'une relative prise de conscience a eu lieu, rien ne permet d'affirmer que le narrateur

a achevé sa métamorphose en adulte et en artiste. D'ailleurs, les poèmes de *Lady Oracle*, malgré les qualités que leur reconnaît la critique dans le roman, ne sont pas le résultat d'une démarche, d'un véritable travail de l'artiste, mais simplement la traduction d'éléments inconscients par la technique de l'écriture automatique. Atwood, jouant avec maestria de la fausse innocence de son narrateur, fait bien une remise en cause féministe de la vision traditionnelle de la femme, en particulier comme artiste. Cependant sa vision est loin d'être optimiste car, ainsi que le remarque Frank Davey, « Atwood's denouements leave her protagonists - somewhat like Shakespeare's Miranda - in a deeply flawed male world about which they still hold somme illusions »<sup>(20)</sup>. En exposant le « syndrome de la victime » qui affecte bon nombre de femmes elle montre leur responsabilité. La métamorphose en femme et en artiste, contrairement à ce qui se passe chez le narrateur de *Lady Oracle*, ne peut se limiter à l'apparence, elle ne se réalise que si elle s'accompagne d'une volonté d'autonomie, d'une prise de conscience et d'une remise en cause des schémas traditionnels.

**Marie-Pascale BUSCHINI**  
**Université de Tours**

## NOTES

- (1) Voir Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris : Armand Colin, 1974, chapitre 1.
- (2) Frank Davey, *Margaret Atwood : A Feminist Poetics*, Vancouver : Talonbooks, 1984, 10.
- (3) Édition utilisée ici à laquelle renvoient les numéros de pages cités entre parenthèses : New York : Avon Books, 1978.
- (4) Barbara Godard, « Tales Within Tales : Margaret Atwood's Folk Narratives », *Canadian Literature*, N° 109, Summer 1986, 69.
- (5) Au moment de son mariage avec Arthur, à la veille d'un nouveau changement d'identité, le hasard la remet en présence de ce même prédicateur, qui raconte toujours la même histoire (228), comme pour rappeler qu'elle n'a toujours pas atteint l'âge adulte.
- (6) Ainsi l'amaigrissement de Joan — « I dwindled » (157) — et son arrivée en Grande-Bretagne où tout lui semble petit — « [...] everything looked as though two giant hands had compressed each object and then shoved them all closer together. The cars were smaller, the houses were crowded, the people were shorter; only the trees were bigger » (159).
- (7) cf. « The monstrosity of the renunciation she was asking me to make » (50).
- (8) Joan doit son prénom à l'admiration que portait sa mère à l'actrice Joan Crawford.
- (9) Maggie Humm, *Border Traffic : Strategies of Contemporary Women Novelists*, Manchester/New York : MUP, 1991, 128.
- (10) Barbara Godard, *op. cit.*, 50-65.
- (11) On trouve également des allusions fugitives à des contes plus anciens, « Cendrillon » (Joan Foster s'assimile alors à la méchante sœur, pour qui il n'y a pas de métamorphose possible) et à « Barbe Bleue » (elle se donne le rôle de la sœur assassinée). Dans tous les cas, les aspirations à la métamorphose (en épousant le prince ou en déjouant les projets du mari) conduisent à un dénouement tragique.
- (12) Voir : Emily Jensen, « Margaret Atwood's *Lady Oracle* : A Modern Parable », *Essays on Canadian Writing*, N° 33, Autumn 1986, 30. Les références au poème de Tennyson, « The Lady of Shalott », y sont également signalées.
- (13) cf. par exemple, Emily Jensen, *op. cit.*
- (14) Voir : Ann Mc Millan, « The Transforming Eye : *Lady Oracle* and Gothic Tradition », in Van Spanckeren, Kathryn, and Garden Castro, Jan, eds, *Margaret Atwood : Vision and Forms*, Southern Illinois UP, 1988, 48-64.
- (15) Qui, détail ironique, a d'ailleurs depuis aussi adapté « La Petite Sirène », comme toujours en modifiant l'histoire originale au point d'en changer radicalement le sens, l'édulcorant au nom du « happy end » au point de lui ôter toute sa force et son sens.

(16) Référence probable, également, à cette expression, liée aux compétitions sportives et aux parades de carnaval, « It's not over till the fat lady dances », aimablement signalée par L. Birden et J. Delogu lors de la discussion. Qu'ils en soient remerciés.

(17) Ainsi, le harponnage de la baleine est reproduit de façon grotesque lorsque, employée dans un stand de tir à l'arc, Joan se fait tirer dans la fesse par un client maladroit ou mal intentionné (128).

(18) Après son pseudo-suicide dans le lac, elle se débarrasse de ses vêtements mouillés, qu'elle évoque en ces termes : « [...] my former self, damp and collapsed, from which the many-colored souls had flown » (17).

(19) Marilyn Patton, « *Lady Oracle: The Politics of the Body* », *Ariel*, 22 : 4, October 1991, 32.

(20) Frank Davey, *op. cit.*, 59.



## DAUGHTER AND LOVER : LA MÉTAMORPHOSE SANS FIN

### DANS *MERIDIAN* D'ALICE WALKER

Les romans d'Alice Walker sont un mélange un peu agaçant de passages émouvants et de réflexions didactiques. L'auteur possède des idées sur la société, l'individu, la famille surtout, et ne se prive pas d'en faire part à ses lecteurs, le plus souvent en mettant dans la bouche des personnages de longs discours abstraits. Cette pratique semble d'ailleurs être allée en empirant dans ses œuvres les plus récentes. Dans *Meridian* toutefois, son deuxième roman<sup>(1)</sup> (1976), un équilibre est atteint entre ces deux tendances. Manifestement l'auteur ne parvient pas à mettre au clair sa pensée, probablement en raison du sujet qu'elle a choisi : une femme peut-elle avoir un corps et en même temps être une révolutionnaire ? La réponse ne peut être que négative et déboucher sur de l'irrationnel et de l'émotion. Nous aimerions parler ici du problème de ce corps qui ne suit pas l'esprit, qui n'est pas rationnel, « logique », qui n'est pas non plus toujours reconnaissable dans la mesure où il est l'objet de métamorphoses non prévues.

*Meridian* commence par la fin. Le personnage éponyme est revu par un de ses anciens amants, un certain Truman, leader révolutionnaire noir assez déplaisant. Il est l'objet de la première métamorphose du roman (la dernière, si l'on se place du point de vue des faits). Il abandonne soudain son comportement particulièrement raciste et sexiste. C'est bien sûr ce que nous appelons une transformation didactique, qui en l'occurrence n'est pas sans rappeler la métamorphose finale et spectaculaire de Mr.— dans *The Color Purple*. Truman deviendrait ainsi « a True Man » ? Pour notre part, nous nous intéresserons plutôt aux aventures de Meridian. Le roman est formé d'une suite de petites vignettes qui permettent de reconstruire le passé, son passé, mais aussi celui de ses ancêtres. Cette démarche rétrospective semble nécessaire pour comprendre Meridian, à défaut de lui permettre de se libérer. De fait, la jeune femme reste à la fin en grande partie prisonnière d'une culpabilité particulièrement irrationnelle et insaisissable. Il nous a semblé d'ailleurs que c'est ce dernier point que nous devons essayer de cerner si vous voulions comprendre les métamorphoses du corps de Meridian et ses tendances hystériques. Quilt/Guilt ? Par ce mauvais jeu de mots, nous voulons suggérer qu'il nous semble que ce roman n'est construit de pièces et de morceaux à la façon d'une couverture traditionnelle que pour pouvoir saisir l'essence de la culpabilité.

## **Métamorphoses**

Si nous rétablissons la chronologie, le roman paraît être une sorte de Bildungsroman couvrant l'histoire des noirs aux États-Unis au cours des décennies 1950, 1960 et 1970. Il y a en effet trois parties bien distinctes : l'enfance du personnage à l'époque de la ségrégation, la décennie des droits civiques, et enfin ce qu'il reste des combats révolutionnaires (c'est-à-dire, peu de choses en fait...) On pourra voir ici, si l'on veut, une conception de la société américaine qui se métamorphose tous les dix ans.

Meridian Hill naît dans une famille pauvre en Géorgie. Sa mère a six enfants et elle est de religion baptiste et évidemment conservatrice. Son père, en revanche, est un homme faible, obsédé par les Indiens, à qui les blancs comme les noirs ont volé les terres. Ce mélange détonnant se retrouve à la génération précédente. La grand-mère maternelle avait, à l'époque de l'esclavage, volé ses enfants, puis était morte de faim à force de sacrifices pour les nourrir. La mère du père, quant à elle, aimait descendre dans une tombe indienne où elle connaissait des extases en regardant le soleil.

Deux événements majeurs marquent l'enfance de Meridian. Quand elle a treize ans, elle s'oppose à sa mère en refusant de croire au salut chrétien après la mort. A dix-sept ans, elle tombe enceinte. Il faut dire que sa mère ne lui avait rien appris des choses de la vie. Elle doit quitter l'école, mais le père de l'enfant est un charmant adolescent qui l'épouse pour se détacher d'elle assez rapidement ensuite. Les beaux-parents gardant la plupart du temps le bébé, elle a du temps libre et, un jour, passant par hasard devant la permanence d'un groupe poussant les noirs à s'inscrire sur les listes électorales, elle décide de proposer son aide. Le hasard joue encore lorsqu'on lui offre une bourse pour aller étudier dans une université chic d'Atlanta, Saxon College. Elle avait eu de bons résultats quand elle était encore au lycée et le directeur a dû en tenir compte et proposer sa candidature. Elle est bien sûr censée être célibataire et elle décide d'accepter cette chance de changer sa vie et donc elle abandonne son enfant.

La première métamorphose physique advient lors de son séjour dans cette université qui s'est donné le but de faire des « dames » de ces jeunes filles noires. Meridian entend parler de la « Jeune Fille Sauvage », adolescente sans nom de treize ans ayant toujours vécu sans parents et seule dans la rue, se nourrissant avec ce qu'elle trouve dans les poubelles. Meridian tombe aussitôt dans un état catatonique proche du coma dont elle sort au bout de trois jours pour connaître d'incessants malaises :

maux de tête, cécité, paralysie des jambes, perte des cheveux. Elle décide, au grand scandale général, de recueillir dans sa chambre au collège l'enfant sauvage qui se trouve être enceinte. Wild Child s'échappe d'ailleurs rapidement et se fait écraser par un chauffard.

Meridian se lance alors dans le combat pour les droits civiques à Atlanta en participant à force marches et manifestations sauvagement réprimées par la police. Elle côtoie le beau Truman, artiste à ses heures, peignant de grandes femmes noires aux formes généreuses, tout en préférant fréquenter de minces jeunes filles blanches aux yeux bleus. Elle devient une de ses maîtresses, tombe enceinte de nouveau, mais se fait avorter sans dire quoi que soit à son partenaire. Elle décide même de se faire stériliser.

Au cours des années 70, le mouvement de protestation s'est assagi devant son succès. Les révolutionnaires se sont embourgeoisés. Meridian pourtant continue le combat seule et c'est ainsi que Truman la découvre dans le sud. Elle va maintenant de petite ville en petite ville, faisant des « performances ». Ce jour-là, elle s'avance face à un tank acheté à l'armée par une municipalité effrayée devant la perspective de troubles raciaux. Meridian a décidé que les enfants noirs des quartiers pauvres qui s'ennuient pourraient visiter une exposition dont une ségrégation résiduelle leur interdit l'entrée. Après son succès, elle s'évanouit et doit être transportée chez elle.

Elle vit maintenant sans pratiquement rien posséder en propre. Ses cheveux toutefois ont commencé à repousser et elle sent que Truman a changé. Elle s'en va continuer son combat ailleurs, en laissant à son ancien amant sa casquette et son sac de couchage (un peu comme les prophètes de la Bible transmettaient leur manteau ?) De fait, Truman, en regardant une affiche sur le mur, y avait vu une cible. En se rapprochant, il constate qu'il s'est trompé et distingue quelque chose de moins militaire : un tronc d'arbre.

## **Maternité**

Il nous faut à présent avec ces éléments tenter de reconstruire le fonctionnement des métamorphoses du corps de Meridian. Peut-être est-ce dû à son prénom, mais elle semble être condamnée à se débattre constamment au milieu d'une contradiction, d'un « double bind », dont elle ne peut s'échapper malgré ses efforts. On apprend ainsi que dans la pièce qu'elle occupe à la fin du roman, elle garde sur le mur aussi bien les lettres pleines de reproches de sa mère que les lettres tout autant pleines de

reproches de son ancienne amie Marion, qui l'accuse de n'avoir jamais été une véritable révolutionnaire prête à tuer des blancs.

C'est en fait principalement dans son rapport à sa mère que ce « double bind » est douloureux. Elle veut rester liée à elle, mais elle veut aussi en être séparée. Elle désire, si l'on préfère, conserver son amour, mais pouvoir être différente d'elle, se développer et être elle-même avec ses convictions propres. En réalité, le problème est double : elle veut et ne veut pas, d'une part, avoir une mère et, d'autre part, être une mère. Nous savons qu'elle a pensé tuer son fils, dont la naissance l'a obligée à quitter le lycée et qui l'empêchait de vivre ; elle l'a finalement abandonné. Par la suite, elle a subi un avortement, puis s'est faite stériliser. Il y a là toute une série d'infanticides réels ou symboliques qui, nous le pensons, restent inscrits inconsciemment dans son corps. Un court rêve en particulier se montre très éclairant à cet égard.

*When she slept she dreamed she was on a ship with her mother, and her mother was holding her over the railing about to drop her into the sea. Danger was all around and her mother refused to let her go.  
"Mama, I love you. Let me go," she whispered, licking the salt from her mother's black arms. (p. 123).*

Ce passage n'est pas sans rappeler la structure hystérique mise à jour par Freud dans le cas Dora, ainsi que dans l'histoire de la bouchère dans l'*Interprétation des rêves*. L'hystérique s'identifie à tous les rôles, y compris et surtout à celui de la rivale, dans le but d'essayer de comprendre le mystère de la féminité qui lui échappe et la torture. Dans le rêve, le personnage est à la fois la mère et l'enfant. Elle est tenue au dessus de l'eau par sa mère, mais c'est aussi elle qui tient son propre enfant. En d'autres termes, elle veut et ne veut pas mourir et elle veut et ne veut pas tuer. C'est ainsi, à notre sens, qu'il convient d'interpréter ce « *Let me go* » : laisse moi partir et vivre ma vie (c'est-à-dire, libère moi de ton influence) et, en même temps, laisse moi mourir en tombant à la mer. Ainsi Meridian inconsciemment désire et ne désire pas rompre le lien qui l'unit à sa mère, ainsi que le lien qu'elle a avec l'image de son fils (ou, plus exactement avec la notion de maternité).

Allons plus loin. À quoi sert exactement cette mention apparemment redondante des bras noirs de sa mère ? Nous penchons pour supposer un mouvement de régression. On peut y voir une allusion à un passage antérieur du roman (p. 17). Meridian, âgée de treize ans, se dispute avec sa mère au sujet de la religion. Elle avait essayé de garder la main de sa mère dans la sienne, tentant même de l'amener en vain à ses lèvres

pour l'embrasser. Cette tendance régressive est probablement plus profonde. « *Danger was all around* », dit le récit du rêve. Peut-on y lire le désir d'échapper à ces dangers non précisés grâce à la protection et l'amour de la mère en retournant au ventre maternel et, paradoxalement, à l'eau maternelle ? Cela voudrait dire qu'il faut mourir pour ne pas naître ?

Nous sommes dorénavant mieux en mesure d'appréhender les métamorphoses du corps de la jeune femme. Elles peuvent en effet s'interpréter comme résultant d'un désir de punition, ainsi que Meridian en vient à le reconnaître :

*Meridian felt as if her body, growing frailer every day under the stress of her daily life, stood in the way of a reconciliation between her mother and that part of her soul her mother could, perhaps, love. She valued her body less, attended to it less, because she hated its obstruction. (p. 93)*

D'ailleurs, Meridian l'avait perçu dès la rupture : « *It is death not to love one's mother* » (p. 17). Elle a le sentiment d'une dette à rembourser à cette mère qui a sacrifié son métier d'institutrice pour élever ses enfants, tout comme sa grand-mère d'ailleurs avait donné pour eux sa vie. De là peut se comprendre son anorexie, dans la mesure où c'est la mère qui l'a nourrie, enfant. De là peut se comprendre également le fait qu'elle acceptait d'être battue dans les manifestations. Elle a senti qu'il lui fallait détruire ce corps, tout comme elle devait se faire stériliser pour ne plus être tentée de tuer son fils ou d'avorter. En d'autres termes, il lui fallait ne plus être femme, ne plus être objet sexuel. Elle s'est dès lors habillée comme un homme ; ses cheveux se sont mis à tomber (réaction psychosomatique ?)

## **Dette**

Trouvera-t-on confirmation de cette analyse dans le second rêve que comporte le roman ?

*Just before she woke up she had been dreaming about her father; they were running up and down steep green hills chasing each other. She'd been yelling "Wait!" and "Stop!" at the top of her lungs, but when she heard him call the same words to her she speeded up. Neither of them waited or stopped. (p. 11)*

L'interprétation de ce passage mystérieux n'est pas aisée. Nous en retiendrons à coup sûr la structure symétrique qu'il convient sans doute

de rattacher aux « double binds » qui peuplent le roman. Elle veut et ne veut pas ; le père lui-même veut et ne veut pas ; en outre, elle veut qu'il veuille et ne veuille pas, et ainsi de suite. Le mouvement semble ne pouvoir s'arrêter (quoi qu'elle puisse crier...) Sans doute, le mot « *hill* » n'est-il pas dénué d'importance non plus, si l'on se rappelle qu'il s'agit du nom du père... On pourrait proposer, en termes freudiens, qu'elle cherche à échapper à l'Œdipe et à la castration symbolique, ou, en termes lacaniens, qu'elle ne peut assumer le Nom-du-Père, ce qui entraîne le début de la folie qui commence lorsque tout d'un coup elle est face à Wild Child, petite orpheline abandonnée qui se trouve de surcroît être enceinte. Stabiliser son rapport avec son père serait accepter les deux différences symboliques qui permettent de mener une vie « normale » en société : la différence des générations (avoir une mère et être une mère à son tour) et la différence des sexes (être femme et trouver un partenaire masculin pour procréer et reproduire la société).

Meridian n'a pu s'identifier à ces deux rôles et l'Enfant Sauvage a été la première à le rappeler symboliquement à son inconscient, ce qui a déclenché la première métamorphose. Les autres en découlent. Par exemple, on peut supposer que la paralysie des jambes tient à ce que son mari lui reprochait de ne pas ouvrir assez les cuisses quand ils faisaient l'amour. Elle a désormais décidé inconsciemment de plus les ouvrir du tout. La cécité pourrait s'expliquer comme une punition : elle a elle aussi cherché à regarder le soleil en fuyant les responsabilités terrestres comme la grand mère paternelle et son extase la rend momentanément aveugle.

Il nous semble que cette hystérie se sous-tend d'un puissant sentiment de culpabilité. À l'origine, on peut faire l'hypothèse qu'il y aurait le « meurtre » de la mère, rupture, meurtre symbolique jamais racheté. Version féminine de la culpabilité freudienne et du meurtre du père de la horde primitive, voire de Moïse ? Toujours est-il que l'on retrouve les deux sens du mot allemand « *Schuld* » relevés par Freud : dette et culpabilité. Meridian met en place un rituel plus ou moins conscient qui vise à répéter sans fin le sacrifice de la mère et de la grand mère maternelle : refuser le corps, le blesser, s'évanouir, pour tenter de se racheter, de payer la dette et de se réconcilier avec la mère. La dette bien sûr ne sera jamais payée, d'autant plus que la mère est morte depuis longtemps. En fait, Meridian se retrouve condamnée à l'exil, un peu comme le père, à la différence près que ce dernier n'a jamais voyagé et qu'il s'est contenté de promener son doigt sur des cartes de géographie, en répétant que la terre a été volée aux Indiens et que cette dette ne pourra jamais être remboursée.

## Renaissance

Meridian semble ne jamais devoir échapper à ses « double binds », à un rapport au corps qui tient manifestement à la mère et à une dette qui vient du père. Néanmoins, à la fin du roman, ses cheveux ont commencé à repousser, même si elle continue de s'évanouir après chaque « performance ». Elle est, semble-t-il, prise d'un processus de deuil qui n'en finit pas. Le deuil de fait se trouve partout dans le roman. (Il suffit de lire page 21 la liste de tous ces hommes assassinés : Kennedy, Malcolm X, Martin Luther King Jr., Che Guevara, Lumumba, etc.) En particulier, la jeune femme ne parvient jamais à accomplir le deuil du lien à sa mère, tout comme elle ne pourra faire le deuil de la perte de son fils. L'enfant sera sans cesse remplacé par d'autres : Wild Child ; Anne, jeune fille avec qui elle sympathise et qu'elle entraîne dans une manifestation pour la voir disparaître aux mains de la police ; une infanticide emprisonnée à qui elle rend visite ; une vieille femme qui se croyait enceinte ; sans parler de tous ces visages d'enfants à la télévision lorsqu'une bombe a été lancée sur leur école.

La solution trouvée en quelque sorte par Meridian est de devenir de nouveau mère d'un point de vue imaginaire. Elle joue en particulier un rôle maternel pour les enfants des ghettos et c'est ainsi que Truman la retrouve. Dans un autre village où la municipalité refuse d'entretenir les égouts dans les quartiers populaires, elle prend dans ses bras le cadavre décomposé d'un petit garçon mort à la suite d'une épidémie et elle va le déposer sur le bureau du maire lors d'une réunion officielle.

La clé de son comportement se trouve peut-être à l'intérieur de l'exposition où elle réussit à faire entrer les enfants au début du roman. On peut y voir le corps de Marilene O'Shay momifié par son mari (p. 5). Quatre écriteaux expliquent de qui il s'agit exactement : « *Obedient Daughter* », « *Devoted Wife* », « *Adoring Mother* », et nous n'aurons garde d'omettre le quatrième : « *Gone Wrong* » (elle aurait trouvé du plaisir avec des voisins tandis que son époux continuait à payer les factures...). Pour revenir à Meridian, tout est ici affaire de métamorphoses et d'identifications. Elle est et n'est pas tour à tour et selon les écriteaux la momie. Elle ne visite d'ailleurs pas l'exposition, comme si la question devait être maintenant de savoir si elle peut ressusciter, alors que ses cheveux ont commencé à repousser.

En conclusion, le problème du roman tient à sa structure régressive : que faut-il garder du passé ? C'est devenu, notons-le ici, le principal problème que pose Alice Walker. Ainsi, son dernier roman, *Possessing the Secret of Joy*, traite de l'excision en Afrique, pratique que des femmes

éclairées choisissent encore en connaissance de cause malgré la dégradation et la douleur impliquées, car elles y voient le seul moyen de garder une identité et des traditions africaines.

Alice Walker sait qu'elle doit reconstruire le passé pour y trouver du sens et que son problème presque insurmontable est de faire le partage entre ce que est aliénant et que l'on rejettera, et ce qui nous fournira une identité et une raison pour agir aujourd'hui. Un jour ainsi, Meridian pénètre dans une église noire et s'aperçoit que le rituel a changé. Ce n'est plus le ciel qui importe, mais l'action efficace ici-bas. La jeune femme s'était dans le temps opposée à Marion au sujet de l'assassinat politique. Pourtant, lorsqu'elle voit au cours de l'office un vieux noir venir commémorer la mort de son fils aux mains de la police en disant simplement « *My son died* », Meridian comprend. Elle pourrait tuer maintenant. Nous ne reviendrons pas une fois de plus sur le symbolisme du fils et de la maternité dans le roman. Nous comprenons que, pour Meridian, ce qui importe maintenant, c'est de conserver l'esprit des luttes des années 60 au cours de la décennie 70, à un moment où les succès politiques ont été oubliés et où tant d'enfants souffrent et meurent dans les petits villages du sud. Il ne faut donc pas comprendre les évanouissements lors des « performances » comme des extases. Son père s'était retiré du monde ; Meridian, pour sa part, met son corps au service de l'action politique.

La solution est boiteuse sans doute. On ne sort pas d'un « double bind » ainsi. Mais, il n'y a pas rationalité pour une femme qui a un corps et qui doit affronter le racisme des blancs et le sexisme des noirs. Comment être à la fois mère et révolutionnaire ? Meridian à la fin du roman paraît avoir pris conscience de ses métamorphoses à défaut de pouvoir les maîtriser. Pour trouver une solution, faut-il remonter encore plus en avant jusqu'à la naissance du monde, quand il n'y avait que des noirs et des déesses mères, de manière à essayer de saisir le moment où tout a dérapé pour les femmes, comme Alice Walker le prétend dans son avant-dernier roman, *The Temple of my Familiar* ?

Daniel THOMIÈRES  
Université de Reims Champagne-Ardenne

#### NOTES

(1) Nous renvoyons à l'édition The Woman's Press, Londres, 1983.



## LA MÉTAMORPHOSE-MÉTAPHORE

### DE MR VERTIGO<sup>(1)</sup>

Ce roman de Paul Auster est un conte merveilleux, l'histoire de Walt Rawley qui devient Walt the Wonder Boy, celui qui marche sur l'eau et vole comme un oiseau avant de retomber lourdement sur terre, tel Icare. Cependant, sous l'effet d'une pesanteur rédemptrice, sa chute se retourne en un mouvement ascendant : la gravité des lois physiques est inversée par le langage car le roman joue avec le mythe sur le ton badin et avec l'humour cru d'un conte vernaculaire. *Mr Vertigo* est une gigantesque mystification qui frôle le mystique car, finalement, la métamorphose du héros, loin d'être sa transformation en homme-oiseau, se révèle être une aventure spirituelle.

L'histoire commence à St Louis en 1924. Walt est un jeune garçon de neuf ans, débrouillard et à la langue bien pendue, un Huck Finn citadin. Orphelin de la plus basse extraction, il habite chez sa tante et son oncle qui lui infligent les pires sévices en guise de pain quotidien. Chétif et mal nourri, il vit pratiquement dans la rue de petits boulots, chapardages ou mendicité. Un soir, un mystérieux individu, Master Yehudi, promet à cet as du vol (*theft*) de lui apprendre à voler (*fly*) en moins de trois ans. Walt joue sa vie sur ce pari et, quoique méfiant, suit son nouveau maître jusqu'à un ranch minable, perdu au fin fond du Kansas, où se trouvent déjà deux de ses protégés : Aesop, un jeune noir bossu et très laid mais suprêmement intelligent, et Mother Sioux, une vieille Indienne édentée. Pendant tout l'apprentissage de Walt, cet échantillon du *melting pot* de l'Amérique va cohabiter en parfaite harmonie jusqu'à ce que le Ku Klux Klan vienne pendre Aesop et Mother Sioux et brûler la maison. La deuxième partie du livre décrit la gloire de Walt the Wonder Boy et se termine sur son échec : à l'adolescence, des migraines atroces le clouent au sol à chaque lévitation et il se voit obligé de renoncer à son art. La faillite de la métamorphose ouvre alors sur la métaphore.

Comme dans toute la fiction d'Auster, le destin du héros se lit dans les signes de l'écriture comme dans les lignes de la main. Il joue sur et avec les mots/maux<sup>(2)</sup>, codifie le langage et mêle habilement onomatopée, parallèles et coïncidences pour faire de la métamorphose de Walt une nécessité. Walter Clairborne Rawley arbore fièrement son destin à travers un nom qui évoque bien sûr Sir Walter Raleigh, le favori de la reine Elizabeth I, celui-là même qui avait conçu le moyen de peser la fumée de cigarette, c'est-à-dire la quintessence de l'intangible et de la légèreté<sup>(3)</sup>. La variation orthographique *Rawley*, déformation légitimée par le

« twang » du sud, est également un clin d'œil appuyé au manque d'éducation du jeune Walt. Chez Auster, l'onomastique sert de carte de visite. Continuons avec Raleigh. Préfigurant son destin tragique, l'aventurier anglais avait coupé le l de son prénom en appelant son fils Wat (peut-être un raccourci du surnom, *Water*, que lui avait donné la reine en référence à son passé de pirate). Auster, en affublant son héros du nom et du prénom du navigateur, rappelle l'élément liquide au-dessus duquel il marchera une fois l'/*aile* dûment rétablie, et souligne la castration refusée plus tard par son héros. Raleigh meurt décapité, et dans *Mr Vertigo* la tête sert de contrepoids aux ailes. Walt se verra cloué au sol par ses maux de tête et la fin du roman, très ambiguë, laisse supposer une dernière lévitation suicidaire qui fera revenir les migraines fatales. Les têtes sont mises à prix, jouées à quitte ou double : Master Yehudi met la sienne en gage pour prouver sa bonne foi à Walt (« If I haven't taught you to fly by your thirteenth birthday, you can chop off my head with an axe », 3). Après la mort du maître (d'une balle dans la tête), Walt reprendra la phrase presque mot pour mot pour convaincre un truand de Chicago de lui faire confiance : « If I can't do the job, you cut off my head with an axe » (224).

Le deuxième prénom de Walt, Clairborne, fonctionne également sur un mode proleptique. « You'll be airborne a year from next Christmas », dit le maître (37) ; « Now that I was airborne [...] » (63), annonce Walt lorsqu'il parvient à se soulever au-dessus du sol. Et la topographie reprend le signe : le ranch de Master Yehudi se situe à proximité de Wichita qui deviendra « air capital of the world » grâce à l'industrie aéronautique. Walt, lorsqu'il y revient à la fin de ses jours, ne peut s'empêcher d'y voir un clin d'œil de l'histoire : « The chamber of commerce was referring to all the aircraft companies that had set up factories there, but I couldn't help thinking about myself, the original birdboy who'd once called Wichita his home » (269). Pourtant Walter Clairborne ne se voyait pas en homme volant : « 'Ain't nobody can fly, mister,' I said. 'That's what birds do, and I sure as hell ain't no bird' » (3) : les deux doubles négations liminaires qui condamnent par avance la métamorphose font entrer le récit dans l'impossible, voire l'irréel. Pourtant, la métaphore de l'oiseau est filée tout au long du roman : le maître et l'élève quittent St Louis à bord du train *Blue Bird Special* et, si l'oiseau n'est pas rouge, c'est pour respecter la vérité historique. Plus signifiante, l'assimilation de Walt à l'équipe de baseball de St Louis, les *Cardinals*, parcourt le texte en filigrane, inscrivant le vol dans les gènes de l'enfant. Les allusions aux Redbirds (« those birds », « those redbirds ») reviennent dans l'écriture de manière récurrente : « my beloved Cardinals » (14), « my dear old chums, the Cardinals » (121), « before I was out of diapers I was a dyed-in-the-wool Cardinals fan, a Redbird rooter for life » (242), « As long as the Cards were winning, some-

thing was right with the world » (243), « I'm with those Redbirds till the end of time » (50). La première tournée de Walt commence à Redbird, Oklahoma... Au cardinal est associée sa couleur : Walt, petit rouquin au visage plein de taches de rousseur, s'envole comme l'oiseau rouge, emblème de sa ville natale. Par contagion textuelle, Molly, qui sera sa femme pendant vingt-trois ans, est décrite comme « a little redhead » et Mrs Witherspoon, le grand amour de Master Yehudi, auprès de laquelle Walt finira ses jours, arbore également une chevelure flamboyante.

Autre coïncidence, l'expérience de lévitation de Walt se situe très exactement entre l'exploit de Lindbergh en 1927 et le crash de Wall Street en 1929, de l'envol plein d'espoir au dramatique écrasement. C'est en mai 1927 que le jeune garçon parvient à marcher sur l'eau en même temps que l'aviateur traverse l'Atlantique en solitaire sur le *Spirit of St Louis*. Le narrateur souligne scrupuleusement la double correspondance :

*The two of us in the air together, each one accomplishing his feat at the same time. It was as if the sky had suddenly opened itself up to man, and we were the first pioneers, the Columbus and Magellan of human flight [...] It couldn't have been a coincidence that his plane was called the Spirit of St Louis, [...] and without even knowing it Lindbergh had named his plane in my honor (86-7).*

Les migraines de Walt commencent après son spectacle du 17 octobre 1929. Les deux représentations suivantes se soldent également par d'atroces céphalées et il entre à l'hôpital pour des examens médicaux juste avant le *Black Tuesday*. L'association est renforcée par la double image de la chute et de la tête - Walt relève le nombre de suicides par défenestration et de gens se tirant une balle dans la tête, des histoires qu'il qualifie curieusement de « contes de fées » (188) ce qui, par contre-coup, catapulte sa propre histoire dans une sorte d'hyper-irréalisme<sup>(4)</sup>.

Après être retombé au plus bas, Walt fait fortune à nouveau et, devenu un membre influent de la pègre de Chicago, ouvre une boîte de nuit qu'il baptise « Mr Vertigo » en souvenir du déséquilibre qui précipite sa chute vertigineuse. Il se lie d'amitié avec Dizzy Dean, célèbre lanceur des *Cardinals*, sur le déclin à la suite d'un accident<sup>(5)</sup>. Le thème du double apparaît avec force lorsque Walt souligne le parallèle entre son destin et celui de Dean, originaire également de St Louis : la similitude de leurs surnoms (Master Yehudi baptise Walt « Mr Vertigo », « Mr Dizzy-in-the-Head. Mr Fear-of-Heights », 186), l'ampleur de leur renommée et l'inévitabilité de leur chute :

*he reminded me of myself, and as long as his career flou-*

*rished, I could relive my past glory through him [...] Maybe it wouldn't have happened if our nicknames hadn't been so similar [...], but the fact was that a moment came when I couldn't tell the difference between us anymore. His triumphs were my triumphs, and when bad luck finally caught up with him and his career fell apart, his disgrace was my disgrace (252-3).*

Walt, qui a renoncé à son art en pleine gloire, n'accepte pas que Dizzy Dean refuse d'admettre l'évidence. En forçant le joueur à disparaître, il tente de faire coup double : sauver l'honneur de son alter ego et effacer sa propre culpabilité. Comme tous les personnages austériens, Walt se laisse prendre à la magie des mots et des signes et ce projet confus fomenté dans les replis de la sémantique (*de dizzy à vertigo*) l'entraînera inévitablement dans une nouvelle chute vertigineuse. Mais avant la chute, voyons l'envol. Ou comment descendre pour monter.

*Mr Vertigo* est une histoire de lévitation au propre ou au figuré, peu importe, car il s'agit au fond d'une parabole, d'une quête de la transcendance. Pour atteindre l'état quasi mystique d'apesanteur, Walt doit subir les pires sévices, accepter les dégradations les plus abjectes, sacrifier toute humanité et transcender la matière. Par une étrange loi mathématique, on ne peut s'élever dans les airs que si on lâche du lest, si on met le corps en congé, si on laisse au sol une partie de soi-même.

L'apprentissage de la lévitation se fait en franchissant trente-trois étapes dont ni le détail ni l'ordre ne sont donnés dans le roman<sup>(6)</sup>. Walt est fort étonné d'apprendre un jour qu'il a déjà surmonté douze étapes. La treizième - qui renvoie aux treize années que Raleigh passa en prison - est la seule qui soit scrupuleusement circonstanciée : il s'agit d'un enterrement en bonne et due forme. Le caractère hiératique de l'inhumation est mis en relief par une longue suite de détails : le poids de la pelle, l'immensité de la cavité, l'effort intensif du terrassier et sa métamorphose en charbonnier surgissant des entrailles de la terre (39-40). Par contraste, la beauté et l'allégresse de cette journée de printemps renforcent le froid et la noirceur du trou et le caractère inhumain de l'expérience (39). L'écriture creuse jusqu'au gouffre hallucinant où s'opère le passage rituel de la mort à la vie. Le symbolisme de cet enterrement est évident : l'ensevelissement de la graine nécessaire à sa germination, le passage de la vie à la mort à la vie en un cycle infini<sup>(7)</sup>. Inhumé dans sa fosse, Walt perçoit d'un même regard les mystères ontologiques de la condition humaine. Dans son essai sur Sir Walter Raleigh, Auster se montre fasciné par l'incarcération qui renvoie l'homme à son origine : « Thirteen years in the Tower, and a man will begin to learn what solitu-

de is. He will learn that he is nothing more than a body, and he will learn that he is nothing more than a mind, and he will learn that he is nothing »<sup>(8)</sup>. Sa conclusion : « Therefore Raleigh. Or the art of living as the art of death »<sup>(9)</sup>. Tu es poussière... L'ensevelissement au sein de la terre fait naître « [a] closed-in, wormy kind of discomfort » (41), une angoisse surgie du fond des âges :

*the true terror doesn't begin until later, until after you've been unburied [...], a little seed of craziness has been planted in your head [...]. Death lives inside you, eating away at your innocence and your hope and in the end you're left with nothing but the dirt, the solidity of the dirt, the everlasting power and triumph of the dirt (41-2).*

Cette descente aux enfers, « in[to] the bowels of netherness » (41), est une étape importante dans la nécessaire réduction de l'individu à zéro : « In order to lift you off the ground, [...] [w]e have to turn the whole bloody universe inside out » (38). Inverser la descente, toucher le fond avant de s'envoler, passer la porte des enfers pour accéder au ciel, on retrouve les paradoxes dont Auster est friand.

Après cet enterrement essentiel se succède un certain nombre d'étapes d'endurance physique, « an unremitting avalanche of wrongs » (42), que Walt ne peut supporter que grâce à « [a] reptilian stubbornness, a brainless passivity » (42) : il est fouetté, attaché sur le toit pendant deux jours sans nourriture ni boisson, barbouillé de miel, nu, en plein mois d'août et abandonné aux mouches et aux guêpes, forcé de boire de l'urine de vache et de manger du crottin de cheval, de rester toute une nuit au centre d'un cercle de feu puis, couvert d'ampoules, de se plonger dans un baquet de vinaigre, de couper une phalange de son auriculaire. Les étapes de résistance mentale complètent l'apprentissage (par exemple, compter tous les brins de paille de la grange, crier dix mille fois le nom du maître, attaché à un poteau en plein soleil, rester sur une jambe toute une nuit, puis sur l'autre la nuit suivante, ne pas émettre un son pendant vingt-quatre jours, apprendre à pleurer et à rire à volonté, se boucher les oreilles, se bander les yeux, ramper comme un ver). Le but de cette lente et méthodique dégradation est la réduction de l'individu à une parcelle de néant : « leading me to places of such inwardness that I no longer remembered who I was » (49). Il doit s'effacer entièrement avant de pouvoir s'envoler, se débarrasser de toutes ses pesanteurs humaines pour atteindre l'état d'essentielle légèreté. Le processus est accéléré par la maladie contractée au cours d'une fugue dans un blizzard de neige. Fièvre et délire sont les symptômes de ce que le maître appelle « the Ache of Being » (32) qui purge l'individu de tout ce qui le constitue, évis-

cère le corps et vide la tête, les transforme en coquilles vides.

Bien entendu, il est plus aisé et rapide de descendre lorsque l'on part de très bas. Walt est la forme la plus élémentaire d'humanité qui puisse se trouver : « Master Yehudi chose me because I was the smallest, the dirtiest, the most abject. 'You're no better than an animal,' he said, 'a piece of human nothingness' » (3) ; « I was scarcely a hair's breadth greater than nothing, a molecule or two above the vanishing point of what constitutes a human being, and since the master reckoned that my soul was no loftier than an animal's, that's where he started me out: in the barn with the animals » (15)<sup>(10)</sup>. Doublant la référence à Raleigh et à la décapitation, l'insistance du maître à éliminer la tête, le mental, l'intelligence souligne la nécessité de renouer avec l'animalité de base, l'instinct de vie élémentaire. Apprendre à voler consiste d'abord à régresser, à désapprendre, à éliminer le vernis social et le poids des connaissances accumulés par des siècles de civilisation. Au gamin plein de morgue qui affirme son refus définitif d'apprendre à lire, le maître répond : « The dumber you are, the better it is for both of us. There's less to undo that way, and that's going to save us a lot of time » (16).

Dernier point, le lieu où va s'opérer la métamorphose doit être le plus nu et désolé possible, comme si l'aspect du dehors influait sur la transformation intérieure. Le vide appelle le vide, l'éloignement de la vie et de la ville favorise le détachement de soi et du sol. En toute logique, l'apprentissage se fait dans ce ranch misérable perdu « au cœur du cœur du pays » (Gass) : « And a flatter, more desolate place you've never seen in your life [...] There's nothing to tell you where you are. No mountains, no trees, no bumps in the road. It's as flat as death out here, and once you've been around for a while, you'll understand there's no way to go but up » (10).

La première expérience de lévitation se produit naturellement un jour où Walt est au plus profond du désespoir, allongé par terre, et se met à pleurer littéralement toutes les larmes de son corps. Lorsque, les yeux secs, il n'est plus qu'une carcasse vacante, il se sent soulevé doucement au-dessus du sol. « The emptiness inside your body grows lighter than the air around you. Little by little, you begin to weigh less than nothing » (278). L'expérience est coupée du réel d'abord par l'opposition entre le tumulte qui conduit au désespoir et le calme qui suit la tempête - les images préliminaires évoquent une guerre sans merci et les ruines fumantes qui s'ensuivent (« a free-for-all of desperate thoughts [...], anger [...], belligerence [...]. The universe had gone up in smoke, and I was left to dwell among the ashes, alone forever among the smoldering ruins of betrayal », 58). Le corps s'émancipe après que le cœur et l'esprit, par-

venus au bout de l'espoir, se sont libérés (« utterly detached and indifferent »), que les ressources sont épuisées. La description de cette première expérience de lévitation, analogue à une transfiguration, s'articule autour d'une mise en relief du vide (« nothingness », « everything had been drained out of me »), avec l'anaphorique « no more tears, no more thoughts, no more feelings » et avec une accumulation de suffixes privatifs (« airless », « weightless », « motionless », « dreamless »). Suit une variation lexicale sur le flottement (« wave », « detached », « floating », « hung », « suspended », « aloft », « hovered ») avant que le calme ne comble le vide pour rendre le corps plus léger que l'air (« gentleness », « slowness », « I grew still, almost tranquil ; and bit by bit a sense of calm spread through me, radiating out among my muscles and oozing toward the tips of my fingers and toes », 58).

A la fin de sa vie, Walt est tenté de former à son tour un jeune garçon en qui il croit déceler « le don », mais il fait remarquer avec humour que l'apprentissage qu'il a subi serait jugé, en 1992, politiquement incorrect, lui mettrait à dos toute l'opinion publique, et l'enverrait certainement devant les tribunaux pour mauvais traitements à un enfant. En même temps, il met en doute la nécessité des trente-trois étapes. « What if there were no steps in the process? » (278). Le narrateur dégonfle la baudruche en insinuant que la lévitation repose peut-être sur « [a] high-flown talk » (278, c'est moi qui souligne). L'essentiel n'est-il pas simplement de toucher le fond psychologiquement, d'atteindre à un désespoir qui vide l'individu, le rende plus léger que l'air autour de lui ? Les sévices ne sont peut-être qu'un moyen comme un autre d'épuiser le paysage intérieur. « Pour atteindre le détachement total, le malheur ne suffit pas. Il faut un malheur sans consolation »<sup>(11)</sup>.

A la période de descente au fond de l'enfer qui est celle de l'apprentissage succède donc celle de l'envol extatique. Dans *Le Lotissement du ciel*, Blaise Cendrars rappelle que le terme de lévitation est récent (1875) et qu'à l'origine on le décrivait simplement comme une extase, un ravissement corporel, un rapt<sup>(12)</sup>. Ce n'est pas par hasard que Walt, au faite de sa gloire, se fait kidnapper. Le détachement de tout désir, préalable à l'envol, conduit à l'enlèvement, conséquence de ses acrobaties aériennes. Rapt et *rapture* ne sont que les deux faces d'un même écart du réel. Chaque expérience creuse un peu plus le décalage, séquestre plus sûrement le garçon. La lévitation devient le *modus vivendi* de Walt, sa raison d'être :

*I understood that this was who I was now: not Walter Rawley, the kid who turned into Walt the Wonder Boy for one hour a day, but Walt the Wonder Boy through and through, a person who did not exist except when he was in the air [...]*

*Only the air was real now, and for twenty-three hours a day I lived as a stranger to myself, cut off from my old pleasures and habits, a cowering bundle of desperation and fright* (137).

Les trois années pendant lesquelles il développe et peaufine son don correspondent à une mise entre parenthèses, une coupure d'avec le réel : « The ground was an illusion, a no-man's land mined with traps and shadows, and everything that happened down there was false » (137). Lors de l'expérience d'enterrement, il avait déjà fait remarquer : « the world can never look the same to you again. It becomes inexpressibly more beautiful, and that beauty is drenched in a light so transient, so *unreal*, that it never takes on any substance, and even though you can see it and touch it as you always did, a part of you understands that it is no more than a *mirage* » (41, c'est moi qui souligne toutes les citations de ce paragraphe et du suivant)<sup>(13)</sup>. L'intangible voire impossible réalité de l'image-mirage bouleverse, inverse toutes les données à commencer par les lois physiques. Le narrateur souligne le caractère exceptionnel, voire contre-nature, de la lévitation : « the diminutive daredevil [who] defied the laws of gravity », « seeing the laws of nature crumble before our eyes » (168), qui en fait une expérience de bonheur pur et intense (« pleasure », « euphoria », « ecstasy », 168). L'aspect mystique de l'extase apparaît avec force dans l'accumulation de métaphores religieuses : « I have touched them with my *grace* » (168) ; « you'll be up there among the *angels*, Walt, a wondrous thing to behold, an apparition of light and beauty » (69) ; « not like a bird, my little man. Like a *god*. You'll be the wonder of wonders, Walt, the *holy of holies* » (70) ; « I was walking on water with the same skill as *Jesus himself* » (86) ; « one by one they'll follow you up the stairs of *heaven*. By the time it's over, they'll be sitting in the presence of *God* » (162). L'hubris de celui qui se dit « the one and only ace of the air » (81) transparaît derrière cette grâce exceptionnelle.

Mais la grâce se change en disgrâce. *Heaven* s'inverse en *hell* précisément le soir du spectacle à *New Haven*. Après les hauteurs extatiques, la pesanteur et la chute irrésistibles (« heavy heart », « emotional wreck », « I was actually beginning to sink », 177-8) ; « I felt as if I weighed ten thousand pounds [...] my knees buckled, my back gave way, and my body was thrust to the ground » (184). Déjà la toute première expérience de lévitation se concluait par une lourde chute prémonitrice : « I *fall* into a *deep*, dreamless sleep, *sinking* like a stone to the *bottom* of the world » (59). Dans un fracas d'apocalypse, les lois naturelles reprennent leurs droits (« gravity's revenge », 192). Comme pour faire contrepoids au *transport* de l'extase, au mouvement gracieux de l'envol, les migraines sont décrites comme une apothéose de *locomotion* incontrôlée, de bruit et de fureur eschatologique : « trolley cars jumped the rails, airplanes



crashed, trucks collided, a toboggan of flames twisting and plunging through the valley of the shadow of death » (187). Walt, refusant l'évidence, tente un dernier envol qui déclenche de nouvelles images d'une cruauté extrême : « my head cracked open, exploding with a violence that sucked the daylight out of me and made me see stars [...] Switchblades opened in my skull, tunnelling deep into the center of my brain [...] I thrashed about like a flounder with a hook in his eye » (193). Image d'exécution capitale, « my head cracked open » rappelle la hache fendant le crâne de Raleigh, mais aussi une remarque de Master Yehudi : « In order to lift you off the ground, we have to crack the heavens in two » (38). La souffrance s'avère inévitable pour inverser les lois de la gravité. Boucherie castratrice ou lobotomie sans appel, c'est donnant donnant : la liberté, comme la légèreté, se paie soit en maux de tête sonnants et trébuchants, soit par un douloureux sacrifice. Lorsque Walt commence à léviter, il améliore son temps et sa distance mais ne parvient à progresser en hauteur que lorsqu'il consent à enlever sa phalange coupée qu'il portait en pendentif dans une petite boule remplie de formol : « It could be that you can't be whole to do what you have to do, that you have to leave a part of yourself behind... » (88). Le sacrifice de son doigt en deux étapes (l'ablation, puis le renoncement) représente toutes les immolations propitiatoires consenties pour apprendre à voler, le corps tout entier qu'il faut oublier, laisser derrière soi. Plus tard, lorsque force est de constater que ce sont les changements dus à l'adolescence qui provoquent des migraines après chaque lévitation, Master Yehudi suggère la castration comme solution possible mais non garantie - pile ou face terrifiant, *heads or tails* au pied de la lettre. Après le doigt, le pénis (que Walt appelle d'ailleurs « the great finger of fingers »). Oblation/ablation volontaire sur l'autel d'un dieu de plus en plus exigeant.

Walt ne lévitera plus jamais. Du plomb dans l'aile, Icare s'écrase définitivement ; les ailes fondues, la tête lourde, il laisse ses plumes au garage. Comme l'avait prédit le jeune Walt à l'inconnu qui promettait de lui apprendre à voler : « You get too high in the air, [...] you could break your neck when you come down » (4). Il choisit le retour au fond du gouffre qui a préludé à l'envol. Ne pouvant plus s'offrir le luxe de la lévitation, il part avec son maître tenter sa chance à Hollywood. En plein désert, ils se font attaquer par quatre bandits, dont son oncle ; Master Yehudi, souffrant déjà d'un cancer à l'estomac, est gravement blessé et demande à Walt de l'achever avec son revolver, ce à quoi le jeune garçon ne peut se résoudre. Le maître se tire donc lui-même une balle dans la tête. Ainsi s'achève la deuxième partie de *Mr Vertigo*.

Le roman pourrait se terminer avec la disparition de la scène de Walt the Wonder Boy. En effet, à partir de là, l'histoire s'éloigne du conte mer-

veilleux pour sombrer dans les bas-fonds de la misère et de la pègre. Rongé par le remords, Walt cherche d'abord à faire expier, puis à expier. Obstinément, il erre pendant trois ans sans le sou, atteignant des sommets de bassesse et pervertissant d'autres mythes. Sa quête du Graal se termine à la fin des années de prohibition lorsqu'il retrouve son oncle et lui fait boire une coupe de poison symbolique.

L'apprentissage, la gloire et la chute de Walt couvrent les trois-quarts du roman. Les deux dernières parties sont beaucoup plus courtes et constituent en fait un long épilogue. Le rythme du roman s'accélère, les soixante-trois années suivantes défilent en une soixantaine de pages. Nous avons vu comment Walt, désormais incapable de s'élever, va d'abord redescendre au plus bas de l'échelle sociale (« *I turned back into the beggar I was born to be* », 215), puis remonter à nouveau au plus haut, en termes d'influence et de réussite matérielle. Suit une nouvelle plongée dans l'anonymat, et un bonheur ordinaire ; la mort de son épouse le fait sombrer dans l'alcoolisme ; il retourne à Wichita où il retrouve Mrs Witherspoon dont il fait prospérer les affaires. Redevenu riche, il croit déceler « le don » chez un jeune garçon et envisage de lui apprendre à voler. Cette mise en boucle finale permet d'interpréter la métamorphose de Walt comme une métaphore de la vie. *Mr Vertigo* se divise en quatre parties, contrairement à tous les autres romans d'Auster qui comportent un nombre impair de chapitres. Dans un entretien accordé à Marc Chénétier, l'auteur déclare : « *I have never written a book with an even number of chapters, and the reason is that you need an odd number to have a center* »<sup>(14)</sup>. Mensonge éhonté, oubli, ou lapsus car tout est pair dans *Mr Vertigo*, le nombre de parties, de divisions, de personnages, d'années. Pas de centre, donc, mais plutôt une structure en forme de houle - du creux de la vague à sa crête, éternellement semble-t-il. Walt le narrateur dessine un petit schéma (montée en escalier - plateau - descente) pour expliquer comment il parvient à s'élever en l'air tout en avançant. Représentation graphique de chaque expérience de lévitation, ce croquis illustre aussi le livre tout entier. En effet, *Mr Vertigo* se présente comme une alternance de hauts et de bas, de sacrifices et de récompenses, de gloires et de déchéances. Ce roman est un hymne à la métamorphose, une suite de lourdeur et de légèreté, de grâces et de disgrâces, un « *vertigo fixé* »<sup>(15)</sup> sans milieu ni fin, une illustration de la vie même. Courbes ascendantes et descendantes se succèdent pour dessiner une sinusoïde sans fin. Voulant expliquer le fonctionnement d'un yo-yo au fils du Paul Auster qui apparaît comme personnage dans *City of Glass*, Quinn murmure « *A great philosopher once said, [...] that the way up and the way down are one and the same* » (101).

Lorsqu'il est au plus haut de son art et de sa gloire, Walt pêche par

orgueil et égoïsme ; lorsqu'il est réduit à néant, il est touché par la grâce : tolérance et acceptation du microcosme d'exclus qui symbolise le patchwork ethnique du pays, merveilleuse histoire d'amour du disciple et du maître. Lourdeur du péché, poids de la culpabilité. La relation biblique entre péché et chute, l'analogie entre la chute<sup>(16)</sup> physique et la chute morale interdisent toute autre interprétation de *Mr Vertigo*. La folle et stupide idée de vouloir pousser Dizzy Dean au suicide n'est pas une erreur mais une pulsion instinctive à retomber. La chute vertigineuse s'inverse en chute ascensionnelle pour remettre les valeurs en place et permettre la rédemption. Finalement, les sommets sont piégés : la légèreté est un poids et la pesanteur une grâce. La honte, la douleur et la perte ouvrent les portes de l'amour. La véritable métamorphose n'est pas celle qui permet à Walt d'évoluer dans les airs, mais l'humilité et l'humanité dont il témoigne à la fin de sa vie. « Il n'y a que les oiseaux, les enfants et les saints qui soient intéressants »<sup>(17)</sup>. La sainteté laïque de Walt ne devient possible que lorsqu'il cesse de faire l'oiseau et s'intéresse à son tour à un enfant. « La plus grande injustice qui existe peut-être dans la création, [...] c'est que certains êtres possèdent des ailes... »<sup>(18)</sup>. Au contraire, le message de *Mr Vertigo* est peut-être que les ailes ne sont pas indispensables pour s'élever. La métamorphose est affaire intérieure.

D'après l'Oxford English Dictionary, l'étymologie du mot lévitate serait : levis (léger) et gravitate (gravité). L'oxymore est tentant : légèreté de la gravité, ou insoutenable lourdeur de l'apesanteur... C'est ce que suggère Simone Weil dans une pensée dont Paul Auster apprécierait sans doute la paradoxale justesse :

*« La grâce, c'est la loi du mouvement descendant.  
S'abaisser, c'est monter à l'égard de la pesanteur morale.  
La pesanteur morale nous fait tomber vers le haut »<sup>(19)</sup>.*

**Mireille HARDY**  
**IUT de Cherbourg**

## NOTES

- (1) Paul Auster, *Mr Vertigo* (London : faber & faber, 1994).
- (2) Paul Auster abuse de la polysémie des mots et « plie » le langage pour lui faire dire toujours autre chose. Sa parfaite connaissance de notre langue (il a traduit de nombreux auteurs français) lui permet de sous-tendre son écriture de jeux de mots inter-langagiers et autorise lecteurs et critiques à en lire d'autres entre les lignes du texte.
- (3) Cf le film de Wayne Wang, *Smoke* (1995) - scénario de Paul Auster. (London and Boston : faber & faber, 1998) 25.
- (4) Auster renoue avec la vérité cruelle du conte de fées, au contraire de ce que l'imagination populaire retient lorsqu'elle l'utilise comme une métaphore du merveilleux.
- (5) Une vérité historique rigoureuse encadre le conte d'Auster. Dizzy (son véritable prénom était Jay Hanna) Dean (1911-74) fut l'un des plus remarquables lanceurs droitiers de l'histoire du baseball (meilleur joueur de l'année 1934, il entra au « Baseball Hall of Fame » en 1953). Il joua pour les *Cardinals* de 1932 à 1938 et était déjà sur le déclin lorsqu'il fut cédé aux *Chicago Cubs*. Il renonça au baseball en 1941.
- (6) Trente-trois ans : l'âge du Christ lorsqu'il est crucifié, puis enfermé au tombeau... Les chiffres ne sont jamais innocents chez Auster - voir notamment la récurrence du 6 et du 9 dans les dates de *City of Glass* (1985. London : faber & faber, 1987), des dates anniversaires (6 août 1945, 4 juillet) dans *Leviathan* (Harmondsworth : Penguin Viking, 1992) et des durées symboliques (trois jours, neuf mois) dans *Moon Palace* (1989. London : faber & faber, 1990).
- (7) Le chiffre 13 indique un recommencement (12+1) après l'achèvement du cycle.
- (8) « *The Death of Sir Walter Raleigh* » (1975), in *The Art of Hunger* (1992 ; Harmondsworth : Penguin, 1993) 77.
- (9) *ibid*, 81.
- (10) Les métaphores animalières récurrentes - une cinquantaine - enfoncent le clou tout au long du roman.
- (11) Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce* (1947 Plon 1988) 20.
- (12) Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel* (Denoël, 1949) 133-4.
- (13) On retrouve le réalisme magique du « Wonder Show » d'Orson Welles à Hollywood pendant la Seconde Guerre mondiale. Et, dans les années 1880, alors qu'ils étaient repoussés toujours plus loin, « the red people believed that magic was the only thing that could save them from extinction [...] Dancing the Ghost Dance was the last line of resistance [...] you could fly out of your body then, and the white man's bullets would no longer touch you » (73-74). Les enfants croient se rendre invisibles en se mettant les mains devant les yeux...
- (14) *Sources* n°1 (automne 1996) 9 ; c'est moi qui souligne.

## LA FEMME AUX TROIS VISAGES

### OU LES MÉTAMORPHOSES DE L'ÂME

Trois métaphores essentielles de l'âme humaine nourrissent d'étroites relations avec les fantasmes liés aux métamorphoses de la femme : l'âme animale, l'âme poupée et l'âme ailée.

#### *L'âme animale*

À l'aube de l'humanité, quand l'*anima* était investie du prestige et de la puissance de l'animalité, les hommes adorèrent la Grande Déesse sous les traits de mammifères, d'oiseaux, de poissons, de batraciens, de reptiles ou d'insectes, voire de créatures imaginaires, chimères ou licornes. Elle hérita de la forme et des attributs de ces représentations animales. Les cultes instaurés par les chasseurs et les pêcheurs, puis par les agriculteurs et les éleveurs, prêtèrent ainsi à la Déesse une multitude d'apparences susceptibles de stimuler la fécondité ou d'assurer la protection de la nature. Elle devint à leurs yeux une mante-amante régnant sans partage sur le monde de la sexualité, une reine des abeilles insensible à la mort du bourdon fécondateur. Par ses ébats débridés, en plein air, elle disait son mépris pour les couples stables. Et les prairies assistaient à ses cabrioles de hase folle. Et l'air résonnait de ses miaulements de chatte en chaleur. Et les frondaisons frémissaient de ses roucoulements de tourterelle enamourée.

Pour s'unir à cette Grande Déesse de la fécondité, les dieux eux-mêmes durent s'engager sur le chemin de la métamorphose. Ces accouplements animalisés se mirent à foisonner dans les mythologies antiques, où Zeus et Poséidon convoquaient un véritable zoo pour arriver à leurs fins, se muant tour à tour en cygne, en aigle, en taureau, en cheval, en bélier, ou en dauphin... leur concupiscence ne reculait devant rien<sup>(1)</sup>. Et les mortels n'échappèrent pas à la règle : s'ils obtenaient le privilège redoutable et éphémère de s'unir à Ishtar, à Circé, ou à Aurore, ils finissaient invariablement métamorphosés en animaux sauvages ou vils quand ces déesses se lassaient de leur compagnie.

Les légendes fondatrices regorgent de ces accouplements animaux, telle la saillie de la reine Pasiphaé par le taureau de Poséidon en Crète, et les textes bibliques eux-mêmes stigmatisent ces turpitudes bestiales (Lévitique, 18, 23, 27). Même en l'absence de toute preuve, le soupçon persiste : au Moyen-Âge, les sorcières sont réputées héritières d'un culte voué au bouc infernal et lubrique. La grossesse des femmes resuscite les appréhensions de croisements génétiques contre nature

dont résulteraient des hybrides monstrueux. Et, pour conjurer ces angoisses de réversion, des vierges (comme Andromède) sont offertes en victimes expiatoires aux Dragons chaotiques chargés de les symboliser.

À une époque où la chrétienté, effrayée par la puissance de génération de la Grande Déesse, s'obstine à déclarer la Femme dépourvue d'âme et à traquer chez les sorcières présumées les moindres soupçons d'animalité, les récits mythiques du monde entier ont depuis longtemps souligné la vertu transfiguratrice de la recherche d'âme sous l'enveloppe animale, même la plus rébarbative. En exauçant les vœux d'ogresses hideuses, les chevaliers au grand cœur découvrent au petit matin leur élue, métamorphosée en merveilleuse jeune fille. La Belle et la Bête nouent un dialogue de tolérance où les préjugés liés à la grossièreté des apparences s'effacent devant l'affinement des perceptions, la sympathie de l'écoute, le désir de communier par-delà les différences, bref, de s'adresser à l'âme éclosée dans le creuset du dialogue amoureux.

Au moment où l'Église rive la femme à l'animalité, pour mieux la réprouver, la littérature célèbre ses vertus de métamorphose et de sublimation. Certes, la menace des enchantements de Circé persiste, et les hommes peuvent toujours craindre de céder aux attraits funestes de la régression, de s'abandonner aux délices primitives d'une vie d'oubli, sur une île bienheureuse, où la conscience se dissout dans la langueur d'une pâle clarté. Mais les contes médiévaux, puis ceux de Charles Perrault, ne se contentent pas de remettre en scène ces magiciennes et leur cortège de maléfices liés à la bestialité : ils proposent avant tout un parcours initiatique, où le bonheur se profile à l'horizon d'un travail de transmutation accompli sur soi-même. Ainsi, Peau d'Ane accède-t-elle à l'aristocratie après s'être dé faite de sa pelisse puante.

En élisant ce symbole, le conte touche à l'un des territoires primordiaux de la métamorphose. En effet, l'être humain a toujours travaillé à éliminer, ou à domestiquer, cette référence animale, la pilosité ; il n'a cessé, par un effort opiniâtre, de modifier son apparence, pour la révoquer et accéder à une catégorie à part dans la classification du vivant. Le *Singe nu* s'applique à se dépouiller de son tissu originel, quitte à revêtir ensuite de plus culturelles étoffes. L'ingéniosité technique et cosmétique déployée dans le domaine de l'épilation témoigne de la force des angoisses de réversion liées à l'hirsutisme. Un corps glabre et une peau d'albâtre deviennent très tôt l'indice de la noblesse et de la distinction. Une peau velue, en revanche, révèle la persistance de la Bête, le travestissement sans métamorphose, comme celui du Loup des contes, dont la patte blanche doit tout à un éphémère artifice. Cette sollicitude

symbolique entourant le corps dépasse largement toute forme d'attention fonctionnelle ou hygiénique. Il s'agit, par la coiffure, le peignage, le nattage, l'épilation, le rasage, la teinture, la chapellerie... d'afficher sa différence. De la préhistoire à nos jours, la toilette, loin de se réduire à une simple frivolité, reste le geste primordial de toute civilisation.

À cet égard, le lieu le plus secret et le plus intime du corps féminin, le Delta Ombreux du sexe, fait à la fois l'objet de la plus intense des valorisations du sacré, et de la plus féroce des mises sous tabou. Même quand ils peignent des nus, les artistes reçoivent longtemps l'obligation d'ériger là l'ultime rempart de la pudeur, fût-ce celui d'une main : Titien fait adopter cette pose à sa *Vénus d'Urbino*, ou Giorgione, à sa *Vénus endormie*. La langueur du regard de l'une, les yeux clos de l'autre complètent la distance en paraissant les abstraire dans une lointaine rêverie. En revanche, Manet scandalise, quand il représente dans une posture similaire son *Olympia*, car elle plonge avec effronterie un regard manifestement éveillé dans celui du spectateur, et par là elle renvoie aux oubliettes les conventions de chaste évanescence, pour assumer une présence charnelle, dans le temps et dans l'espace. Et sa main posée sur son sexe renforce cette évidence au lieu de la dissoudre. Elle souligne avec impudence ce foyer d'un interdit séculaire, ce territoire secret de la féminité, refoulé par les hommes dans l'inexistence ou l'immaturation virginale, comme s'il suffisait, pour exorciser le mystère dense de cette jungle obscure, de le transformer en platitude marmoréenne et lisse.

Ce refoulement civilisationnel traduit une révolte à l'égard de l'*anima* féminine, constamment peinte comme un continent dangereux où guettent les pulsions animales. La femme oscille entre le manque d'âme et la surabondance d'inconscient. Et les peintres n'attendent pas les développements de la psychanalyse pour exprimer leurs fantasmes sur les métamorphoses de la femme. Henri Rousseau se laisse fasciner par la beauté et la prégnance de cette félinité nocturne, lunaire, de l'inconscient féminin : dans la sombre densité de sa forêt, étendue en tenue d'Ève sur un divan, la Femme appelle son *Rêve* : son âme se nourrit-elle de ces obscures présences animales tapies parmi les rameaux noirs d'une inextricable sylve ? Les apprivoise-t-elle, ou parle-t-elle instinctivement leur langage ? Malgré les apparences de quiétude, Auguste Renoir n'est pas si éloigné de cette atmosphère, quand il peint sa *Jeune fille au chat*, endormie dans la lueur bleutée de la lune, un angora assoupi pelotonné dans son giron. Et les surréalistes ou leurs contemporains, Paul Delvaux et René Magritte illustreront à leur tour le mystère de cette fourrure triangulaire, dont la noirceur moelleuse tranche si délicieusement sur l'épiderme laiteux de leurs femmes lunaires. Loin de banaliser le secret, ils le mettent en scène, dans le silence cérémonieux de leurs célébrations

nocturnes, incitant les spectateurs à rechercher au fond de leur mémoire les bribes d'un rituel enfoui mais toujours palpitant.

Le message silencieux de ce Triangle Mystique défie le Verbe ordonnateur du Logos mâle. Au fond de ce creuset d'obscurité, entre les lèvres rosées, s'inscrit l'indicible, l'informulable *Origine du Monde* peinte par Courbet, paradoxe de l'implicite explicité puis aussitôt soustrait. Ce corps inenvisageable, rebelle au portrait comme à l'allégorie, résiste pourtant victorieusement à toute tentative pour tronquer ce foyer unitaire de la dualité existentielle. Et quand, au terme de quelques tribulations, son avant-dernier propriétaire, Jacques Lacan, choisit d'enchâsser le tableau sous un cache peint par André Masson, pour en réserver la contemplation à quelques initiés, il restaure le rituel fondateur de l'intériorité par excellence, où s'inscrivent à la fois les principes et l'anéantissement de son art. Dans ce tableau jalousement thésaurisé s'opère la synthèse du chas de l'aiguille et de la chatte en fourrure, archétype de la tiédeur caressante et du blottissement dans la rosée parfumée du jardin paradisiaque.

Cette fourrure animale, c'est aussi parfois celle du lapin lunaire, du *Bunny* bondissant dans les clairières. Dans le récit symbolique de Lewis Carroll, *Alice au Pays des Merveilles*, le Lièvre Blanc, en s'enfonçant dans les profondeurs du terrier, entraîne la petite fille sur le territoire onirique de la métamorphose, et subvertit la parole sociale (dans l'épisode de la hase de mai, génératrice de folie). Ce terrier, berceau du rêve, vestibule de la mutation, galerie de la maturation sexuelle, sert de réceptacle à toutes les métamorphoses, avec leur cortège de terreurs joyeuses. Ce coin d'ombre, berceau de l'écriture cunéiforme, abrite l'enfant dans sa nacelle triangulaire et prépare la renaissance de l'autre monde, à l'ombre des conifères. Des soubresauts de l'amour à l'extase mystique, le Delta Ombreux inspire le cheminement de la Vie.

### *L'âme-poupée*

À l'orée des métamorphoses, la jeune âme éclôt entre les lèvres et les paupières. Telle la perle luisant dans la coquille de Vénus, la pupille scintille comme un soleil au centre de l'iris. De ce puits d'ombre jaillit l'étincelle de Vie. Il faudra attendre la Renaissance pour voir ce privilège sacré descendre parmi les humains, quand des peintres audacieux, faisant de l'œil le « miroir de l'âme », oseront célébrer chez de simples mortels le mystère de cette éclosion lumineuse au sein de la pénombre. Dans l'œil argenté des miroirs convexes se reflète et s'incurve la lumière des croisées, au fond de demeures obscures. L'âme se mire et s'admire, sans se soucier des bûchers dressés aux « vanités ». La conscience se réfléchit et l'univers épars se rassemble en ce point lumineux.



L'origine de cette métaphore de l'œil miroir de l'âme se perd dans la nuit des temps. Les Psaumes bibliques peignent déjà la pupille comme un fruit précieux, réclamant une attention toute maternelle : « Veille sur moi comme sur la prunelle de tes yeux, abrite-moi à l'ombre de tes ailes » (Ps. 17.8). Au demeurant, cette pupille ne décrit-elle pas à la fois la petite poupée [*pupilla*], l'enfant seule au monde, l'orpheline, et la porte de la perception par excellence, le trou noir au centre de l'iris par où l'initée recevra la Lumière, par cette petite « baie » de la Connaissance, pomme doucette en anglais (*apple*) et prunelle surette en français ? Tombée dans la noirceur de l'étendue, l'orpheline devra lever, comme la pâte, et, pour s'élever, devenir élève (*pupil*). L'âme miniature ne contient-elle pas en germe toutes les mutations futures, quand le pur métal, mûri par son sommeil dans le creuset de la chrysalide (<*krusos*, l'or) s'apprête à parcourir les trois stades de la métamorphose ? Quand l'âme-papillon aspire à rayonner, la « poupée » abandonne le « masque spectral » de la larve pour atteindre à l'*imago*, « effigie » ou « nymphe » de la plénitude<sup>(2)</sup>.

Depuis des temps immémoriaux, les poupées, les idoles ou les statuettes représentent les âmes : celles des ancêtres, conservées dans l'univers des vivants pour assurer leur protection et faire rayonner leur sagesse ; ou, à l'inverse, celles des vivants, placées dans la tombe pour soutenir les défunts dans les épreuves de l'ultime voyage et les préparer à la résurrection. À l'instar des masques, elles servent à mimer analogiquement les mutations, à imaginer et à stimuler la métamorphose. À l'inverse, leur confiscation équivaut à une perte d'âme et d'identité, car — tous les conquérants, militaires ou religieux, le savent — la puissance d'un peuple réside dans ses idoles (les généraux vainqueurs de l'antiquité les faisaient d'ailleurs défilés dans leurs triomphes avec les captifs). Toute atteinte portée à la représentation du corps humain suscite en effet émotion et révolte, comme si elle menaçait l'essence même de l'être. Ainsi, s'approprier l'image de quelqu'un revient à lui ôter analogiquement sa puissance, à lui dérober son existence. Pour cette raison, la photographie est souvent considérée comme vol d'âme et support pour la magie noire, l'inquisition ou la manipulation de marionnettes. Seuls les amoureux peuvent consentir spontanément à ce don d'eux-mêmes, en se prêtant à cette capture fétichiste, en offrant soit un portrait, soit une partie de leur corps (une mèche de cheveux, un bijou ou un atour).

Cette ambition reste au cœur de toute liturgie régénérative : métamorphoser l'âme en changeant l'aspect du corps. Des Saturnales aux carnivals, les effigies de cire, de paille ou de papier de l'année moribonde sont ainsi brûlées publiquement, en réminiscence des sacrifices humains des époques reculées. Mais ceci n'empêche pas l'application littérale de

resurgir régulièrement dans l'histoire, comme en témoignent, par exemple, les exécutions publiques des sorcières sur des bûchers purificateurs. En définitive, ne s'agit-il pas, depuis les origines, de réduire en cendres la part vive de la féminité, celle d'une chair de souffrance issue des ténèbres ? Et toutes ces transfigurations sacrificielles ne visent-elles pas à embraser la Nuit, en consommant définitivement ses secrets, en éradiquant toute velléité ultérieure de métamorphose ?

À une date plus récente, l'Occident semble dévoyer le rôle sacré de la poupée, en la transformant en jouet de petites filles. La fonction sociale l'emporte alors sur la symbolique religieuse. La question de l'âme s'estompe devant celle du rôle, la poupée servant d'abord à mimer la maturation de l'enfant vers l'âge adulte. En prenant en charge cette jeune sœur, analogue à sa future progéniture, la fillette doit, dès son plus jeune âge, s'exercer aux rôles féminins, au maternage, à l'éducation des enfants, en apprenant à baigner, à peigner, à changer, à langer, à conseiller, à réprimander... Elle doit, en mimant au second degré les puérités parentales, faire ses gammes dans les registres de l'affection, de la sévérité... et du sadisme, en prenant pour cobayes ses « petites filles modèles ». La poupée devient son double ludique, sa compagne de jeu, sa confidente, sa consolatrice. Mais elle lui ouvre aussi les portes d'une autre initiation, en livrant un corps d'expérimentation, de découverte, de transgression ou de violence. Pendant les séances d'habillage, elle orchestre le ballet des métamorphoses sociales, dans le monde théâtral des apparences et des rôles. Pendant les séances de deshabillage, elle lui permet de s'interroger sur les articulations et les emboîtements, sur le mystère du sexe absent, sur l'hermétisme déconcertant du corps de poupée, dont les portes du corps semblent scellées, dans le silence d'une conception virginale.

Ces ouvertures secrètes attendent leurs clés, et la fillette en fera plus tard la découverte. Les poupées, ses doubles, ne restent pas indéfiniment dans les limbes de l'enfance. Aujourd'hui, elles deviennent souvent miniatures d'aventurières, de mannequins adultes. En grandissant, elles accèdent à d'autres dimensions, comme celle de la sexualité. Rappelons les vitupérations des Hébreux sur l'impureté des idoles et la lascivité de leurs adorateurs, ou encore le mépris des dramaturges élisabéthains, qualifiant de « poupées » leurs putains. Songeons à tous ces doubles interchangeable de la femme-objet dans la société de consommation : les filles de petite vertu se faisant appeler « poupées ou poupettes », et, réciproquement, les poupées gonflables faisant office de substituts de femme, en une parodie dérisoire du souffle de l'âme, réduit à une pitoyable enveloppe pneumatique. Comment s'identifier enco-

re à cette grande poupée aux falbalas de satin, trônant sur les étais des loteries foraines, fille de Fortuna offerte à la concupiscence des dérouleurs de billets ?

Originellement, le rapprochement était pourtant évident, car les hommes voyaient en cette poupée la récompense, la faveur divine. Son nom anglais, *doll*, vient de Dolly, diminutif de Dorothy, variante de Dora et Theodora, le « don de Dieu ». Tels les présents accrochés aux arbres de Noël, des poupées étaient jadis suspendues aux arbres fruitiers pour favoriser la récolte. Sans doute s'agissait-il de formes atténuées d'antiques sacrifices humains liés aux rythmes de la fécondité, comme le suggère le mythe grec d'Érigoné (« naissance matinale »). Selon ce récit, Dionysos fut un jour reçu par un Athénien du nom d'Icarios, et par sa fille Érigoné, dont il s'éprit. Au moment de prendre congé de son hôte, il lui fit don d'une outre de vin, en lui recommandant de la partager avec ses voisins bergers. Mais ceux-ci, enivrés par la divine liqueur, crurent avoir été empoisonnés, et tuèrent Icarios, laissant son cadavre sous un arbre. Guidée par son chien vers l'endroit où gisait son père, Érigoné, folle de chagrin, se pendit. En guise de vengeance, Dionysos frappa les jeunes Athéniennes de folie, déclenchant parmi elles une vague de suicides par pendaison. Consulté, l'oracle de Delphes révéla la raison de ce fléau, et les bergers coupables reçurent un châtiment exemplaire. Puis, en mémoire d'Érigoné, une cérémonie fut instaurée, où l'on suspendait des jeunes filles aux arbres. Plus tard, elles furent remplacées par des disques ornés de visages humains.

Sous l'arbre de fertilité, toutes les fillettes du monde s'élancent dans les airs, perchées sur une balançoire dont la trajectoire décrit un croissant lunaire. De ce mouvement pendulaire, elles tirent une jouissance annonciatrice des exaltations amoureuses ultérieures. Pendant la descente, elles ressentent un instant, au creux de l'estomac, le plaisir de la chute sans frein. Telles les hirondelles, elles viennent raser la terre pour repartir dans les étoiles, le temps d'une fulgurante parabole, descendant toujours plus vite pour remonter toujours plus haut. L'érotisme des balançoires et des balancelles possède une incomparable intensité sensuelle et mystique, et les peintres ou les photographes n'ont pas manqué de célébrer les voluptés de l'escarpolette. Troussées par une brise enivrante, les belles lancées dans les airs, à travers les nuées, ne viennent-elles pas fouler l'azur des cieux ? Et les couples d'amoureux, dans les nacelles des fêtes foraines, ne voguent-ils pas dans la nef sacrée, quand, dans la nuit, ils naviguent à la renverse sur la voûte étoilée, à la recherche du septième ciel ?

Semblable au fruit de l'Arbre de Vie, la Femme oscille donc entre Terre et Ciel. Tel l'oiseau sur la branche, elle hésite entre la fluidité de l'atmosphère et la fermeté du sol, entre le mouvement et le repos, entre l'incarnation et l'évanescence. Et les mythologies ne se lassent pas de représenter son âme sous de multiples formes ailées, pour symboliser l'envol de la conscience de l'Arbre de Science à la Lumière Céleste. Elles l'adorent à travers les oiseaux de l'illumination fécondante, l'Aigle de Déméter, le Cygne de Léda, ou l'Alouette d'Athéna jaillissant à l'aube de la terre vers le ciel, en une gracieuse parabole.

D'abord promesse de fécondité<sup>(3)</sup>, l'âme ailée se mue en oiseau de l'Amour, comme la colombe en forme de bouquet peinte par Magritte. Sur ses « ailes du désir », sur les ailes d'or d'Aphrodite, les amants, transportés de bonheur, flottent dans l'atmosphère, libérés de toute contrainte terrestre. Marc Chagall fait ainsi planer dans les airs ses couples d'amoureux, sublimés dans l'allégresse. La queue de l'oiseau, déployée en éventail, réalise la synthèse de tous ces symboles de plénitude : dans le *Nu à l'éventail*, céramique de 1951, l'artiste souligne l'analogie de cet éventail et de la toison féminine : en se dépliant, quartier après quartier, à l'instar de la Lune, les lames de cette queue de paon font surgir un arc-en-ciel d'yeux scintillants, sublime révélation de l'implicite tapi au creux du feuillage dactylifère de l'Arbre de Vie.

L'âme féminine, devenue oiseau des mutations, vole ainsi d'un territoire à l'autre, tels les passereaux et les passerelles. Parmi les moineaux, elle jacasse bruyamment de joie ou de fébrilité, elle accompagne de ses piaulés la frénésie de la guerre et l'extase de la résurrection. Parmi les hirondelles, elle partage « les querelles et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds ». Ses piailleries, quand elle tournoie dans l'air du soir avec ses congénères, rappellent les transes des prêtresses mâcheuses de laurier. Ses voltes frénétiques et ses cris excités évoquent les aléas de la vie, soumise aux caprices des vents porteurs et des dépressions. À l'inverse, elle peut adopter un vol ample et majestueux, quand elle se confond avec les grands oiseaux migrants, accomplissant la navette entre les froidures septentrionales et les douceurs méridionales. Avec les oies sauvages, elle se joint à la transmigration des âmes, des terres désolées où « nul oiseau ne chante » aux havres de paix où s'épanche le cœur gonflé d'amour<sup>(4)</sup>.

Pour avoir ainsi survolé les régions de la mort, la déesse ailée eut parfois mauvaise réputation parmi les hommes. Sous son apparence de vautour, ils stigmatisèrent la mangeuse de charogne, la persécutrice, l'in-

lassable dévoratrice du foie de Prométhée. Mais originellement, ce rôle était avant tout réintégrateur, inséparable des déesses nourricières ou matricielles (Hathor ou Illythie). Quand les Babyloniens choisirent d'ajouter ses ailes immenses à un disque d'or pour symboliser l'âme humaine, ils voyaient en elle la porteuse d'âmes, la déesse des passages, capable d'enfanter dans la vie comme dans la mort. Loin de se complaire dans l'impureté de la chair en décomposition, elle en purifiait les miasmes, laissant émerger le moi spirituel libéré de sa gangue friable. Conductrice des âmes à travers les ténèbres, sœur d'Isis, cette créature ailée appartenait au seul sexe féminin et elle se reproduisait grâce au *pneuma*, souffle sacré. En son vol se résumaient toutes les pérégrinations de l'âme au-dessus de cette terre, et les augures tentaient de l'interpréter pour prédire le futur.

Dans les bruissements et les friselis d'ailes, la femme-oiseau installe donc l'Histoire, et la Muse Cléo montre comment ces murmures et ces chuchotis se tissent et s'amplifient pour former la trame de la gloire<sup>(6)</sup>. Le monde et la conscience, nés de la rumeur, s'éteindront peut-être aussi dans ce souffle épars et indistinct. Quand les massacres des hommes auront exterminé toute vie humaine et toute velléité de renaissance, quand le néant aura soufflé la flamme de l'être, alors le vent aux cent têtes viendra volatiliser les âmes et pulvériser la matière, comme dans la demeure abandonnée pendant la nuit de la Première Guerre mondiale, dans *La Promenade au Phare* de Virginia Woolf :

*«... s'infiltrant par les gonds rouillés et les boiseries gonflées d'humidité marine, des courants d'air, ne faisant plus corps avec le vent (la maison était délabrée après tout) s'insinuèrent dans les coins et s'aventurèrent à l'intérieur. On aurait presque pu les imaginer entrant dans le salon, s'interrogeant, perplexes, jouant avec un lambeau flottant de tapisserie, se demandant s'il tiendrait encore longtemps, quand il tomberait ? Puis, frôlant les murs, ils continuaient en musardant, semblant demander aux roses rouges et jaunes du papier peint si elles allaient se faner, et questionnant (avec douceur, car ils disposaient de tout leur temps) les lettres déchirées dans la corbeille à papier, les fleurs, les livres, qui désormais étaient tous ouverts à eux et leur demandaient s'ils étaient alliés, ou ennemis, et s'ils dureraient longtemps ».*

Quand l'âme féminine se métamorphose ainsi en l'Oiseau du Temps, son ombre de Grande Faucheuse plane sur la terre. Elle rejoint le trio des Harpies, ravisseuses aux ailes de faucon ou de faucille, dont les

hommes redoutent le bec acéré et les serres tranchantes. Ils lui donnent des noms de tempête, quand ils voient ses ailes obscurcir le ciel au-dessus de leurs têtes<sup>(6)</sup>. Mais ces troubles annonceurs de tumultes présagent aussi l'exaltation de la métamorphose. Les « harpies » n'ont-elles pas aussi laissé leur nom à un papillon ?

**Sylvain FLOCH**  
**(Université de Pau)**

## NOTES

(1) Zeus s'unit à Héra sous l'aspect d'un coucou, à Lédà sous l'apparence d'un cygne, à Astrée sous celle d'un aigle, à Europe sous celle d'un taureau blanc. Poséidon s'accouple à Cérés sous la forme d'un cheval, à Théopane sous celle d'un bélier, et à Mélantho sous celle d'un dauphin.

(2) Les termes entre guillemets correspondent aux étymologies des trois étapes de la métamorphose : *larva*, *pupa*, *imago*.

(3) A côté de leurs « pondeuses », les bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle entretiennent leurs « poules » et leurs « cocottes ».

(4) J. Keats, « La Belle Dame sans Merci », « Ode au Rossignol ».

(5) Latin *Clio* < grec *kleos*, « nouvelle, bruit, rumeur, célébrité », < l'indoeur. *klew*, « entendre », d'où le sens « gloire ». Sanscr. *sru* « entendre, écouter », lat. *cluere*, « être célèbre », l'irl. *clu*, « célébrité », v. h. all. *hlut* « à voix haute » (all. *laut*, néerl. *luid*, angl. *loud*), slavon, polonais, tchèque, russe *slava*, « gloire ».

(6) Aello, Ocypète, Celæno : Bourrasque, Fend-l'Air et Assombrie.

# imaginaires

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

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

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

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

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

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

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



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

Auteurs : Simone Dorangeon, Gillian Austen, Katharine Wilson, Nicole Terrien, Carole Cambray, Jacqueline Jondot, Marie-Victoire Nantet, Catherine Hoffmann, Liliane Louvel, Daniel Thomières, Philippe Cuisset, Christine Chollier, Catherine Chauche, Roman Reisinger, Sabine Coelsch-Foisner, Anne Larue.

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

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

UFR des Lettres et Sciences Humaines  
de Reims

57, rue Pierre Taittinger  
51096 REIMS Cedex

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

E-mails :

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