



HAL
open science

Apparences dans les littératures de langue anglaise

Daniel Thomières, Christine Chollier

► **To cite this version:**

Daniel Thomières, Christine Chollier. Apparences dans les littératures de langue anglaise. *Imaginaires*, 6, pp.111, 2000, 10.34929/7TE7-QC57 . hal-04943391

HAL Id: hal-04943391

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04943391v1>

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
l'Identité et l'Interprétation
dans les littératures de langue anglaise*

N u m é r o 6 • 2 0 0 0

Apparences
dans les littératures
de langue anglaise

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

imaginaires

APPARENCES

DANS LES LITTÉRATURES

DE LANGUE ANGLAISE

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

— 2000 —

imaginaires

Directeur de la publication :

Daniel THOMIÈRES

Directrice adjointe :

Christine CHOLLIER

Comité de rédaction :

Françoise CANON-ROGER

Catherine CHAUCHE

Christine CHOLLIER

Simone DORANGEON

Françoise DUFOUR

Gérard DUFOUR

Daniel THOMIÈRES

Comité de lecture :

Sabine COELSCH-FOISNER (Salzbourg)

C. Jon DELOGU (Toulouse)

Paule LEVY (Versailles/Saint-Quentin)

Sophie MANTRANT (Strasbourg II)

Pascale NEHME (Tours)

Mark NIEMEYER (Paris IV)

Roman REISINGER (Salzbourg)

Nicole TERRIEN (Marne-la-Vallée)

Comité consultatif :

Edwin T. ARNOLD (Boone, NC)

Roger CLARK (Canterbury)

Simone DORANGEON (Reims)

Claude FIEROBE (Reims)

Holger KLEIN (Salzbourg)

Jean PAUCHARD (Reims)

Jean RAIMOND (Reims)

Philippe ROMANSKI (Rouen)

Michael SHERINGHAM (Royal Holloway - Londres)

Hubert TEYSSANDIER (Paris III)

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

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

Que ces deux partenaires soient ici remerciés pour leur générosité.

TABLE DES MATIÈRES

Simone DORANGEON

« No Shining Eyes, No Lockes of Curling Gold »,
ou le rejet des apparences chez William Drummond
de Hawthornden 7

Françoise DUPEYRON-LAFAY

Les apparences dans *The Law and the Lady* (1875)
de Wilkie Collins 17

Jacqueline FROMONOT

Sauver les apparences : le jeu de l'amour et du mensonge
dans *The Egoist* de Georges Meredith 31

Hélène LECOSSOIS-GUÉRITÉE

Entre évanescence et rémanence : le statut paradoxal
du personnage beckettien des dramaticules 41

Daniel THOMIÈRES

The Portrait of a Lady d'Henry James :
la mort derrière les apparences 53

Françoise DUFOUR

The Great Gatsby ou la traversée des apparences 61

Hervé LAGOGUEY

Identité, essence et apparence
dans l'œuvre de Philip K. Dick 75

Christine CHOLLIER

Child of God de Cormac McCarthy ou
les liaisons dangereuses de la lecture 87

Gilbert PHAM-THANH

Sur le culte de l'apparence et le dandy :
entre essence et apparition 99

**« NO SHINING EYES, NO LOCKES OF CURLING GOLD »,
OU LE REJET DES APPARENCES CHEZ WILLIAM DRUMMOND
DE HAWTHORNDEN**

Face au spectacle du monde, à la fantasmagorie des formes et des couleurs, les poètes de la Renaissance adoptèrent des attitudes épistémologiques diverses : dans tous les cas, il est clair que leurs projets d'écriture furent conditionnés par une réflexion, plus ou moins approfondie, sur la validité des impressions reçues au contact des objets extérieurs. Certains – nombreux parmi les sonnettistes, les adeptes du genre pastoral, les imitateurs de Pétrarque ou d'Ovide – n'hésitent pas à donner un statut privilégié à ce que d'autres dénoncent comme n'étant que des apparences – trompeuses par définition. Sans s'interroger sur la fragilité des sensations, ces poètes exaltent ce qui a éveillé en eux le besoin d'écrire, par plaisir esthétique interposé. Dans une démarche toujours encomiastique ils font de la description une fin en soi, prétendant avoir avec les peintres un objectif commun : la représentation du réel. Le réel est alors confondu avec les apparences, et le débat théorique s'instaure autour de la capacité de l'art à imiter la nature, plutôt qu'autour des liens entre l'aspect extérieur de l'objet et sa réalité profonde. D'où l'engouement des pétrarquistes pour les comparaisons et métaphores qui leur permettent de glisser à la surface des choses, de jouer avec les apparences en les emprisonnant dans des analogies fallacieuses : cheveux bouclés et or pur, dents éclatantes et perles et diamants, yeux de feu et étoiles ou saphirs. A l'opposé, dans une autre école de pensée, les plus réticents ou les plus méditatifs prennent leurs distances, refusent de bâtir leur œuvre sur des reflets et chatoiements. L'aspiration à un autre rapport au réel se fait sentir dès la fin du XVI^e siècle, alors que se construit une nouvelle sensibilité – la sensibilité baroque – au sein de laquelle néo-platonisme et platonisme chrétien sont sollicités pour des conclusions pessimistes. Nouvelle sensibilité, nouvelle épistémologie, générant des stratégies poétiques différentes. Des mots comme « shadow » et son antonyme « substance » envahissent les textes, où ils sont l'indice à la fois d'un désenchantement et d'une tension vers des modes d'existence non appréhendés par les poètes de l'instant présent. Shakespeare cesse d'inviter son public à s'émerveiller du savoir-faire d'un *Giulo Romano*, grand maître de l'illusion, qui, dans le *Conte d'Hiver* est censé avoir donné à la statue d'Hermione l'apparence de la vie. Il préfère s'identifier à Prospéro, qui dans *La Tempête* révèle que la vie n'est qu'un songe, et que les tours, palais et temples du monde extérieur n'ont pas plus de substance que le décor somptueux des « masques » jacobéens.

Dans cette perspective générale j'aimerais situer William Drummond de Hawthornden, poète écossais de langue anglaise, malheureusement assez peu connu. Le seigneur ou « laird » de Hawthornden se distingue de ses contemporains par le fait qu'il mena une vie de grand aristocrate lettré, vouée à la solitude et à la méditation, au bord d'une vallée où serpente la rivière Esk, non loin d'Edimbourg. Coupé du monde par choix personnel et par propension à la mélancolie, Drummond vécut et écrivit en complet décalage avec son temps. Comme le dit son éditeur L.E.Kastner avec beaucoup de fermeté :

« He is not a poet of the seventeenth century in spite of dates ; from the first he represents an older world. »⁽¹⁾

Celui qu'on a pu appeler le plus italianisé des poètes de langue anglaise, féru de Pétrarque et de Marini, et celui qui collectionna dans sa bibliothèque les poèmes de la Ptéiade, pillant Ronsard, Desportes, Pontus de Tyard et Passerat, eut aux yeux des gens de sa génération le tort immense de s'enthousiasmer pour des modes littéraires au moment même où elles tombaient en désuétude. Découvrir en 1610 la manière et les conventions de Pétrarque et les imiter inlassablement alors que plus personne à Londres (capitale lointaine) ne songeait à écrire des sonnets, prendre pour modèle Marini et ses *concetti* alors que Donne avait débarrassé la poésie anglaise des coquetteries surannées, s'enflammer pour Spenser après le déclin – relatif – du spensérianisme, copier Sidney dans son *Arcadie* et dans *Astrophel and Stella* dans une période de remise en cause, c'était s'exposer à de cruelles déconvenues. Même si Drayton, ami fidèle, alerta par lettre l'ermite de Hawthornden, lui signalant son retard par rapport à l'évolution des pratiques littéraires dans la Londres jacobéenne, le fossé ne fut jamais comblé, et le verdict tomba, créant peine et frustration, en une occasion bien précise. Ce fut lorsque Ben Jonson, au cours d'un voyage à pied en Ecosse, s'attarda quelques semaines à Hawthornden (septembre 1618). Pendant le séjour, ayant à maintes reprises révélé sa cuistrerie et son manque de délicatesse, et après de copieuses et unilatérales libations, le poète anglais informa son hôte que ses vers étaient démodés. L'épisode fut consigné avec mélancolie dans les papiers personnels, en ces termes :

« his censure of my verses was that they were all good...but that they smelled too much of the Schooles and were not after the Fancie of the time »⁽²⁾.

Elisabéthain attardé, Drummond écrivit du reste assez peu, et la période d'activité poétique n'excéda guère une dizaine d'années. Toutefois, ce qui est frappant, c'est que les moments d'inspiration coïncidèrent

toujours avec les bouleversements affectifs dans la vie privée ou avec les réactions – très fortes – aux événements heureux ou malheureux chez les Stuarts, autour de Jacques 1^{er}, qui avait régné sur l'Écosse avant de succéder à Elisabeth d'Angleterre. Drummond vraisemblablement s'essaya à des exercices légers – madrigaux et épigrammes – dès le début du siècle, dans l'euphorie d'un séjour à la Cour de Greenwich, où les scènes chevaleresques organisées par Henri, Prince de Galles, enflammèrent son imagination. En 1610, à la mort de son père, le nouveau « laird » choisit la réclusion et le silence. Ce fut pourtant une nouvelle douleur – la mort du Prince Henri (1612) – qui réactiva l'énergie créatrice pour une élégie intitulée *Tears on the Death of Moeliades* (1613). Vint ensuite la rencontre avec l'« incomparable » Mary Cunningham – le « Phénix du Nord » -, née dans le Comté de Fife, près de la rivière Ore, qui accepta d'être courtisée selon les rites de fiançailles longues et heureuses. Drummond ébloui composa sonnet après sonnet pour celle qu'il appela « Auristella », en hommage à Sidney dans son *Astrophel and Stella*, et il trouva un style personnel tout en imitant les modèles français, anglais ou italiens. Fluidité et musicalité du vers, souffle lyrique, richesse décorative du vocabulaire : toutes les qualités distinctives se révélèrent. Mary mourut. Désespéré, le poète chercha à sublimer son chagrin en écrivant une autre série de sonnets, dont treize furent des sonnets d'affliction, et neuf, regroupés sous le titre *Urania, or Spiritual Poems*, de brèves méditations philosophiques. Ainsi fut constitué le recueil publié en 1616 – *Poems* – structuré en une *First Part* et une *Second Part* qui offrent évidemment un contraste saisissant quant à l'inspiration et la tonalité. Conscient de l'originalité de sa démarche, Drummond, selon ses biographes, déclara qu'il était le seul poète en terre écossaise à avoir célébré une maîtresse morte, à l'instar de Pétrarque immortalisant Laura dans ses *canzoni*. Mis à part quelques morceaux de circonstance liés aux déplacements des Stuart, et quelques épitaphes et élégies, Drummond attendit l'année 1623 pour publier un recueil contenant *Flowers of Sion*, poèmes religieux, et *A Cypress Grove*, essai en prose sur la mort, version révisée de *A Midnights Trance* (1619), dont le sujet, largement inspiré par le *First Anniversarie* de Donne (1615) avait été le désarroi de l'être humain devant la nouvelle cosmologie – celle de Galilée – substituée à la vision du monde selon Ptolémée, moins vertigineuse et donc plus rassurante. Ce fut la dernière œuvre.

Je voudrais maintenant examiner quelques textes, et montrer que le corpus – si mince soit-il – est exemplaire dans la mesure où il reflète les deux tendances antagonistes dont il a été question dans mon introduction, l'une visant à fixer par les mots la magie éphémère des apparences, l'autre faisant du discours un moyen d'investigation du réel – au sens platonicien du terme. Chez Drummond, il faudra tenir compte du fait que l'ac-

te poétique passe par un *modèle*, à qui l'auteur emprunte un cadre formel, un thème, un motif, ou un schéma rhétorique. Cela n'exclut du reste en aucune manière l'originalité dans l'attitude adoptée face au visible.

Comme on peut s'y attendre, les sonnets de *The First Part* se veulent miroir offert à la beauté physique de Mary Cunningham, beauté dont le poète espère capter les fulgurances par des épithètes riches et par des tropes de substitution : métaphores et métonymies. La valorisation des apparences est le principe actif dans la production du texte ; elle est liée à la thématique du *regard* - regard qui, selon les procédures du blason, se pose sur les diverses parties du visage et du corps, en les détaillant et en les assimilant à ce qui leur ressemble le plus parmi les matériaux précieux. Dans le distique de clôture du Sonnet VI, la série « Pearles, Ivorie, Corall, Diamond, Sunnes, Gold » est substituée à l'inventaire « Teeth, Necke, Lips, Heart, Eyes, Haire, [which] are to behold⁽³⁾. Regard qui génère aussi cette enquête bizarre, baroque dans son essence, sur ce qui a pu constituer l'enveloppe charnelle de la bien-aimée. Ainsi dans le Sonnet VI, où le poète accuse le Ciel, la Terre, et les Océans de n'avoir pu fournir des éléments assez nobles, ou dans le Sonnet XVIII, sorte d'épithyllion mythologique, où il est dit que Dame Nature, ayant modelé « All Auristella's parts, except her eyes »⁽⁴⁾, dut consulter Mars, Apollon, Vénus et Jupiter, ne sachant quelle matière utiliser pour créer le paradis vert de ses yeux. Un pan du ciel fut la solution retenue. Regard enfin par où s'éveille le désir physique. Ce désir, apostrophé dans le Sonnet XIX (« Desire, alas, Desire ») et vilipendé (« Thou, fever burning in my veines ») est traité comme une figure masculine⁽⁵⁾, double du poète et, bizarrement, double du mythique peintre grec Zeuxis. Zeuxis fut maître des apparences par sa dextérité, dit Drumond, à mélanger sur sa palette l'or des Indes et la poudre de cinabre Mais, dit aussi Drummond, il trompa les oiseaux en leur faisant picorer de faux raisins dus à son pinceau. S'agit-il dans ce Sonnet XIX d'une précoce et discrète mise en garde contre les pièges de l'expérience sensible ? Il sera peut-être permis de le penser plus tard.

Rupture de ton dans la Deuxième Partie du recueil. La mort a fait son œuvre, révélant la vanité des apparences – apparence d' « Auristella », apparence de toutes les jeunes filles dont on avait cru qu'elles incarnaient la Beauté, et apparence festive de la Nature. Le regard n'a plus d'objet, si bien que la thématique de la Première Partie, fondée sur le verbe *behold*, est récusée :

*Loe, in a Flash that Light is gone away
Which dazell did each Eye...*

.....

*What doth it serve Earthes beautie to behold
The Mountains Pride, the Meadows flowrie Grace...*

et, plus loin :

*Faire Soule, in this black age so shin'd thee bright
And made all eyes with wonder thee behold⁽⁶⁾.*

Les perceptions visuelles ne sont plus justifiées comme mode d'appréhension du décor naturel et, dans une distinction très lucide entre existence et essence, le poète comprend que toute la flambée des couleurs, toute la fantasmagorie du monde sensible n'avaient existé pour lui que par la médiation de Mary Cunningham, dont la présence tirait les choses d'un néant indifférencié :

*For what doth serve all that the World contains
Sith she for whom those once to mee were deare
No Part of them can have now with mee heere⁽⁷⁾.*

C'était pur égarement que de s'obstiner à chercher l'Être – opposé au Paraître – dans le spectacle offert par une jeune fille et des fleurs au bord de la rivière Esk. Dès lors le poète se détache de « this world of sense »⁽⁸⁾, vide et non signifiant, et se rend compte que, s'il doit survivre dans son activité créatrice, il lui faut trouver une autre stratégie d'écriture. Aussi le Sonnet XIII de la Seconde Partie et le Sonnet IV d'*Urania* constituent-ils une palinodie, où s'exprime le renoncement à la peinture de l'éphémère, peinture dérisoire d'un univers connoté par l'image héraclitienne de l'onde qui fuit :

Too long I painted in the Oceans streames...⁽⁹⁾

et où s'exprime par le jeu des anaphores le renoncement définitif à la manière pétrarquiste, réductible à la seule imitation des apparences :

*No shining eyes, no Lockes of curling Gold
No blushing Roses on a virgin Face
No outward Show
Shall Force hereafter have my Thoughts to hold⁽¹⁰⁾.*

Tournant décisif dans l'inspiration et le discours : après 1615 Drummond n'utilise le cadre formel du sonnet que pour jeter l'anathème sur le monde sublunaire, vaste théâtre d'ombres, évanescent et absurde :

A Nought, a Thought, a Show of mocking Dreams

ou bien :

.....a Thought
As swell'd from nothing, which doth dissolve in nought⁽¹¹⁾,

la rime *nought/thought* devenant récurrente, au point de dominer la ligne mélodique. Tout cela étant dit en accents presque shakespeariens, caractéristiques de l'époque baroque, et avec un sens très sûr des sons et des rythmes qui hantent la mémoire du lecteur. Après le rejet d'un système esthétique et d'une épistémologie dont le deuil a révélé les failles, le stoïcisme est refuge, comme il l'est dans l'essai en prose *A Midnights Trance*, datant des mêmes années, et écrit sous l'influence de Charron et de Montaigne, mais, de façon plus frappante encore, la réponse à l'énigme de la vie et de la mort, inséparable du procès fait aux apparences, vient du néo-platonisme ou du platonisme chrétien ou de ce pseudo-platonisme mal défini cher aux lettrés de la Renaissance à son déclin. Laissons à R. Ellrod, qui découvrit *A Midnights Trance*, le mérite d'avoir si bien analysé les éléments platonisants dans la pensée et dans l'écriture de Drummond⁽¹²⁾.

Consolations banales à l'époque. Mais ce qui singularise Drummond, c'est qu'il ne se contente pas d'aspirer à un monde transcendant, au-delà de « *this world visible which world we name* »⁽¹³⁾. Par la pure force de l'imagination, et de manière presque obsessionnelle, il choisit en effet de projeter le drame intime dans un univers dont la structure – l'« architecture », terme qu'il affectionne – lui inspire effroi et admiration. Qu'importe si l'univers est conçu selon Ptolémée – avec sphères cristallines et *primum mobile* – ou selon Galilée. L'interrogation sur l'agencement des astres et leurs positions respectives se construit peu à peu en véritable *topos*, qui se surajoute aux divers thèmes et motifs. Dans ses vers les plus nostalgiques, le sonnettiste visionnaire accomplit le travail de deuil en situant Mary Cunningham et lui-même ou son double dans un espace cosmique qu'il évoque par un graphisme saisissant. Le fantôme de Mary – « *deare Ghost* »⁽¹⁴⁾ – est placé au-dessus du firmament bleuté – « *plac'd above* »⁽¹⁵⁾ – dans des régions inaccessibles. Le poète, devant sa propre mort, s'attribue un point d'ancrage étonnant – « *above the Spheare of Spheares* »⁽¹⁶⁾ – à partir duquel les apparences cessent de faire obstacle à la lumière du vrai. L'originalité de Drummond tient au fait qu'il impose au lecteur une vision du monde très subjective, bien que conforme dans ses grandes lignes aux idées reçues, en faisant de la répétition le principe majeur de son écriture. Répétition de mots et d'images qui génèrent le vertige de l'infini et donnent au lyrisme sa qualité distinctive. Sonnet après sonnet, le globe terrestre, suspendu dans l'espace – « *this Round* », « *this hanging Round* » - est désigné par des termes

qui surdéterminent le rapport aux autres astres : « this globe that all upbears », de même que le dieu tout-puissant existe dans le texte par les périphrases qui valorisent le rôle de grand ordonnateur « that King, who all this All commands », « the Essence pure that All this All upbears »⁽¹⁷⁾. Mais l'image clé est celle qui ouvre la série *Urania* :

Thus goes the floting World beneath the Moone⁽¹⁸⁾.

Drummond s'y révèle en « Elisabéthain attardé », fidèle à la vieille notion du monde sublunaire, mais il résume aussi ce que fut le XVIIe Siècle jacobéen, avec le désenchantement de Shakespeare et la perplexité intellectuelle de Donne dans *The First Anniversarie*.

Avant de conclure, j'aimerais nuancer ce qui a été dit plus haut, car il ne faudrait pas garder l'impression que le recueil de 1616 s'article autour d'un contraste irréductible. En fait, le pétrarquiste de la Première Partie n'est jamais chanteur inconditionnel des apparences. Grave, mélancolique par tempérament, Drummond eut toujours une certaine méfiance envers la beauté physique – celle des jeunes femmes et celle de la Nature – et cela même au temps des amours heureuses, quand il semblait absorbé dans la contemplation du monde et de ses délices. L'un des biographes, F.R. Fogle, rapporte une anecdote significative. Lors d'un séjour en France, Drummond visita la Foire de Saint-Germain et fut fasciné par trois portraits de Vénus – surtout par celui où le beau visage de la déesse, offert aux regards d'un jeune homme, cachait à demi une image de la Mort. D'après Fogle, le visiteur écossais fit ce commentaire :

« It were to be wished this Picture were still before the Eyes of Doating Lovers »⁽¹⁹⁾.

Drummond, même lorsqu'il fut un « doating lover », ne chanta jamais sans arrière-pensée les « shining Eyes, ..., Lockes of curling Gold » de sa bien-aimée, et il semble que le sens de l'éphémère et l'interrogation sur la place de l'être humain dans l'univers aient hanté le poète dans ses meilleurs moments. N'est-il pas troublant de constater que la Première Partie, si descriptive et encomiastique soit-elle, a pour note d'ouverture les vers suivants :

*I know that all beneath the Moon decays,
And what by Mortalles in this World is brought,
In Times great Periods shall return to nought,
.....
I know fraile Beautie like the purple Flowre
To which one Morne oft Birth and Death affords....*

vers qui conduisent à une prière étrange chez un fiancé comblé à l'époque par la présence physique de Mary Cunningham :

*And when yee list (Heavens) take this borrowed breath
Men but like Visions are. Time doth all claime⁽²⁰⁾.*

Au seuil du recueil, les apparences sont récusées avant même d'être célébrées, et le visible est dénoncé comme un mensonge sur lequel aucune épistémologie digne de ce nom ne peut se fonder.

Drummond ne fut pas seulement l'imitateur de Desportes ou de Marini, dont les grâces mièvres étaient démodées en 1616. Sa « différence » par rapport aux autres sonnettistes ne se réduit pas au fait qu'il osa, comme Pétrarque, chanter une maîtresse morte. Ce qui signe le corpus, c'est la note tragique décelable au cœur même de la glorification des apparences, note qui s'exprime sur fond de cosmos, et cela avant que Drummond ait choisi, comme Donne, de ne plus écrire que des sonnets de dévotion et de spiritualité.

Simone DORANGEON
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

L'édition utilisée pour cette étude est la suivante : *The Poetical Works of William Drummond of Hawthornden*, ed.L.E.Kastner, 2 vols., Edinburgh & London : Blackwood & Sons, 1913. L'ouvrage sera désigné par *Works*.

(1) *Works*, I, Introduction, pp. xxxiii-iv.

(2) Voir *Conversations with Drummond*, dans *Ben Jonson*, ed. Herford & Simpson, 11 vols., Clarendon Press, 1925-52, I, p. 135.

(3) *First Part*, Sonnet VI, 13-14, *Works*, I, p.135.-Nos italiques.

(4) *First Part*, Sonnet XVIII, 2, *Works*, I, p.22.

(5) *First Part*, Sonnet XIX, 2, 9, *Works*, I, p.23.

(6) *Second Part*, Sonnet I, 5-6 ; Sonnet XII, 1-2, pp.51, 61, 63. – Nos italiques.

(7) *Second Part*, Sonnet X, 12, 13, 14, *Works*, p.64.,,

(8) *Second Part*, Sonnet II, *Works*, I, p.87.

(9) *Second Part*, Sonnet II, *Works*, I, p.87.-Nos italiques.

(10) *Second Part*, Sonnet XIII, 9-12, *Works*, I, p.64.

(11) *Urania*, Sonnet II, 8 ; *Sec. Part*, Madrigall i, 11-12, *Works*, I, pp.87,54.

(12) L'essai *A Midnights Trance* fut découvert et édité par R.Ellrodt en 1951.

(13) *Urania*, Sonnet V, 3, *Works*, I, p.89.

(14) *Sec. Part*, Sonnet VI, *Works*, I, p.64.

(15) *Sec. Part*. Sonnet XIII, *Works*, I, p.64.

(16) *Sec. Part*, Sonnet VI, 6 ,*Works*, I, p.54.

(17) *Sec. Part*, Sonnet VI, 2 ; Sonnet VI, 2 ; Sonnet IV, 3 ; *First Part*, Sonnet V, 4, *Works*, I, pp.54, 90, 54, 88,5.

(18) *Urania*, Sonnet I, 12, *Works*, I, p.87.

(19) *A Critical Study of William Drummond of Hawthornden*, Columbia Univ. Press, 1952, p.27.

(20) *First Part*, Sonnet II, 1-3, 9-10, *Works*, I, p 4.

LES APPARENCES DANS *THE LAW AND THE LADY* (1875) DE WILKIE COLLINS

Les apparences sont un aspect essentiel de la fiction de Wilkie Collins. Ses œuvres, des romans dits « à sensations », reposent sur un schéma de détection mêlant investigation et suspense et explorent le problème complexe du paraître et de l'identité, qu'il s'agisse de *The Woman in White* (1860), de *No Name* (1862) ou du célèbre *The Moonstone* (1868). Il en va de même pour *The Law and the Lady*, roman moins connu que ses prédécesseurs, mais qui traite néanmoins en profondeur la question des apparences problématiques. Tout, de l'intrigue aux rôles adoptés par les personnages, y constitue une interrogation sur les relations entre l'être et le paraître.

C'est au niveau de l'intrigue, dans le domaine légal et juridique, que se manifeste le plus nettement cette relation d'inadéquation entre la réalité et les apparences. En effet, l'enjeu du roman est pour Valeria de revendiquer l'innocence de son mari, Eustace Macallan, accusé du meurtre de sa première épouse, Sara, et remis en liberté au terme d'un procès concluant au non lieu. Afin de posséder toutes les clefs pour mener à bien son travail de détective, Valeria doit prendre connaissance des minutes du procès. Celui-ci, avec sa succession de témoins, de pièces à conviction et de coups de théâtre, est découpé en chapitres distincts qui évoquent les trois actes d'un drame : « First Question--Did the Woman Die Poisoned ? » (XVI), « Second Question--Who Poisoned Her ? » (XVII), « Third Question--What was His Motive ? » (XVIII). Les réactions des personnes présentes dans la salle d'audience sont comparables à celles du public devant les surprises qui lui sont réservées sur la scène : murmures d'étonnement, d'admiration, d'indignation, et même rires lors de la comparution de l'un des témoins, Miserrimus Dexter : « The calling of the witness produced a burst of laughing from the public seats--due partly, no doubt, to the strange name by which he had been summoned ; partly, also, to the instinctive desire of all crowded assemblies, when their interest is painfully excited, to seize on any relief (...) » (XX, 172). En outre, l'ironie dramatique s'exerce pleinement au cours du procès : tout comme l'assistance à l'époque du jugement, le lecteur qui accompagne Valeria dans sa lecture des minutes, ne dispose que d'indices et d'apparences. Celles-ci jouent d'ailleurs nettement contre Eustace : certaines lettres échangées entre Sara et ses proches, et surtout la lecture publique du journal intime d'Eustace dans lequel il exprime avec passion son amour impossible pour sa cousine Helena Beaulieu, l'accablent sans que rien ne puisse non plus prouver irréfutablement sa culpabilité. La jalousie de Valeria envers Mrs Beaulieu dans laquelle tout le monde voit, au moment

du procès, le mobile apparent de ce meurtre apparent, brouille un peu plus les pistes. Au terme du long et patient travail de reconstruction entrepris par Valeria, la vérité finit cependant par éclater au grand jour, et, paradoxalement, elle « sort » de la bouche d'un fou. Miserrimus Dexter, un personnage déséquilibré, témoin et partie prenante à l'époque du drame, finit par révéler l'existence d'une lettre inconnue dans un accès de démen- ce ; contre toute attente, ce précieux document, déchiré en mille mor- ceaux, se trouve enfoui sous un tas d'ordures dans le jardin de Gleninch, demeure qu'occupaient alors Eustace et Sara Macallan. Il s'agit de répa- rer, recoller, reconstruire : l'honneur d'Eustace, les circonstances du drame, la lettre fragmentée. Les apparences se révèlent trompeuses à plus d'un titre : qui aurait pensé que Dexter jouerait un rôle aussi essentiel ? Qui aurait cru qu'un tas d'ordures masquerait l'existence de la vérité ? Enfin, et surtout, qui aurait pu soupçonner que ce meurtre présumé par empoi- sonnement à l'arsenic était en réalité un suicide ? D'une façon des plus ironiques, la lettre recollée est la confession écrite par Sara ; en déci- dant de mourir, elle croit rendre sa liberté à Eustace et lui permettre d'épou- ser Helena Beaully.

Il n'en est rien et Eustace, hanté par les regrets et marqué par l'infâ- mie, tente métaphoriquement de « disparaître ». L'adoption du nom d'em- prunt Woodville revient à changer d'identité afin de faire table rase de ce passé honteux et douloureux. C'est après avoir « tué » Eustace Macallan, qu'il rencontre Valeria, tombe amoureux d'elle et décide de l'épouser dissimulé par ce masque. Mr Starkweather soupçonne d'ailleurs l'exis- tence d'un mystère dans le passé du fiancé de sa nièce : « There is some- thing under the surface in connexion with Mr Woodville »⁽¹⁾.

Au chapitre I, alors que nous ignorons encore tout des sombres évé- nements du passé, un curieux incident survenu le jour du mariage révè- le le caractère illusoire et fragile de ce déguisement : Valeria, en effet, se trompe en signant le registre et au lieu d'inscrire son nom de jeune fille, elle écrit d'abord « Valeria Woodville », erreur que sa tante considère comme un mauvais présage. En profondeur, ce faux départ symbolise un mariage inexistant : Woodville représente un vêtement vide, un masque sans visage, un fantôme. Le mariage ne prendra une validité et un sens que lorsque Valeria retrouvera le signifiant exact (Macallan) correspon- dant au signifié. Mais il se produit alors une deuxième fuite d'Eustace : une fois démasqué, il ne peut supporter l'idée que Valeria mette à nu son passé et il la quitte, se dérobant cette fois physiquement. On voit donc que le travail accompli par la jeune mariée a une double fonction : dénoncer les apparences en rétablissant l'honneur perdu de son mari, et par là-même, sauver son propre mariage, lui-même fondé sur des appa- rences et mis en péril par l'issue tragique du premier mariage d'Eustace.

La vérité, tout comme l'identité, sont de nature kaléidoscopique dans *The Law and the Lady*. Le kaléidoscope nous renvoie au domaine de l'optique, donc de la perception, et il est synonyme de richesse et de multiplicité mais aussi d'instabilité car les images qu'il produit se succèdent rapidement, toutes dissemblables⁽²⁾. Ainsi, il est difficile de savoir qui sont réellement les personnages du roman et même de se forger une idée précise de leur apparence physique. En effet, le lecteur entend des descriptions ou peut lire des portraits successifs du même personnage qui tendent à diverger, voire à se contredire radicalement et au bout du compte, à s'annuler. L'incertitude domine principalement dans le cas des figures féminines comme Sara Macallan ou Helena Beaully.

Sara, alors que son identité est encore inconnue de Valeria, apparaît pour la première fois dans le récit en photo aux côtés d'Eustace ; les termes employés, clairement colorés par une certaine dose de jalousie de la part de l'observatrice, soulignent le physique ingrat de l'inconnue : « The woman's face was hard-featured and ugly, with the marking lines of strong passions and resolute self-will plainly written on it » (X, 88). Plus tard, au cours du procès, un deuxième portrait de Sara est brossé par Christina Ormsay, sa garde-malade, en des termes tout aussi peu flatteurs : « Mrs Macallan was a very plain woman. She had a cast in one of her eyes, and (if I may use the expression) one of the most muddy, blotchy complexions it was ever my misfortune to see in a person's face » (XVI, 130). Pourtant, après avoir souligné le tempérament excessif, irascible et jaloux de la défunte, l'infirmière corrige quelque peu cette image si négative vers la fin de son témoignage : « Plain as she was in the face, she had a good figure ; her hands and feet, I was told, had been modelled by a sculptor. She had a very pleasant voice ; and she was reported when in health to sing beautifully » (XVI, 140). Au chapitre XX, intitulé « The End of the Trial », un autre témoignage, celui de Miserrimus Dexter, ami de Sara et d'Eustace Macallan vient partiellement infirmer celui de C. Ormsay :

« From my own personal observation I contradict every word of it. Mrs Eustace Macallan--granting her personal defects--was nevertheless one of the most charming women I ever met with. She was highly bred, in the best sense of the word. I never saw, in any other person, so sweet a smile as hers, or such grace and beauty of movement as hers. If you liked music, she sang beautifully (...) To say that such a wife as this could be first cruelly neglected, and then barbarously murdered, by the man (...) who stands there, is to tell me that the sun never shines at noonday (...)» (XX, 175).

L'image de Sara demeure floue et incertaine jusqu'au moment où nous lisons sa confession. Tel un pendule, l'opinion du lecteur oscille entre adhésion et incrédulité, entre sympathie et méfiance tant envers Sara qu'à l'égard d'Eustace. Comment espérer connaître la vérité sur le passé quand de simples portraits physiques du même être ne parviennent même pas à coïncider ! Ceci présente un intérêt double : tout d'abord celui de montrer l'opacité des apparences et les anamorphoses liées à la perception subjective ; ensuite, de préserver le mystère et le suspense et d'entretenir les doutes et les interrogations du lecteur pendant la majeure partie du roman. On voit bien l'interdépendance étroite entre l'investigation psychologique et l'enquête de type policier, et c'est là un des points forts de la fiction de W. Collins, bien plus subtile et complexe que l'étiquette « romancier à sensations » l'avait longtemps laissé penser aux critiques du XX^e siècle. Comme l'écrit Jenny Bourne Taylor dans son introduction à l'édition *World's Classics* de *The Law and the Lady* :

Sensation fiction continually played on its central narrative features of disguise and secrecy in order to emphasize the instability of identity, and to display the means by which social roles (particularly feminine ones) are shaped through the manipulation of cultural perceptions and codes. They formed, in the words of a contemporary critic, 'a host of cleverly complicated stories, the whole interest of which consists in the gradual unravelling of some carefully prepared enigma'. But that pleasurable process of unravelling often revealed not a solution, but another set of questions and secrets that hinged on the protagonist's position within the family⁽³⁾.

On voit l'influence des codes sociaux dans la perception de l'autre et ceci est particulièrement vrai pour les personnages féminins du roman. Se conforment-ils au rôle et à l'identité que la société leur assigne ? En d'autres termes, qu'est-ce qui fonde l'identité féminine : la beauté ? l'acceptation du statut d'épouse avec ses corollaires de soumission et d'obscurité ? l'intelligence ? Christina Ormsay, très fortement influencée par les préjugés contemporains puisqu'elle est elle-même une femme, semble estimer que l'un des attributs essentiels de la féminité est la beauté. Ainsi, selon elle, Helena Beaully (dont le nom évoque de façon transparente « beauty »), qu'elle compare à Sara, ne pouvait que triompher : « Mrs Beaully, on the other hand, was a most attractive lady. Her eyes were universally admired ; and she had a most beautifully clear and delicate colour. Poor Mrs Macallan said of her, most untruly, that she painted » (XVI, 130). L'assistance lors du procès réagit très favorablement lorsque l'intéressée elle-même comparait : « An interest of a new kind was exci-

ted by the appearance of the next witness. (...) The Report describes her as a remarkably attractive person ; modest and ladylike in her manner, and, to all appearance, feeling sensitively the public position in which she was placed » (XIX, 169). Les termes employés suggèrent cependant la possibilité d'un décalage entre l'être et le paraître et la question du maquillage et des cosmétiques, au sens propre et au sens métaphorique, est réintroduite habilement. Sara ne « se peint » pas le visage mais le procès révèle la possibilité qu'elle ait eu recours à la consommation d'arsenic en faibles doses pour améliorer son teint (XIX, 171). On voit ici, sur le plan symbolique, le glissement possible entre cosmétique et poison : l'impératif presque catégorique de la beauté peut aisément devenir synonyme de mort. Mrs Beaully, quant à elle, revendique la fraîcheur naturelle de son teint et nie l'usage de tout artifice pour rehausser sa beauté contrairement aux insinuations de Sara. Cependant, elle se déguise d'une autre manière au moment du drame lorsqu'elle est en visite chez les Macallan à Gleninch. Valeria, au cours de son investigation, au moment où ses soupçons se portent sur Mrs Beaully, dont la disparition la nuit de la mort de Sara demeure inexplicquée, apprend fortuitement qu'il s'agit d'une fausse piste. La révélation se produit après un dîner alors que l'on chante dans la pièce à côté un passage d'un opéra comique de Daniel François Auber intitulé *Le Domino noir* (1837). Cette histoire intertextuelle de masque et de déguisement sert de toile de fond au récit mettant en scène l'escapade nocturne de Mrs Beaully, « aussi ingénieuse que l'intrigue d'une pièce française » selon Lady Clarinda (XXXI, 267). La dame, enfreignant les règles de bonne conduite, se rend en cachette à un bal masqué donné dans le demi-monde et échange ses vêtements avec sa bonne Phoebe qui rentre à Gleninch à sa place et, prétextant une indisposition, se retire dans sa chambre jusqu'au lendemain :

The ball (almost an unparalleled event in Scotland !) was reported to be not at all a reputable affair. All sorts of amusing people were to be there. Ladies of doubtful virtue, you know ; and gentlemen on the outlying limits of society, and so on. Helena's friends had contrived to get cards, and were going, in spite of the objections--in the strictest incognito, of course ; trusting to their masks. And Helena was bent on going with them, if she could only manage it without being discovered at Gleninch. Mr Macallan was one of the strait-laced people who disapproved of the ball. No lady, he said, could show herself at such an entertainment without compromising her reputation.(...) When the time came for going back to Gleninch (...) (s)he sent her maid back in the carriage, instead of herself !

Phoebe was dressed in her mistress's cloak and bonnet and veil (267)⁽⁴⁾.

Mrs Beaully, quoique lavée de tout soupçon, révèle aussi une face cachée de sa personnalité puisqu'elle n'hésite pas à recourir au mensonge et se plaît à fréquenter à l'insu de ses hôtes un monde nocturne interlope, tout comme Godfrey Ablewhite, son homologue masculin dans *The Moonstone*.

Valeria elle-même ne se comporte pas conformément au rôle traditionnellement assigné à la femme et à l'épouse victorienne. Elle refuse tout d'abord d'accepter passivement le mystère qui entoure le passé de son mari, à l'encontre des injonctions de sa belle-mère et de celles d'Eustace. Au début de son investigation, elle s'aliène aussi son oncle et tuteur et Mrs Macallan, même si elle admire son courage et sa persévérance, estime son entreprise vouée à l'échec. Comment une femme, avec toutes les connotations de faiblesse que recouvre ce mot, pourrait-elle réussir là où la justice, des avocats et des hommes de loi ont reconnu leur impuissance ?

« Dr Starkweather, poor man, seems inexpressibly shocked by what you said to him when he was in London. He begs me to use my influence to induce you to abandon your present ideas, and to make you return to your old home at the Vicarage. I don't in the least agree with your uncle, my dear ! Wild as I believe your plans to be--you have not the slightest chance of succeeding in carrying them out-- I admire your courage (...) » (XXIII, 195-196).

Une femme victorienne peut-elle décemment adopter le rôle d'un détective ? La réponse de *The Law and the Lady* est de toute évidence affirmative et Valeria appartient d'ailleurs à une vaste famille de figures féminines collinsiennes énergiques, intelligentes et déterminées : Marian Halcombe dans *The Woman in White*, Magdalen Vanstone dans *No Name*, Rachel Verinder dans *The Moonstone* pour ne citer que les plus connues. La fin justifiant les moyens, Valeria use parfois de méthodes moralement douteuses pour avancer dans son investigation. Ainsi, pleinement consciente de l'atout que peut constituer un physique séduisant, elle décide de maquiller son visage fatigué par l'inquiétude et l'incertitude pour aller rendre visite au Major Fitz-David, ami intime de son mari, dont elle espère obtenir des renseignements. Ainsi masquée, elle devient aussi une personne différente : « I saw, in the glass, my skin take a false fairness, my cheeks a false colour, my eyes a false brightness--and I never shrank from it ! (...) » (VII, 57) ; « From the moment when I had resigned

myself into the hands of the chambermaid, I seemed in some strange way to have lost my ordinary identity--to have stepped out of my own character » (VIII, 57-58).

C'est par miroir interposé le jour de son mariage que Valeria effectue son autoportrait. Comme de nombreuses héroïnes de la fiction de Collins, elle ne correspond pas aux critères de beauté de l'époque. L'écrivain donne cependant une valeur très positive aux cheveux bruns, signe de volonté et d'énergie. Comme l'autoportrait de Jane Eyre, celui effectué par Valeria est une description négative et par défaut, soit sur le mode de l'absence (abondance de termes et affixes négatifs), soit sur celui de l'excès (usage répété de l'adverbe « too »)⁽⁵⁾

What does the glass show me ?

The glass shows me a tall slender young woman of three-and-twenty years of age. She is not at all the sort of person who attracts attention in the street, seeing that she fails to exhibit the popular yellow hair and the popular painted cheeks. Her hair is black (...) Her complexion is pale (...) Her eyes are of so dark a blue that they are generally mistaken for black. Her eyebrows are well enough in form, but they are too dark, and too strongly marked. Her nose just inclines towards the aquiline bend, and is considered a little too large (...) The mouth, her best feature, is delicately shaped (...) As to the face in general, it is too narrow and too long at the lower part ; too broad and too low in the higher regions of the eyes and head. The whole picture, as reflected in the glass, represents a woman of some elegance, rather too pale, and rather too sedate and serious in her moments of silence and repose--in short a person who fails to strike the ordinary observer at first sight (...) (I, 10-11).

La présence du miroir est un trait récurrent au début du roman, comme figuration de la quête identitaire et de celle du sens. L'usage de la troisième personne du singulier semble bien indiquer une scission entre le sujet et son image-objet, pas encore intériorisée et acceptée comme « je ». Jusqu'au chapitre VIII, le miroir révèle une certaine insatisfaction, un certain malaise et le reflet dans la glace devient même déformant lors de la scène du maquillage où Valeria reconnaît à peine son nouveau visage. Cette scène, qui précède la visite décisive chez le Major, correspond au moment où l'incertitude et les angoisses de Valeria atteignent leur paroxysme. Pourtant, ces cosmétiques (dont l'absence était presque déplorée dans l'autoportrait du chapitre I) permettent la création d'une

nouvelle personne. La scène de maquillage, initialement perçue comme génératrice d'étrangeté et d'aliénation, correspond en réalité à un rite de passage : l'accès au statut de femme adulte, responsable et volontaire. L'expression « *step out of my own character* » indique une (re)naissance, à la façon d'une mue grâce à laquelle Valeria laisse derrière elle son ancien moi, comme une peau devenue trop étroite. Après la découverte du compte rendu du procès chez le Major, puis sa lecture, Valeria n'éprouve plus le besoin de se regarder puisqu'elle s'est trouvée, mais celui d'agir.

De tous les personnages féminins du roman, Valeria est celui dont l'individualité est la mieux dessinée et la moins fluctuante. Pourtant, cette représentation triangulaire de la féminité (Sara, Helena, Valeria) a parfois tendance à gommer la ligne de démarcation entre les trois femmes. Nous avons vu par exemple que malgré des différences radicales, Valeria présentait quelques points communs avec Helena Beaully car toutes deux se déguisent. Par ailleurs, il est assez curieux de constater que le regard de Miserrimus Dexter ressuscite un peu de Sara à travers Valeria lorsqu'il la voit marcher avec tant d'élégance : « *I couldn't resist the temptation of seeing her again, in seeing you. It was her movement, her sweet simple unsought grace (not yours) when you walked to the end of the room and returned to me. You raised her from the dead when you fetched the chair and the screen. Pardon me for making use of you (...)* » (XXVII, 234-235).

Le personnage de Miserrimus Dexter est central par rapport au thème des apparences dont il cristallise toute l'ambiguïté et l'opacité. Tout aussi essentiel sur le plan dramatique que psychologique et symbolique, il est une créature hybride et protéiforme. Il se montre constamment sous un jour différent et la perception d'autrui accentue encore cette instabilité et les fluctuations de son image.

Il apparaît pour la première fois au cours du procès d'Eustace et le premier portrait de lui qui nous est proposé repose sur les notions de manque et d'inachèvement. Il est présenté comme « littéralement la moitié d'un homme », « totalement privé de membres inférieurs » (XX, 173). Cependant, le visible et l'existant (visage et buste) possèdent un caractère exceptionnel et presque excessif : « *an unusually handsome, and an unusually well-made man* » ; ses épaules possèdent « une puissance et une grâce parfaites » (173). Le motif de l'hybridité est ensuite introduit car les grands yeux bleus de Dexter et ses mains blanches et délicates évoquent ceux d'une « belle femme » : « *He would have looked effeminate, but for the manly proportions of his throat and chest (...)* » (173). Mais à ce stade du roman, Dexter n'est aperçu qu'à distance, par compte rendu de procès interposé. Il est ensuite décrit par le Major

et par Mrs Macallan, tous deux hostiles au projet de Valeria de le consulter au sujet des circonstances de la mort de Sara. Le Major, bien qu'il émette une opinion fondée sur le stéréotype selon lequel une apparence disgracieuse est la marque d'un esprit « tordu », introduit une autre facette de l'hybridité en soulignant les traits animaux de Dexter : « (...) the man's mind is as deformed as his body. (...) He is a mixture of the tiger and the monkey. At one moment, he would frighten you ; and at the next, he would set you screaming with laughter » (XXII, 191). Valeria, lors de ses visites successives peut constater *de visu* l'hétérogénéité grotesque du personnage. Le fauteuil roulant sur lequel il se déplace apparaît comme le prolongement de son corps tronqué : « The fantastic and frightful apparition, man and machinery blended in one--the new Centaur, half man, half chair--flew by me again in the dying light » (XXIV, 206). Puis, sautant de son fauteuil, Dexter se déplace sur les mains avec l'agilité d'un singe : « The grotesque horror of the scene culminated in his hopping away, on his hands, at a prodigious speed (...) » (207). Au chapitre XXX, l'image du singe laisse la place à celle d'une « grenouille monstrueuse » (259) et le personnage se surnomme alors « Leapfrog », allusion probable à l'intertexte grotesque du « Hop-frog » (1849) de Poe. Paradoxalement, ces éléments subhumains coexistent avec un excès d'humanité (sensibilité exacerbée, raffinement extrême du comportement et de la tenue vestimentaire de Dexter) et avec une androgynie troublante, soulignée pour la deuxième fois au chapitre XXV : « The whole man appeared to have undergone a complete transformation. He spoke in the gentlest of voices--and he sighed hysterically when he had done, like a woman recovering from a burst of tears » (208).

Sur le plan physique, comme sur celui de son comportement, Dexter semble sans cesse différent et joue sans cesse des rôles différents : tout à la fois double et multiple, infirme, génial et menacé de folie, mi-homme, mi-animal, mi-ange, mi-bête, victime et bourreau (avec sa cousine retardée mentale). Aussi chatoyant que certaines des tenues moirées qu'il arbore, il est prismatique et insaisissable : « Who could fathom him ? », comme le conclut Valeria (XXVIII, 242). Les tentatives d'élucidation achoppent à la complexité kaléidoscopique de Dexter : « What new transformation of him was passing before my eyes ? Was there ever such a puzzle of a man as this ? (...) It is said, and said truly, that there are many sides to every human character. Dexter's many sides were developing themselves at such a rapid rate of progress, that they were already beyond my counting ! » (XXXV, 297). Les titres des chapitres et leur succession sont particulièrement significatifs : l'utilisation de « Miserrimus Dexter--First View » pour le chapitre XXIV et de « Miserrimus Dexter--Second View » pour le chapitre XXV, suivis de « Mr Dexter at Home » (XXVII) et d'autres titres moins évocateurs faisant ou non figurer son nom, montre

la prépondérance de la perception visuelle et prouve aussi que la richesse du personnage ne peut être épuisée en deux visites.

Mais de très lourds soupçons pèsent aussi sur lui : aurait-il tué Sara par jalousie et par frustration ? Son étrangeté est à l'image de son ambiguïté morale mais Collins a justement eu la subtilité de ne pas le charger ni le noircir. Dexter est un acteur dans l'âme et il ment pour se protéger mais aussi par goût du spectacle et du jeu. Lady Clarinda met en garde Valeria sur les distortions ludiques auxquelles s'adonne le personnage : « Oh, you must not believe anything Dexter tells you (...) He delights in mystifying people ; and he purposely misled you (...) » (XXXI, 265). La dimension fictionnelle et intertextuelle des représentations théâtrales où il se met en scène enrichit la perspective : Dexter s'invente d'autres existences et d'autres personnalités, Napoléon à Austerlitz (idéal héroïque et viril) ou Shakespeare (idéal poétique) écrivant *King Lear*, lorsque Valeria le voit pour la première fois, cachée derrière un rideau où elle peut l'observer à la dérobée et écouter ses tirades (XXIV, 206). Cet acte de voyeurisme, qui évoque d'ailleurs certaines scènes des comédies shakespeariennes (comme dans *All's Well that Ends Well* ou *Twelfth Night*) rappelle les scènes d'espionnage dans lesquelles Dexter épie Mrs Beauty à Gleninch et regarde par le trou des serrures. L'intertexte shakespearien est également présent sur le mode parodique : Dexter, Prospero grotesque, rebaptise ironiquement sa cousine Ariel. L'esprit aérien de *The Tempest* n'est autre qu'une femme simple d'esprit, fidèle et soumise comme un chien aux caprices de son maître, décrit comme « (t)he magician who alone could rouse the dormant sensibilities in her nature » (XL, 335).

Miserrimus Dexter, paradoxe vivant résumé par l'onomastique, est un magicien dont la folie et les créations fictives conduisent paradoxalement à la vérité. Lors de l'ultime visite de Valeria au chapitre XL intitulé « Nemesis at Last », il met une dernière fois à contribution son génie créatif et son art de la fable en racontant « The Story of the Mistress and the Maid », sorte de parodie gothique et de récit à clef où Cunegonda et Damoride sont censées représenter Mrs Beauty et sa femme de chambre afin de lancer une nouvelle fois Valeria sur une fausse piste, celle de l'empoisonnement de la noble Angelica : « I could see the drift of his story plainly enough. His object, under the thin disguise of the Italian romance, was to meet my unanswerable objection to suspecting Mrs Beauty's maid (...) » (XL, 340). Mais les rouages de l'intrigue s'enrayent soudain, l'esprit de Dexter se grippe, bloqué par un sentiment de culpabilité insurmontable lié à la destruction d'une lettre mystérieuse. Le discours devient bégaiement, le vécu remplace la fiction : c'est dans l'apparente incohérence de cette anamnèse douloureuse que se cache la vérité.

L'un des mérites de Wilkie Collins, et non le moindre, est son travail nuancé et novateur sur les mystères de la psyché humaine et de l'identité. L'approche des apparences dans *The Law and the Lady* est étroitement liée au thème de la transgression : celle des rôles traditionnels assignés aux femmes, celle des codes esthétiques et sociaux, celle des normes morales. Sa fiction abonde en personnages marginaux (sur le plan physique et/ou moral) sympathiques ou fascinants, présentés en finesse sans le moindre manichéisme. Collins excelle dans l'art de subvertir les conventions en inversant la signification codée des apparences comme en témoigne la peinture de Miserrimus Dexter. On se rappelle aussi le Comte Fosco, criminel charmeur, ambigu et séduisant dans *The Woman in White* ; Marian Halcombe, antithèse de la « jeune première », est brune et relativement laide, mais il s'agit de l'une des figures féminines les plus marquantes de l'œuvre de Collins. De la même manière, dans *The Moonstone*, Rosanna Spearman, servante bossue et victime de l'injustice sociale est plus vertueuse que Godfrey Ablewhite, jeune homme blond au physique angélique.

L'intertexte qui entoure Dexter (allusion au Juif Errant et au Hollandais Volant (XXVII, 230) et la citation du « Prometheus Unbound » de Shelley, XXX, 260) constituent des variations sur le thème du blasphème, de la transgression et du châtement. En effet, la « Nemesis » finit par s'abattre sur Dexter, coupable de cette passion irrésistible pour Sara, et coupable d'avoir dissimulé la confession qui aurait définitivement innocenté Eustace. Cependant, il ne s'agit pas de justice immanente et la folie dans laquelle il finit par sombrer définitivement ne ressemble pas à un véritable châtement car le roman ne semble postuler aucune transcendance. Cependant, les apparences sont sauvées et la mort du personnage, évacué pour des raisons de convenances, semble moins une nécessité dramatique qu'une démarche visant à se concilier le lectorat de la classe moyenne. Toutefois, Collins a recours à des demi-mesures car la note dominante de l'éloge funèbre de Dexter est la compassion et la mélancolie. Mais il emploie un subterfuge habile en utilisant la voix de Valeria, derrière laquelle il peut se retrancher en position de relative sécurité par rapport à la censure : « So for this man too the end came mercifully, without grief or pain ! So that strange and many-sided life--with its guilt and its misery, its fittful flashes of poetry and humour, its fantastic gaiety, cruelty, and vanity--ran its destined course, and faded out like a dream ! » (L, 407).

Mais on voit mal aussi comment le rigorisme moral pourrait s'installer à la fin d'un roman qui, à des degrés divers, ne parle que de transgression, de faux-semblants et d'apparences trompeuses et dans lequel personne parmi Sara et Eustace Macallan, Helen Beauty, Valeria ou Miserrimus Dexter, n'est totalement innocent ou totalement coupable. A

des degrés divers aussi, tous les personnages, à un moment ou à un autre, mentent et se déguisent. L'ironie du sort, les hasards et les concours de circonstances malheureux, l'amour frustré, le silence et l'incompréhension, l'incommunicabilité et l'ambiguïté sont des éléments-clefs de ce roman de détection original dont, comme nous le découvrons à la fin, l'origine est un suicide.

Françoise DUPEYRON-LAFAY
Université de Lille III

NOTES

(1) L'édition de référence de *The Law and the Lady* est celle de *World's Classics*, Oxford : Oxford UP, 1992 (1875). La citation est tirée de la page 20 du chapitre II.

(2) *The Moonstone* reposait sur une image comparable car les multiples facettes de la pierre de lune symbolisaient celles de la personnalité prismatique de Franklin Blake. Par ailleurs, le diamant, d'une apparence changeante en fonction de la lumière, représente aussi l'intrigue elle-même ; la vérité est reconstituée à partir de fragments et de témoignages divers et la subjectivité y joue aussi un rôle comparable à celui de la lumière.

(3) La citation de J.B. Taylor, située aux pages vii-viii de l'Introduction, fait référence à un article victorien intitulé « The Enigma Novel », paru dans le *Spectator* du 28 décembre 1861 (p. 1428).

(4) La substitution entre la maîtresse et sa servante, fréquemment utilisée dans les comédies des XVII^e et XVIII^e siècles, est un motif récurrent dans l'œuvre de W. Collins. Dans la Septième partie de *No Name*, Magdalen Vanstone se fait passer pour sa femme de chambre Louisa et se fait engager à sa place. L'échange des rôles va plus loin dans *The Dead Secret* (1857) car la permutation d'identité entre Sarah Leeson et sa maîtresse Mrs Treverton se produit avant le début du roman et constitue l'origine et le moteur de l'intrigue.

(5) « I sometimes regretted that I was not handsomer : I sometimes wished to have rosy cheeks, a straight nose, and small cherry mouth : I desired to be tall, stately, and finely developed in figure ; I felt it a misfortune that I was so little, so pale, and had features so irregular and so marked ». (*Jane Eyre*, Harmondsworth : The Penguin English Library, 1983 (1847), Chapitre 11, 130). La pâleur, les traits irréguliers et un nez ne se conformant pas aux canons est le dénominateur commun des deux autopoitrtraits.

**SAUVER LES APPARENCES :
LE JEU DE L'AMOUR ET DU MENSONGE
DANS *THE EGOIST*
DE GEORGE MEREDITH**

Ne serait-ce que par son sous-titre, « A Comedy in Narrative », *The Egoist*, de George Meredith, comporte une dimension théâtrale évidente, évoquée par une des acceptions possibles de « comedy ». En outre, l'interpénétration des genres, le dramatique et le romanesque, se perçoit dans l'économie du récit, structuré selon des conventions qui rappellent celles du théâtre classique, à savoir la règle des trois unités. Les tentatives d'une jeune fiancée qui souhaite se voir libérée de sa promesse composent une seule intrigue, qui se déroule dans un cadre unique, le château de Patterne, dans un temps très limité : quelques jours suffisent à l'ingénue pour mener à bien son entreprise. Cette comédie sous forme de récit rappelle à maints égards l'univers marivaldien. Le jeu de l'amour s'y développe en grande partie au travers du dialogue, et constitue un spectacle riche d'échanges verbaux - mots d'esprit, réparties, saillies, badinage encore complexifié par des *qui pro quo* et des apartés. A cela s'ajoutent, dans une mascarade généralisée, équivoques, pieux mensonges, discours fallacieux, autant d'entorses à la vérité qui permettent aux personnages de se masquer autant que de se dévoiler.

Or, pour être effectivement perçu et faire l'objet d'une analyse, ce jeu continu de faux-semblants doit être, premièrement, perceptible et, secondement, détecté par un témoin extérieur. Il faut, certes, qu'un mensonge passe pour sincérité auprès de l'interlocuteur ainsi dupé, mais il convient également qu'il soit révélé comme mensonge à un tiers, sinon, telle un crime parfait, une tromperie sans témoins s'abolit dans sa propre perfection et reste à tout jamais celée. Dans *The Egoist*, un narrateur omniscient, relayé par des personnages confidents, autre stratégie proprement théâtrale créée pour accéder à l'intériorité des actants, met au jour l'insincérité des personnages. Grâce à ce commentateur ironique, le lecteur-spectateur apprend que se met en place un jeu d'apparences, apparences qui se révèlent dès lors à lui comme mensongères. Le pacte de lecture s'en trouve alors clarifié.

Tout au long du roman, certains personnages, devenus intrigants, manipulent en effet les apparences, afin de se créer un espace clandestin de liberté, tirant parti de l'altérité des êtres, de l'opacité des consciences, des mobiles et des visées, trouvant refuge derrière les conventions mondaines, tout en sauvant ces apparences auxquelles la bonne société tient tant. Le point de départ d'un tel spectacle, insignifiant, de prime abord,

mais non moins fondamental, atteste l'importance des apparences pour chaque membre de la petite communauté du château de Patterne, le bien nommé, puisque le terme fait penser à une structure, ou à un modèle donné. Ainsi, la jeune Clara se voit contrainte de mentir en manipulant les apparences dans le but d'éconduire Willoughby, l'égoïste, tout en faisant croire au monde que la rupture de l'engagement s'opère à l'initiative de son partenaire, forme de mensonge qu'elle va légitimer à plus d'un titre.

Clara est consciente des préjugés qui pèsent sur son sexe. La culture écrite les diffuse : « She had read of the reproach upon women » (15 : 197)⁽⁹⁾ ; la culture orale les colporte : « She had heard women abused for shallowness and flightiness » (19 : 225). Elle rejette dès lors l'idée de rompre ses fiançailles afin de ne pas confirmer la mauvaise réputation des femmes qui, aux dires mêmes de son père, sont changeantes, impulsives (« mutable and explosive », 20 : 237), irrationnelles, imprévisibles, incompréhensibles, telles des girouettes (« veering weather vanes », 19 : 225) qu'il est bon de voir mariées pour retrouver un peu de tranquillité. Une raison complémentaire préside au geste de Clara. Par-delà un égoïsme lié à la préservation d'une réputation personnelle, la jeune femme se fait solidaire, protectrice des intérêts de la gent féminine : « for her sex's sake, and also to appear an exception to her sex, this reasoning creature desired to be thought consistent » (19 : 225).

Quoi qu'il en soit, la résistance souterraine constitue surtout le seul moyen de défense dont dispose la femme victorienne. Comme le remarque le narrateur au cours d'une intrusion, où l'emploi du générique élève le constat au niveau universel, l'homme aliène la femme, pourtant guerrière par nature, et lui impose cette belle apparence qu'on lui connaît, la transformant en un artefact poli, purifié, de manière paradoxale, par le mensonge qui résulte de ce travail visant à gommer la vérité fondamentale de son être, « dévorant » en elle sa vraie nature et son identité :

Are they not of nature warriors, like men ? - men's mates to bear them heroes instead of puppets ? But the devoting male Egoist prefers them as inanimate overwrought polished pure metal precious vessels, fresh from the hands of the artificer, for him to walk away with hugging [...] and forget that he stole them. (11 : 152)

Voilà la femme réduite au statut de victime, de proie, et force est de noter l'image prandiale associée à l'homme, vu comme un prédateur. Dès lors, il devient urgent de pacifier cet être vorace en dissimulant actions, pensées et sentiments, comme le narrateur l'atteste en ces termes ima-

gés : « ...in the appeasement of the glutton they have to practise much simulation » (11 : 151). Clara ne saurait cependant s'accommoder d'un tel statut sans se renier entièrement, d'où sa réaction : « My mind is my own, married or not » (8 : 113), véritable déclaration d'intention, motivée en quelque sorte par la légitime défense. Cependant, la femme polie et policée ne saurait émettre cette revendication que sous la forme d'une parole refoulée, d'une restriction mentale, apparence d'un acquiescement tacite.

Ainsi, le discours policé de l'apparente soumission crée peu à peu un univers de duplicité, qui utilise la polysémie des signes, paroles et actes, fait dont prend conscience Clara Middleton, prédestinée à de tels subterfuges par son patronyme. En effet, « Middleton » évoque, « middle tone », cette voie moyenne qui cherche le compromis, mais se trouve contredite par le prénom même de « Clara », qui brouille encore les pistes par l'évocation d'une transparence de sa personne et de son caractère. Un exemple parmi tant d'autres illustre la manipulation du langage par l'intrigante : « I want the early part of the morning ; the rest of the day I shall be at liberty » (25 : 301). Par cette allusion à la liberté dont elle goûtera l'après-midi, Clara évoque explicitement sa disponibilité, mais, de manière implicite, elle pense aussi à la liberté réelle que lui procurera la fuite loin du domaine de Willoughby. Elle ne s'aperçoit de l'ambivalence de ses paroles qu'après les avoir prononcées trois fois, comme si le discours avait été produit à son insu - par son inconscient - avant d'accéder à la conscience. L'adjectif « delicious », qualificatif attribué à ses paroles doubles, suggère que Clara, loin d'éprouver de la culpabilité, voit dans ce stratagème un jeu mondain, une forme de marivaudage. Elle parvient à se servir des mots comme d'un écran efficace, capables d'énoncer une demi-vérité (elle veut effectivement jouir d'un certain temps libre) - ou une demi-mensonge (elle omet de préciser que cette liberté n'est possible que loin de Patterne). Les versions co-présentes de son discours sont toutes deux vraisemblables et partiellement véridiques - mais la première est indubitablement mensongère, car elle est destinée à occulter la seconde, et induire autrui en erreur.

Ainsi, Clara préfère éviter l'attaque offensive, et s'abstient d'ouvrir les hostilités, de dévoiler ses pensées, en revendiquant son indépendance d'esprit. D'ailleurs, la société, implicitement dressée contre elle, lui donnerait tort, elle le sait : « Considering how weak she was, how solitary, how dismally entangled [...] a little hypocrisy was a poor girl's natural weapon » (11 : 146). En conséquence, Clara se voit contrainte d'avoir constamment recours à des stratégies de dissimulation de ses affects. Par exemple, elle élabore une mise en scène efficace pour éviter les étreintes de son fiancé, les esquivant littéralement : « The gulf of a caress

hove in view [...]. She stooped to a buttercup ; the monster swept by » (13 : 171). De la même manière, elle trouve refuge derrière des excuses polies pour échapper à la compagnie de Willoughby : « Clara's plea of a horror of the talk of bricks and joists excused her from accompanying him » (8 : 104). Certes, l'argument est recevable : une faible femme ne saurait s'intéresser aux arcanes de la maçonnerie, et la plausibilité demeure la condition pour que la prise de congé soit acceptée sans qu'elle blesse quiconque ou s'apparente à de l'impolitesse. Les apparences demeurent sauves, grâce au respect des codes de la courtoisie, bienveillante vis-à-vis d'autrui. Or, le terme de « plea », choisi à dessein par le narrateur afin d'orienter l'interprétation, ne désigne pas seulement une quelconque raison ; c'est aussi l'excuse, deuxième acception qui suggère que Clara prétexte sa répugnance pour le sujet de la conversation afin de s'éclipser. Son prétexte mensonger est pourtant un aveu en forme de synecdoque : tout ce qui touche à Willoughby lui fait horreur, et un transfert doublé d'une inversion apparaît, puisque le fait d'être touchée par Willoughby devient une expérience épouvantable. Cette ruse lui permet pourtant de dissimuler sa véritable raison, sa répugnance à rester aux côtés de l'égoïste. Quant au troisième sens de « plea », le plaider, il permet d'élargir encore l'interprétation. Clara, qui se sent implicitement coupable, construit par avance un discours susceptible d'être entendu pour sa défense, un plaidoyer élaboré, complexe, comme l'indique la lourdeur de la structure, dans la phrase citée, où les « of » se succèdent en kyrielle.

Ainsi, placée dans un contexte socialement hostile, incapable d'énoncer la véritable raison qui la conduit à rejeter Willoughby, Clara se lance dans une suite de mensonges afin de surseoir aux moments d'intimité auprès de son fiancé. « My head is rather heavy » (7 : 95), prétend-elle, afin d'échapper à la cour trop pressante de l'égoïste. L'information reste invérifiable pour Willoughby, mais le lecteur y reconnaît un mensonge prudent, grâce au narrateur, qui possède en effet davantage d'informations que l'amoureux éconduit pour distinguer la parole mensongère de l'affirmation sincère. Ce subterfuge est un moyen de défense, une façon de battre en retraite qui dégage aisément Clara de ses obligations. Incapable de s'échapper physiquement du domaine, ce qu'elle tentera vainement de faire à un autre moment du roman (au chapitre 25), elle parvient toutefois à fuir sa situation oppressante par l'entremise du mensonge en actes et en paroles.

La femme utilise alors les armes mêmes que la société dresse contre elle, et fait de son infériorité apparente un atout personnel, une force paradoxale et providentielle. On la dit faible et fragile, on la renvoie à sa réalité biologique et anatomique pour légitimer et rationaliser son statut

d'infériorité : elle se plaint alors d'un mal de tête, d'une indisposition passagère ou d'un frisson inopportun pour échapper à un visiteur importun ou à une tâche rébarbative qui lui incombe. Cette stratégie se retrouve, lorsque Willoughby veut enlacer passionnément Clara :

He enfolded her. Clara was growing hardened to it. To this she was fated; and not seeing any way to escape, she invoked a friendly frost to strike her blood, and passed through the moment unfeelingy. (10 : 133)

L'attitude n'est pas sans rappeler à un lecteur du XXe siècle celle de la femme anonyme qu'analyse Sartre pour illustrer ce qu'il nomme des « conduites de mauvaise foi », dans *L'être et le néant* (90-104)⁽²⁾. La femme évoquée dans ce texte fait preuve de mauvaise foi lorsque l'homme qui la courtise lui prend soudain la main, et qu'elle refuse cependant de voir dans cet acte un geste amoureux, dans un souci de voir se prolonger une relation où les sentiments ne s'expriment pas explicitement. Elle laisse alors ostensiblement reposer sa main « inerte entre les mains chaudes de son partenaire : ni consentante ni résistante - une chose » (92), tout comme Clara, qui, dans cet extrait, se raidit sous l'effet d'un prétendu frisson et fait de son corps une simple masse inerte à réchauffer. Par ces actes de mauvaise foi mensongère, les deux femmes gommant toute signification au geste passionnel, en réduisant leur corps, tout ou partie, à une matière, insensible, frigide. Cette réification permet de nier la dimension symbolique en vertu de laquelle le partenaire a agi : les deux femmes ont, comme le formule Sartre, « désarmé les conduites de [leur] partenaire en les réduisant à n'être que ce qu'elles sont » (92). En termes plus théoriques, elles ont joué sur la « double propriété de l'être humain, d'être une *facticité* et une *transcendance* » (92), c'est-à-dire de se trouver à la fois un sujet engagé dans une action réelle, objective, et dans une action symbolique, qui repose sur un au-delà du signe apparent, qui leur a permis de confondre volontairement les deux plans tout en conservant leurs différences à un autre niveau de représentation. L'attitude de Clara consiste à réduire au néant la portée amoureuse du geste de son fiancé. Il existe cependant une différence entre la conduite de la femme anonyme sartrienne et celle de l'héroïne de Meredith. L'attitude a été librement choisie par la femme sartrienne, qui fait preuve d'une certaine perversité à l'égard de son partenaire et cherche à éterniser l'instant exquis de l'indétermination, alors qu'elle résulte d'une contrainte imposée de l'extérieur pour Clara, dans une société qui donne son assentiment tacite à une relation conjugale où l'homme domine la femme, perçue, quant à elle, comme simple complément.

Ainsi, la « mauvaise foi » constitue un interface entre les sphères

intime et publique, une barrière qui sauvegarde le moi secret lorsque le seuil de sécurité et d'intégrité est franchi par des instances extérieures. Clara ne se constitue donc pas en rebelle face à l'ordre établi ; elle choisit de mimer la conformité aux apparences afin de lutter en secret, grâce à la force tranquille qui lui permet de parvenir à ses fins par les voies détournées de la parole mensongère, génératrice de liberté, mais protectrice des usages.

On pourrait, dès lors, faire du mensonge une arme spécifiquement féminine. Il n'en est rien, puisque Willoughby, lui aussi, invente de multiples stratagèmes pour maintenir Clara à Patterne, à l'insu de tous les invités, tirant parti, par exemple, de l'amour du docteur Middleton pour le bon vin. Il convient pour l'égoïste de ne pas devenir la fable de toute la contrée en se trouvant à nouveau abandonné par une fiancée, situation humiliante que prédit Lady Busshe : « He's in for being jilted a second time ! » (34 : 413). Il reste également essentiel de ne pas avouer à tous son manque de maîtrise de la situation. Willoughby exprime d'ailleurs une peur quasi paranoïaque du monde, qu'il nomme « that rough beast » (11 : 147). L'on retrouve, inversée, l'image de voration évoquée plus haut, qui unit Clara et Willoughby au moins au niveau de leur statut commun de victime sacrificielle. Aux mêmes maux, les mêmes remèdes, d'ailleurs ; l'égoïste n'hésite pas à intriguer, lui aussi, conscient que le moindre faux-pas, le moindre manquement à l'étiquette, la moindre faiblesse, sont rapportés, analysés, disséqués dans les conversations mondaines, et que tout vaut mieux que de devenir la risée de la communauté.

Pourtant, malgré les efforts de chacun, les apparences ne peuvent être sauvées dans l'univers romanesque de Meredith. C'est même la présence répétée du mensonge, signe d'efforts déployés pour préserver ces apparences, qui signale par là même leur faillite.

Dans *The Egoist*, l'existence du mensonge, et non plus son seul contenu, permet l'accès à la vérité, une fois la supercherie découverte. C'est, par exemple, l'omniprésence marquée du mensonge autour de Willoughby qui lui révèle l'inconfort de sa propre situation. Ainsi, après la fuite manquée de Clara, un véritable ballet de masques et de faux-semblants s'organise autour de lui pour le tromper. Afin de justifier le message de rupture laissé par la fugitive à l'intention du héros, et avant même qu'il ait eu le temps d'en prendre connaissance, la jeune femme ment sur son contenu, prétendant que c'est par souci d'éviter toute angoisse qu'elle a rédigé ce billet. Le colonel De Craye, quant à lui, pressé par Clara, qui tente de faire intercepter cette lettre devenue désormais compromettante, feint d'aller chercher un livre dans le laboratoire afin de pouvoir subtiliser la pièce à conviction, subterfuge aisément percé par

Willoughby. Ensuite, la femme de chambre ne peut qu'amorcer une explication fallacieuse concernant l'endroit où se trouve la fameuse lettre réclamée par son destinataire. Confrontée à l'obligation d'aller la chercher, elle s'éclipse de la scène pour ne jamais reparaitre. Cette péripétie aggrave l'affront fait au jeune homme, puisque c'est finalement une simple domestique qui rejoint le complot. Ces manigances ont pour objet de maintenir Willoughby hors de la vérité partagée par son entourage, et le voilà seul, ridicule, au milieu de l'entrée. L'épisode rappelle, cette fois, une autre situation théâtrale, celle du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, où le comte se voit berné par son épouse, elle-même secondée par sa soubrette et par Chérubin, rôle que l'on pourrait aisément attribuer, dans le roman de Meredith, au jeune Crossjay Patterne, amoureux de Clara comme Chérubin l'est de la comtesse, décidé à mentir par amour pour elle, comme Chérubin est prêt à se cacher dans quelque cabinet pour sauver les apparences.

Conscient d'être le jouet de manigances, Willoughby ne peut ni en apporter la moindre preuve, ni protester - ce serait ainsi admettre son rôle de victime et de dupe, position d'infériorité socialement et psychologiquement insupportable. Par un renversement des rôles, Willoughby perd la position centrale et superbe, et se trouve ainsi réduit à l'état de fantoche. Il se voit alors désigné au travers d'images littéralement réductrices : « lessened », « shrunk » (29 : 345), qui évoquent un égo diminué et la blessure narcissique de l'enfant qui, en grandissant, découvre que le monde ne saurait être la simple expression de sa volonté, le seul résultat de son principe de plaisir, et s'aperçoit que pour grandir, il doit paradoxalement accepter de se réduire.

Le crépuscule de cette idole ne trouve cependant pas son origine dans l'intrigue orchestrée par Clara Middleton, mais dans une scène sur laquelle s'ouvre le roman, moment où Willoughby ne perd pas sa simple superbe, mais aussi son statut de gentleman. En fait, au-delà de la déchéance et du châtement d'un égoïste, destin qui resterait singulier, Meredith semble avoir choisi de mettre en fiction le signe d'une décadence sociale : celle de l'idéal du gentleman anglais. Willoughby n'est, en effet, que l'indigne représentant de ce genre, lui qui, par souci obsessionnel de préserver les apparences, déroge au code de conduite du gentleman en infligeant une grave blessure morale à autrui. Voici un rapide rappel des circonstances : fasciné dès son plus jeune âge par les exploits quasi mythiques de son valeureux cousin, le lieutenant Patterne, Willoughby l'invite au château, mais refuse finalement de le recevoir, tant l'apparence du soldat est peu conforme à l'image fantasmée qu'il avait de lui. Refusant lâchement de sacrifier les apparences en présentant à son entourage ce parent à l'air fruste, il le laisse repartir sous la

pluie, sans l'avoir rencontré, alors même que le soldat l'a aperçu et ne saurait être dupe de sa prétendue absence. Dans ce cas précis, l'expression conventionnelle « Not at home », que l'égoïste, tel un snob, utilise pour l'éconduire, n'est pas une simple annonce de son indisponibilité momentanée, mais un refus à comprendre au niveau social du code. C'est cependant un parfait exemple de ce que les Anglais nomment, « cut », cette volonté de coupure, de rupture, cruelle et insultante, soulignée, dans ce passage précis, par la honte que ressent Constantia, la première fiancée de l'égoïste, témoin de ce spectacle immoral, voire inhumain. En d'autres termes, avant même que Willoughby ne se soit retrouvé déchu de son statut privilégié, il s'est lui-même exilé de sa condition en raison de cet acte initial. Le statut de gentleman n'est en effet plus systématiquement et unanimement conféré aux personnes issues de la noblesse de sang, et on lui préfère peu à peu, au XIXème siècle, une noblesse de cœur, dont l'égoïste manque cruellement. Le titre institutionnel devient mensonger, et pour clarifier la démonstration, Meredith décerne le titre de gentleman à Vernon Whitford, cousin pauvre de Willoughby, qui, méprisé par son parent, fait, quant à lui, preuve d'un désintéressement total et d'une loyauté sans faille envers Clara, dont il est tombé amoureux. Vernon gagne les honneurs, l'estime du lecteur... et la belle.

A l'issue du roman, Willoughby tente de retrouver sa place centrale. Parce qu'il lui faut absolument trouver une épouse sous peine de paraître ridicule, il finit par s'engager à épouser Laetitia Dale. Cette conquête, il est vrai, reste moins gratifiante pour lui, d'autant plus que la jeune femme avoue, sans souci des apparences, la mort de l'amour aveugle et idolâtre qu'elle lui porta jadis. Willoughby libère enfin Clara de sa promesse, à la condition qu'elle épouse Vernon, et se donne ainsi l'illusion de garder la maîtrise du réel, sans comprendre que la restriction n'affecte pas Clara, qui aime Vernon d'un amour authentique. Ainsi, Clara ment par omission, en faisant, en apparence, acte d'allégeance à Willoughby, tout en obéissant, en réalité, aux injonctions de son propre cœur. Personne, il est vrai, ne détrompera l'égoïste à ce sujet, comme l'exprime Mrs Mountstuart, questionnée à ce sujet par le colonel De Craye :

« Did you by chance, ma'am », De Craye said, with a twinkle, « drop a hint to Willoughby of [Clara's] turn for Vernon Whitford ? »

« No », said Mrs Mountstuart, « I'm not a mischief-maker; and the policy of the county is to keep him in love with himself, or Patterne will be likely to be as dull as it was without a lady enthroned. When his pride is at ease he is a prince. » (50 : 601)

La communauté de Patterne laisse la possibilité au héros de reconstruire un univers d'égoïste, et Willoughby se voit assisté par sa propre conduite de mauvaise foi et grâce aux mensonges par omission de son entourage. Chacun voit bien l'avantage de ne pas dessiller les yeux de Willoughby, ce qui explique cette attitude, et l'amour-propre du jeune homme ne lui permettra jamais d'admettre qu'il a été dupe d'un tel stratagème. De surcroît, l'aveuglement du héros, dicté par l'orgueil, marque sa volonté de mener, voire de réclamer, une existence où le mensonge à soi permet l'épanouissement narcissique.

S'il est permis, à ce stade, de reprendre le point de départ de ce travail, la référence au *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, il convient d'en mesurer les ressemblances mais aussi les divergences. Au terme de l'intrigue marivaldienne, le hasard, secondé en cela par l'amour, fait bien les choses. Il permet en effet le rétablissement des convenances un instant malmenées. Dans la pièce de Marivaux, les maîtres se sont fait passer pour leurs domestiques et les domestiques, pour les maîtres, aussi chacun croit-il se marier très au-dessus ou très au-dessous de sa condition sociale, en épousant celui qu'il croit être un autre. La révélation finale du subterfuge employé par chacun restaure l'ordre bouleversé pour un temps. La perspective est clairement déterministe puisqu'à leur insu, les maîtres sont finalement tombés amoureux l'un de l'autre, sans faillir à leur rang, tout comme leurs domestiques, et l'on demeure dans un modèle endogamique. Un chassé-croisé, certes, conclut également *The Egoist*. Willoughby abandonne sa fiancée à Vernon Whitford pour épouser Laetitia Dale, qu'il destinait à son cousin. Mais le hasard, assisté cette fois par le mensonge, ne joue pas, semble-t-il, un rôle providentiel. Un aristocrate au fait de sa gloire épouse une trentenaire sans dot ; un intellectuel sans titre s'allie à une jeune et riche beauté ; il y a création d'une dysharmonie notoire et menaçante, dans la perspective du XIX^{ème} siècle. A moins que Meredith n'ait voulu confirmer l'avènement d'une période post-révolutionnaire. On évoquait Beaumarchais un peu plus haut ; à cet égard, rappelons que le *Mariage de Figaro* serait un signe avant-coureur de la Révolution française et augurerait de la fin de l'aristocratie. L'issue de *The Egoist* évoque aussi une société de plus en plus égalitaire et exogamique, qui prône la répartition, voire la redistribution des richesses, ce qui se produit effectivement au terme du roman.

Ainsi, ce dénouement dénonce la dimension illusoire du triomphe des apparences - à court terme, en ce qui concerne l'intrigue centrale du roman, et à long terme, quant au modèle social du gentleman et au destin de l'aristocratie. Willoughby n'a-t-il d'ailleurs pas déclaré lui-même : « [...] we cannot, I apprehend, modify our class demarcation without risk

of disintegrating the social structure » (7 : 97), remarque singulièrement prophétique de la fin du roman.

Jacqueline FROMONOT
Université de Paris VII - Denis Diderot

NOTES

- (1) George Meredith. *The Egoist* (1879). Harmondsworth : Penguin Books, 1985. Toutes les références des citations correspondent à cette édition.
- (2) Jean-Paul Sartre. *L'Être et le néant* (1943). Paris : Gallimard, 1988. « La mauvaise foi », 82-107. Les références des citations correspondent à cette édition.

ENTRE ÉVANESCENCE ET RÉMANENCE : LE STATUT PARADOXAL DU PERSONNAGE BECKETTIEN DES DRAMATICULES

Étymologiquement, le mot théâtre signifie donner à voir. La nature, par essence optique de l'œuvre théâtrale fait donc de la scène le lieu privilégié de l'apparence. Le lever de rideau, ou l'éclairage, aussi faible soit-il, sont autant d'invitations à regarder, à percevoir les formes, les manifestations phénoménologiques qui peuplent encore l'aire de jeu des dramaticules. Ces pièces, parmi les dernières de Samuel Beckett (je m'appuierai notamment sur *Come and Go*, *Not I*, *That Time*, *Footfalls*, et *Rockaby*⁽¹⁾) se structurent autour d'un jeu sur la visibilité, sur une constante alternance entre visible et invisible, présence et absence. Plus qu'un théâtre de la présence et de l'apparition, c'est un théâtre de l'absence, de la disparition, de la négation même que nous propose Beckett, comme en témoignent certains titres : *Not I*, ou *Pas*, traduction que l'auteur a lui-même proposée pour le titre *Footfalls*.

Le choix de plonger la scène dans une obscurité presque totale, ou, au contraire de la baigner dans une lumière blanche, blafarde, d'une intensité aveuglante, contribue à l'abolition progressive de l'image. Beckett nous présente des corps dont les contours sont difficiles à distinguer, des corps qui semblent presque irréels. Il invente une lumière qui irrealise les formes, les contours, et les apparente à des formes rêvées. Dans *Not I*, par exemple, l'éloignement, le décentrement aussi bien horizontal que vertical de Mouth, nous donne l'impression que cette bouche appartient à un espace illusoire. La lisibilité des corps et de l'espace scénique est problématique. Car comment voir quand ce qui permet la perception visuelle a disparu ? Tout, sur la scène beckettienne, est nécessairement mal vu et l'œil ne peut que tenter, en vain, de percevoir, d'appréhender un espace scénique rongé par l'absence, par la disparition.

En fragmentant les corps, en les dérochant à la vue du spectateur, Beckett se libère des contraintes biologiques, morphologiques inhérentes au genre du théâtre, la représentation supposant nécessairement une incarnation du personnage par un comédien. Dans certaines pièces, *Not I* en particulier, la scène devient le lieu d'une transsubstantiation inversée. Ce n'est plus le Verbe qui se fait chair, mais au contraire la chair qui se fait Verbe. Beckett nous donne, en effet, à voir l'oralité dévorante d'un Verbe qui engloutit le corps pour n'en laisser, sur scène, qu'une ultime trace : une bouche. L'œil de Beckett dramaturge, mais surtout metteur en scène, se défait des structures corporelles objectives et nous présente des corps plastiques, esthétiques. Beckett travaille le corps, le modèle, le met en espace et en lumière. Il se livre à une véritable écri-

ture du corps. Celui-ci n'est plus une donnée fixe, mais il est façonné par l'écrit. Voici un exemple tiré de *Footfalls* :

*Faint, though by no means invisible, in a certain light...
Given the right light... Grey rather than white, a pale shade
of grey... Tattered... A tangle of tatters... A faint tangle of
grey tatters...⁽²⁾*

La parole de May hésite, se reprend, comme si elle voulait que la description de la créature qu'elle imagine dans son « épilogue » soit la plus précise possible, et qu'elle se rapproche le plus possible de l'apparence de son propre corps. A travers sa peinture d'Amy, elle guide, pour ainsi dire, notre lecture de son corps à elle, sa description reflétant, en effet, point par point, la silhouette qui évolue devant nos yeux. Beckett infléchit les corps et l'espace scénique tout entier de traits singuliers, distinctifs. Il inscrit sur la scène des signes caractéristiques, semblables à ceux qu'étudie le graphologue.

L'écriture scénique de Beckett vide, pour ainsi dire, les corps de leur substance et nous présente des corps métamorphosés, ritualisés. Le dramaturge-metteur en scène retouche son modèle à coups de déformations, d'omissions, d'ellipses. Ce qui s'offre à notre vue, ce sont des corps atténués, des corps exténués, scarifiés par les mots qui laissent à tout jamais leur empreinte sur la chair. Beckett détourne la seule présence biologique du comédien, déforme l'apparence humaine de son corps et en fait un instrument symbolique. Il nous offre le spectacle d'une oscillation continue entre corps réel et corps irréel, idéalisé. L'idéalité souhaitée par Beckett se superpose à la présence objective du comédien. Beckett ne nous donne pas à voir un corps, une structure corporelle objective, mais un point de vue sur ce corps. Toute représentation théâtrale suppose une réflexion sur la vue, sur la façon de présenter, de fonder, mais aussi de centrer l'image. Le dramaturge se poste à l'embrasure de la scène et ajuste l'image, cadre le spectacle. (L'architecture d'une scène à l'italienne matérialise d'ailleurs ce travail de cadrage.) Or, les personnages de Beckett se trouvent souvent excentrés. L'Écouteur de *That Time* est ainsi placé « about ten feet above stage level midstage off centre »⁽³⁾ Les personnages des dramacules sont placés, comme le cabanon du personnage de *Mal vu mal dit* « à l'inexistant centre d'un espace dans forme »⁽⁴⁾.

Le corps du comédien - personnage est non seulement hors champ, mais il s'absente à lui-même, s'irréalise, pour ainsi dire, puisque en sont gommées toutes les caractéristiques : Beckett nous présente un corps fardé, grîmé, effacé, ou enfoui sous les plis de vêtements qui l'annihili-

lent, qui le font disparaître et ne laissent sur scène qu'un double hyperbolique. C'est un corps-fantôme auquel nous confrontent les dramaticules, un corps qui s'apparente à une forme vide, à une forme absente. Beckett joue sur un paradoxe apparent propre au personnage de théâtre, sur ce paradoxe qui fait de lui une créature qui oscille perpétuellement entre achèvement et inachèvement. Le personnage est une forme toujours en suspens qui, à peine incarnée, retourne à son indécision première. Car, comme le souligne Robert Abirached « s'il est nécessaire au personnage de s'incarner pour se compléter en lui-même, il ne s'arrêtera définitivement dans aucune des synthèses qui l'auront figuré »⁽⁵⁾.

A aucun moment, Beckett ne nous laisse oublier que l'on assiste à une représentation. Le sens liturgique du mot que nous donne Littré est, à ce propos, révélateur. Le mot désigne, en effet, une « espèce de cercueil vide sur lequel on étend un drap mortuaire pour une cérémonie religieuse. Au Moyen Age, [le mot désignait] une figure moulée et peinte qui, dans les obsèques, représentait le défunt ». La représentation est donc avant tout le signe d'une absence. Le théâtre beckettien apparaît comme un théâtre paradoxal, qui donne naissance à des images scéniques extrêmement fortes et qui, en même temps, tend vers une sorte d'extinction du visuel, vers un effacement de l'image. L'illustration parfaite de cette inéluçable entropie de l'image scénique est le quatrième et dernier acte de *Footfalls* qui nous présente une scène d'où le personnage est absent et où seul reste perceptible un rai de lumière, qui éclaire la bande de plancher qu'arpentait inlassablement May.

Beckett se sert de l'éclairage pour sculpter l'espace scénique. L'opposition entre plans sombres et plans éclairés crée un nouvel espace qui n'est pas limité par l'architecture du bâtiment. La lumière est l'instrument privilégié pour modifier l'espace, pour signifier le brouillage des frontières entre réel et imaginaire. L'espace scénique est ce lieu où ces deux notions se confondent. La lumière crépusculaire qui baigne la scène beckettienne nous dévoile, à peine, un monde qui se rêve, un monde qui s'invente - de l'esprit des personnages des dramaticules surgit encore une cohorte de créatures, de voix imaginaires. La scène beckettienne est donc un monde lové dans un espace interstitiel, entre fiction et réalité, entre visible et invisible, un monde qui hésite à naître, qui hésite à se manifester. Les personnages accouchent, dans l'ombre, de créatures doublement fictives et la lumière grisâtre figure le temps incertain de la gestation. La scène est le lieu de germinations infinies. Il est tentant d'établir un rapprochement entre cette lumière grise, crépusculaire, caractéristique de la scène beckettienne, et la figuration des limbes dans la peinture, et notamment dans la peinture de Jérôme Bosch. Jacques Darriulat dans *Métaphores du regard*, nous rappelle, en effet, que « sur

les revers du *Jardin des Délices*, c'est en grisaille que Jérôme Bosch choisit d'évoquer les lentes gestations qui s'opèrent dans l'œuf primordial, [alors que] c'est en couleurs que la vie croît et se multiplie sur les panneaux ouverts »⁽⁶⁾.

La lumière glauque, comateuse, manifeste des créatures fantomatiques, inachevées, à peine ébauchées. La lisibilité des corps est remise en question par l'ombre qui envahit l'espace scénique et qui rend la perception visuelle extrêmement difficile. L'œil doit se plisser pour tenter d'entrevoir l'image qui semble toujours sur le point de se dérober. La très faible intensité lumineuse souligne la fragilité de l'image et par là même l'impossibilité de bien voir. On pourrait ici appliquer à l'image scénique ainsi créée ce que Beckett lui-même disait de la peinture des van Velde qui, selon lui, s'attachait à « forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir »⁽⁷⁾. Beckett lui-même s'attache à faire voir l'invisible. Représenter l'irreprésentable, nommer l'innommable, son œuvre tout entière s'inscrit entre cette double impossibilité. Mal vu. Mal dit.

Le spectateur appelle le texte au secours pour tenter de percer le mystère. L'image étant menacée de disparaître, d'être engloutie par l'obscurité grandissante, l'œil se repose sur l'ouïe... Et pourtant la voix hésite, se contredit, se reprend, le souffle faiblit et se fait murmure à peine audible. Dans *Not I*, les mots ne sont d'aucun secours pour tenter de mieux voir Mouth, cette bouche dont le mouvement incessant des lèvres hypnotise presque le regard. La rapidité d'élocution souhaitée par Beckett rend les mots inintelligibles et transforme le texte en un bourdonnement diffus. La voix n'ouvre en rien l'espace du vu. Elle peut même induire le regard en erreur, comme à la fin de *Come and Go* où Flo s'écrie : « I can feel the rings » et où les didascalies précisent : « No rings apparent »⁽⁸⁾. L'ouïe, comme le regard, participe du mouvement général d'entropie qui caractérise la scène beckettienne. *Footfalls* illustre d'ailleurs parfaitement bien ce double échec, de la vue et de l'ouïe, puisque chaque acte est ponctué par une baisse simultanée de l'éclairage et du son :

Chime a little fainter. Pause for echœs. Fade up to a little less on strip. Rest in darkness.

Chime a little fainter still. Pause for echœs. Fade up to a little less still on strip. Rest in darkness⁽⁹⁾.

La densité variable de la luminosité sculpte l'espace mais aussi les corps. L'intensité maximale de la lumière est concentrée sur les pieds de May, le reste de son corps étant plongé dans une obscurité grandis-

sante : « Lighting : dim, strongest at floor level, less on body, least on head »⁽¹⁰⁾. La lumière se concentre sur une partie de l'espace ou du corps avec plus de force que sur d'autres et de ce fait attire notre regard. Cette utilisation « psychologique » de l'éclairage, pour reprendre une expression de Paul Klee⁽¹¹⁾, c'est-à-dire l'intensification de la lumière là où l'esprit le demande, équivaut à une recherche du visible. Dans les dramatiques, Beckett met en scène le désir de voir et son écriture s'apparente alors à la peinture d'Abraham van Velde qu'il décrit en ces termes dans 'Le monde et le pantalon' :

La peinture d'Abraham van Velde serait [...] une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait pas de si fâcheuses associations, c'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule, isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile, dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre⁽¹²⁾.

Beckett exige du spectateur une perception visuelle attentive. Et la concentration aiguë du regard vise une conquête progressive de l'objet, or celui-ci tend à toujours se dérober. Plus la lumière se concentre sur un détail, moins l'œil peut le saisir. L'acuité du regard se retourne contre elle-même car, envoûté, l'œil se laisse hypnotiser par le mouvement incessant des lèvres de Mouth dans *Not I*, des pieds de May dans *Footfalls* ou du fauteuil de W dans *Rockaby*.

La zone obscure qui entoure l'aire de jeu fait que l'image n'est jamais donnée une fois pour toutes. La scène est donc le lieu où l'image est portée à l'extrême limite de son effacement. Beckett nous entraîne aux confins du visible, dans un champ visuel où l'image est sur le point de se liquéfier, de s'abolir, de s'anéantir. Et dans l'obscurité et le silence grandissants, menacent l'hallucination et l'apparition. Beckett place l'image scénique entre évanouissement et réticence, entre évanescence et rémanence. Un double mouvement pousse l'image vers son effacement et la sauve de l'évanouissement complet. Le maquillage blanc, par exemple, efface les traits du visage qui se fondent, se confondent avec l'espace environnant. Et pourtant ces mêmes traits persistent, refusent de se dissoudre complètement, tout comme l'image rétinienne qui persiste encore quelques instants après que les paupières se soient baissées. Le choix de Beckett d'avoir souvent recours à un fading, à un éclairage en fondu plutôt qu'à un lever ou tomber de rideau, matérialise cette persistance de la vision. Beckett choisit les matériaux, les étoffes de telle sorte que

certains éléments accrochent la lumière. C'est le cas des paillettes sur le costume de W dans *Rockaby* :

Black lacy high-necked evening gown. Long sleeves. Jet sequins to glitter when rocking. Incongruous flimsy head-dress set askew with extravagant trimming to catch light when rocking.

A l'oscillation entre obscurité et lumière, en fonction du mouvement de la berceuse, s'ajoute le scintillement des paillettes. Grâce à cet effet de brillance, Beckett nous présente un corps intermittent et figure l'instabilité de la perception, emblématique des éclipses de l'être. Il travaille la matière chromatique de la même façon qu'un peintre en jouant sur l'empâtement, qui contribue à un effacement des traits, et sur le glacis qui, au contraire, capte la lumière et retarde la déliquescence de l'image. Le passage permanent d'une zone éclairée à une zone non éclairée, dans des pièces comme *Rockaby* ou *Come and Go*, donne naissance à un espace de perception intermédiaire : l'espace du clair-obscur où ombre et lumière peuvent enfin se fondre. Dans cet espace naissent des images précaires, labiles : des silhouettes aux contours incertains. Beckett, comme les frères van Velde, nous présente des corps sans consistance, des corps « taillés dans la brume, [des] équilibres qu'un rien doit rompre, qui se forment et se reforment à mesure qu'on regarde »⁽¹³⁾.

Beckett nous propose un paysage de limbes, où les contrastes s'estompent, se condensent et se neutralisent. Dans cette atmosphère floue des limbes, les formes semblent s'anamorphoser. L'étymologie latine du mot limbe(s) désigne, en effet, le seuil, la lisière, le lieu où la forme s'anéantit. Jacques Darriulat nous rappelle, de plus, que les limbes sont, certes, le lieu où sommeillent les enfants morts sans avoir été baptisés, mais aussi et surtout que le limbe, c'est encore, selon l'anatomiste, « la frontière entre la cornée, qui est l'enveloppe transparente du globe oculaire et la sclère, qui en est l'enveloppe opaque. Entre les deux pôles qui désorientent le regard et l'induisent en tentation [...], il est une zone létale où la nuit s'achève, où le jour s'éteint, l'intervalle crépusculaire de la vision sur le point de naître »⁽¹⁴⁾. Beckett joue dans son théâtre sur cet intervalle où la vision est sur le point de naître, et surtout de mourir.

Le contour des formes a du mal à se fixer et les lignes que dessinent les silhouettes toujours en mouvement des personnages de *Come and Go*, *Footfalls* ou *Rockaby*, réussissent à peine à s'inscrire sur l'espace de la scène. Leur présence est de l'ordre de la trace et la mise en scène que nous propose Beckett est de l'ordre de l'esquisse. Dans sa mise en espace et en lumière des personnages, il semble privilégier le contour,

la périphérie en tant que lieu de l'échange. Dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Gilles Deleuze note que chez Bacon « le contour est le lieu d'un échange dans les deux sens, entre la structure matérielle et la Figure, entre la Figure et l'aplat »⁽¹⁵⁾. La structure matérielle sur laquelle s'appuie le dramaturge est d'un autre ordre que celle du peintre, mais on retrouve chez les figures beckettiennes ce même phénomène d'osmose, non plus cette fois-ci avec la surface du tableau, mais avec l'espace de la scène. La périphérie du corps est le lieu de la dissolution. L'espace brumeux et le corps spectral s'interpénètrent, fusionnent et tentent d'en finir encore. C'est à la périphérie que peuvent avoir lieu les phénomènes de brouillage, de dissipation. Le personnage des dramatiques est un personnage sans épaisseur corporelle, un personnage nébuleux, vaporeux, diaphane. Les didascalies concernant le mouvement dans *Come and Go* précisent d'ailleurs que les trois femmes doivent, non pas se retirer dans les coulisses lorsqu'elles quittent l'aire de jeu éclairée, mais se fondre dans l'obscurité environnante :

The figures are not seen to go off stage. They should disappear a few steps from lit area. If dark not sufficient to allow this, recourse should be had to screens or drapes, as little visible as possible. Exits and entrances slow, without sound of feet⁽¹⁶⁾.

L'emploi du mot « disappear » ainsi que le fait que le bruit des pas ne doit pas être perçu soulignent que le personnage est fait de composantes immatérielles, insubstantielles. Il est intéressant, à propos de cette idée d'un évanouissement du corps, d'établir, une fois de plus, un parallèle entre l'écriture scénique de Beckett et l'écriture picturale de Francis Bacon :

Toute la série des spasmes chez Bacon est de ce type, amour, vomissement, excrément, toujours le corps qui tente de s'échapper par un des ses organes pour rejoindre l'aplat, la structure matérielle. Bacon a souvent dit que, dans le domaine des Figures, l'ombre avait autant de présence que le corps ; mais l'ombre n'acquiert cette présence que parce qu'elle s'échappe du corps, elle est le corps qui s'est échappé par tel ou tel point localisé dans le contour. Et le cri, le cri de Bacon, c'est l'opération par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche⁽¹⁷⁾.

Beckett aussi nous offre des images de fugues corporelles, je pense notamment à *Not I*, où le corps tout entier a été évacué, où la bouche l'a englouti et le vomit sous la forme d'un flot ininterrompu de paroles, sous

la forme d'un corps métaphorique, d'un corps textuel. Le sourire édenté de l'Écouteur, tout à la fin de *That Time*, figure aussi cette disparition du corps, en nous rappelant l'évanouissement progressif du corps du chat de Lewis Carroll dans *Alice in Wonderland*.

La position de l'Écouteur ou de Mouth, qui se situent à quelques mètres au-dessus du sol, et l'impression d'apesanteur qui en découle, rend, peut-être mieux encore que l'image de l'enfouissement qu'on trouve dans des pièces comme *Endgame*, *Happy Days* ou *Play*, la nature spectrale du corps, emblématique d'une vacance de l'être. Tous ces phénomènes de déliquescence soulignent, en effet, l'agonie du sujet. Cette agonie du sujet, on la retrouve dans le choix délibéré de Mouth de rejeter le pronom personnel « I » (**Not I**) et de lui préférer le pronom de la troisième personne, le pronom de la non-personne. Voice dans *Footfalls* va encore plus loin en choisissant le pronom de la neutralité :

Where is she it may be asked. [Pause] Why, in the old home, the same where she - [Pause] The same where she began. [Pause] Where it began⁽¹⁸⁾.

La troisième personne est la personne de l'absence, de la représentation, mais c'est aussi la personne de la fiction. Dans *Footfalls* se superposent les images de May, de sa mère, de Mrs Winter et de Amy, le double anagrammatique de May qu'elle crée de toute pièce, si bien qu'elle-même semble n'être plus que le faux-semblant, le « frisson de l'esprit » de ce qu'elle nomme son épilogue :

Some nights she would halt, as one frozen by some shudder of the mind, and stand stark still till she could move again. But many also were the nights when she paced without pause, up and down, up and down, before vanishing the way she came. [Pause.] No sound. [Pause] None at least to be heard. [Pause.] The semblance⁽¹⁹⁾.

La pièce se structure autour du thème de l'absence. Sur scène, c'est la mère, tout d'abord, qui est décantée des apparences puisqu'elle n'a de présence que vocale et s'apparente à une hallucination auditive. Elle n'occupe, en effet, que l'espace du souvenir ou de l'imagination de May. Petit à petit le personnage de May lui-même semble s'absenter. Dans l'acte III, May essaye de construire une représentation d'elle-même et profère le discours de sa propre disparition. Elle insère dans son discours un dialogue, en prenant bien soin de préciser à chaque fois le nom de chaque interlocuteur, comme pour ne pas nous laisser oublier que nous avons affaire à une œuvre de théâtre :

*Mrs Winter : You yourself observed nothing... strange ?
 Amy : No, Mother, I myself did not to put it mildly. Mrs.
 Winter : What do you mean, Amy, to put it mildly, what can
 you possibly mean, Amy, to put it mildly ? Amy : I mean,
 Mother, that to say I observed nothing... strange is indeed
 to put it mildly. For I observed nothing of any kind, strange
 or otherwise. I saw nothing, heard nothing, of any kind.
 I was not there. Mrs Winter : Not there ? Amy : Not there.
 Mrs Winter : But I heard you respond. [Pause.] I heard
 you say Amen. [Pause.] How could you have responded if
 you were not there ?²⁰.*

Dans le discours de May, ou de ses doubles imaginaires, est mise en scène l'absence, l'ellipse du sujet. Son discours est d'ailleurs ponctué d'interruptions, d'hésitations, de reprises, qui sont autant de signes témoignant d'une présence hésitante et de son incapacité à s'inscrire dans un espace discursif. La pièce donne naissance à une série d'oppositions binaires : identité / altérité, visible / invisible, fiction / réalité et s'emploie simultanément à brouiller les limites entre de telles divisions. Il ne reste plus sur scène que l'ombre d'une ombre. *Footfalls* fait en ceci écho à l'œuvre romanesque, à *Worstward Ho*, par exemple :

The hands. The eyes. Shade with the other shades. In the same dim. The same narrow void. Before the staring eyes²¹.

L'œuvre est une sorte de galerie des glaces où se réfléchissent à l'infini les doubles fictifs sortis de l'imagination de May, les enfants fictifs d'une créature dont la présence même est niée à l'acte IV lorsqu'il ne reste plus, sur scène, aucune trace d'elle. Le jeu, sans cesse recommencé, des voix qui se répondent, des mondes imaginaires qui s'emboîtent et se succèdent témoigne d'un besoin de créer des doubles spéculaires qui réfléchissent le regard, de telle sorte que de saisissante la conscience devienne saisie et que le sujet puisse enfin faire l'épreuve de sa réalité. Le dernier acte de *Footfalls* met un terme au cycle vertigineux de l'enfantement de fantômes. Cependant, le texte devient, en quelque sorte, lui-même une présence spectrale puisque l'acte IV jette une lumière nouvelle sur l'ensemble de la pièce, qui revêt un aspect hallucinatoire. La disparition finale de May nous fait douter de l'avoir jamais eue devant les yeux et renvoie l'œuvre à sa qualité essentiellement fictive.

A l'image de May, le personnage beckettien apparaît comme une créature spectrale à tous les sens du terme. Le mot spectre désigne, en effet, la présence corporelle effacée, estompée, l'ectoplasme, mais il

désigne aussi le spectre lumineux, à savoir ce qui diffracte ou réfracte la lumière blanche et substitue ainsi à l'unité première de cette lumière blanche la multiplicité des couleurs⁽²²⁾. Les personnages des dramaticules sont des êtres fantomatiques, réfractés, qui se dédoublent à l'infini. Ce sont des constellations de masques, de facettes. Ils sont comme la présence en filigrane d'un patron originel qui peut être reproduit et modifié à l'infini.

Hélène LECOSSOIS-GUÉRITÉE
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) L'édition utilisée est *The complete Dramatic Works* (London, Faber and faber, 1986).
- (2) *Footfalls*, p. 402.
- (3) *That Time*, p. 388.
- (4) Beckett Samuel, *Mal vu mal dit*, (Paris, Editions de Minuit, 1981), p. 9.
- (5) Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, (Paris, Gallimard, 1994 (1978)), p. 66.
- (6) Darriulat Jacques, *Métaphores du regard. Essai sur la formation des images en Occident*, (Paris, Editions de la Lagune, 1993), p. 272.
- (7) Beckett Samuel, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Ruby Cohn, ed, (London, John calder, 1983), p. 130.
- (8) *Come and Go*, pp. 356 et 357.
- (9) *Footfalls*, pp. 400 et 402.
- (10) *Footfalls*, p. 399.
- (11) Klee Paul, *Journal* cité dans Passeron René *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, (Paris, Librairie philosophique Jean Vrin, 1992 (1962)), p. 105.
- (12) Beckett Samuel, 'La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon', *Disjecta*, p. 126.
- (13) Darriulat Jacques, *Métaphores du regard. Essai sur la formation des images en Occident*, p. 272.
- (15) Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris, Editions de la Différence), p. 15.
- (16) *Come and Go*, p. 356.
- (17) Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 17.
- (18) *Footfalls*, p. 401.
- (19) *Footfalls*, p. 402.
- (20) *Footfalls*, p. 403.
- (21) Beckett Samuel, *Worsward Ho*, (London, John Calder, 1983), p. 19.
- (22) Baudrillard Jean et Guillaume Marc, 'La spectralité comme éliation de l'autre', *Figures de l'altérité* (Paris, Editions Descartes, 1993) p. 23.

THE PORTRAIT OF A LADY D'HENRY JAMES :

LA MORT DERRIÈRE LES APPARENCES ?

The Portrait of a Lady est certainement un des romans où l'on joue le plus sur les convenances, la pudeur, la discrétion, comme toujours d'ailleurs chez James. On y joue aussi sur les apparences et certains personnages postulent qu'il y a quelque chose au-delà de ce qui est donné à voir dans les échanges de la vie quotidienne, une âme, une essence, par exemple, qui fournit un sens à leur existence. Toutefois, en y regardant bien, ces personnages ne se déterminent-ils pas en dernier ressort en fonction des apparences ? Telle sera notre thèse.

Trois ans avant la première édition du *Portrait*, le romancier publiait son *Henry James*. On peut se demander si, avec son roman de 1883, il ne réécrit pas *La Lettre écarlate*. L'identité d'Hester réside exclusivement dans les apparences. Dans la forêt, sa fille le lui fait comprendre on ne peut plus clairement : elle ne reconnaît plus cet être qui ne porte plus de « A » sur la poitrine. La fin des deux œuvres est mutatis mutandis identique : l'homme aimé (Arthur Dimmesdale, Ralph Touchett) est mort et le personnage féminin est libre. Hester pourrait rester en Europe, elle revient pourtant finir sa vie à Boston après avoir remis cette lettre rouge sur sa poitrine, tout comme Isabel retourne à Rome et à son mariage. Le « A » et le mariage sont certes à l'origine des contingences, mais le sujet les transforme peu à peu en signes essentiels qui seuls peuvent définir leur essence. On s'est longtemps demandé quel était le sens que prenait le « A » d'Hester : Able, Admirable, Angel, Arthur, America, etc. Ne cherchons plus : c'est l'initiale d'Apparences ...

Quoi qu'il en soit, James ne souhaitait pas que son lecteur confonde évidences et apparences. On faut interpréter les apparences et se méfier des évidences. Le roman doit être analysé comme le télégramme qu'envoie Mme Touchett : « Il admet tant d'interprétations ! » (24)⁽¹⁾. Le sens vient, pour ainsi dire, après coup : des « petits riens » (465) se révèlent pleins d'implications, « comme alourdis avec du plomb ». En outre, la signification n'est jamais définitive. Isabel devient certes, comme le dit l'auteur, « un centre de conscience », mais cela ne veut nullement dire qu'elle exprime en quelque façon que ce soit la vérité. En d'autres termes, on ne saura jamais les raisons profondes du retour d'Isabel en Italie.

Dans l'hypothèse où notre lecteur n'aurait jamais lu *The Portrait of a Lady*, il en trouvera ici un résumé très succinct. On a souvent comparé cette œuvre à un conte de fées et ce n'est pas là une remarque absur-

de. Le livre est centré sur Isabel Archer, jeune Américaine pauvre qui se découvre un riche oncle non d'Amérique, mais d'Angleterre, lequel lui laisse en héritage une immense fortune. La question qui se pose dorénavant à la jeune fille est de savoir comment se réaliser en dépensant cet argent. Comme dans la pièce de Shakespeare, elle se voit courtisée par trois prétendants, la seule différence étant que c'est elle qui doit choisir. Le premier, Lord Warburton, représente l'or, ou plutôt les ors de l'aristocratie anglaise. Le second, Caspar Goodwood, correspond à l'argent : c'est un businessman énergique de Boston. Le troisième enfin, Gilbert Osmond, serait le plomb : il n'a rien, ni argent, ni titre. Isabel voit en lui une âme au-delà des apparences qui va donner sens à sa vie et elle l'épouse. Elle est très malheureuse. Elle se rend finalement compte qu'elle « l'a mal lu ». Il semblerait d'ailleurs que les prétendants soient quatre ! Il y a en effet aussi Ralph Touchett, le fils du riche oncle, qui fait pression sur son père pour qu'Isabel se voie dotée d'une fortune. Il est amoureux de la jeune fille, ainsi qu'il finit par le lui révéler, mais sa tuberculose ne lui permettrait pas de se marier. D'une manière très idéaliste, il aimerait qu'elle puisse exprimer ses potentialités, à moins que, d'une façon plus perverse, il n'y ait en lui une sorte de voyeurisme qui le rend curieux de voir ce qu'elle va faire avec l'argent. Il reconnaît même qu'il ne veut pas mourir avant d'avoir assisté à « la fin du spectacle ». Nous ne serions pas complet si nous omettions de mentionner la fée, Madame Merle. Mauvaise fée, femme calculatrice et intéressée, c'est juste. Méfions-nous toutefois, avons-nous dit, des évidences : c'est également la bonne fée qui indirectement force Isabel à poser le problème des apparences de manière à accéder au monde de l'expérience en perdant ses illusions.

Isabel et les apparences

C'est effectivement Serena Merle qui introduit le problème des apparences et elle le pose d'une manière d'emblée théorique (175). Ne cherchons chez elle à ce stade du roman de quelconques arrières pensées. Isabel est pauvre et ne peut être pour elle qu'une compagne pour passer le temps. Madame Merle demande à cette jeune fille idéaliste et naïve si elle a laissé en Amérique quelque fiancé et, le cas échéant, quel genre de maison il possède. Comme Isabel lui dit qu'elle se moque des maisons, Serena se met à lui expliquer que tout être humain a une coquille, une enveloppe faites d'un faisceau de circonstances et qu'il peut être expliqué par les objets qui l'entourent. Notre moi (« *self* ») en effet coule à travers tout ce qui nous appartient pour revenir vers nous. Nous sommes donc exprimés par nos vêtements, notre maison, nos meubles, les livres que nous lisons, les amis que nous nous choisissons. En un mot, le moi n'est qu'extériorité et apparences. Isabel ne veut toutefois pas se laisser

convaincre : « rien ne m'exprime », rétorque-t elle, toutes ces choses ne sont que barrières, limites arbitraires. En somme, pour elle, au nom de son héritage américain et transcendantaliste, l'identité est une essence, une âme indéfinissable qui existe au-delà des apparences.

En fait, le problème pour James semble bien être de cerner les rapports entre l'âme et l'apparence. Serena Merle, malgré qu'elle en ait, a eu jadis une âme, ainsi qu'elle l'avoue à Osmond. Sa théorie actuelle est manifestement extrême et reflète la femme blessée par la vie qui ne peut plus pleurer. Pour survivre, elle doit n'être à présent qu'opacité protectrice et apparences. A l'inverse, Isabel Archer va lentement découvrir que l'âme n'existe qu'exprimée par une extériorité (même si cette dernière peut se révéler difficile à interpréter). Nul n'échappe à l'expérience, à la représentation. Plus : l'âme, l'identité se définit à partir des apparences, tout comme l'Hester de Hawthorne s'est construit une identité à partir de ce « A » écarlate.

Dans le fond, Isabel se comporte comme tous les autres personnages du roman. Ce que montre James, c'est que ce ne sont pas les fors intérieurs des personnages qui interagissent, mais des apparences, des représentations, des métaphores. On pourrait presque dire que le sujet est ce qui représente un signifiant pour un autre signifiant. Pour ne prendre qu'un exemple, Isabel est, tout autant que Ralph, prisonnière de métaphores architecturales. Ce dernier se cache derrière une antichambre pleine de musique forte, ainsi qu'il le dit ; Isabel aimerait bien pourtant pénétrer dans ses appartements secrets (61). La réciproque est vraie : Ralph voit Isabel comme un édifice à l'extérieur duquel il se trouve et dont il n'a pas la clé (65). Pour Isabel enfin, Madame Merle semble être un jardin auquel Isabel ne peut accéder en raison de la présence d'un mur infranchissable (165).

L'autre n'est jamais perçu dans son intériorité. Madame Merle, décidément très théoricienne, nous explique à ce sujet le système de la représentation⁽²⁾. Ralph est représenté par sa consommation, son père par sa banque, Osmond par la paternité, Henrietta par son journal, ainsi que par la démocratie américaine (qu'elle représente certes, mais qui la représentent aussi aux yeux des Européens), Warburton par la race britannique (même remarque), etc. L'autre sera toujours pour nous une synecdoque : on connaît la partie mais on n'accèdera jamais au tout (à supposer qu'il y ait un tout, une intériorité). Isabel, pour sa part, va croire, dans son idéalisme, qu'elle peut se passer des apparences, et qu'Osmond, l'homme sans apparences, se révèle à elle comme le grand tout qu'elle attendait.

Isabel et les prétendants

Pourquoi Isabel choisit-elle le troisième de ses prétendants ? Est-ce une question d'apparences, ou plutôt — à ses yeux — d'absence d'apparences ? Il n'est peut-être pas indifférent de regarder la manière dont chacun se déclare.

Lord Warburton commence par lui avouer qu'il a été victime d'un coup de foudre. En relisant le chapitre XII, on se prend à se dire qu'il aurait probablement dû en rester là au lieu de commencer à se décrire. Le coup de foudre est du domaine de l'irrationnel ; il ne saurait s'expliquer. Warburton a le tort de ne pas comprendre qu'il devient apparences, représentations multiples en commençant à argumenter. Il incarne tout d'abord pour la jeune fille le système social britannique dont elle a peur de devenir prisonnière. À cela s'ajoute une longue liste de raisons parfaitement extérieures qui font qu'Isabel devrait écouter sa demande en mariage : il lui conseille, entre autres, de demander à ses amis à lui de garantir son caractère, il lui dit qu'ils ne seront pas obligés de vivre à Lockleigh si elle n'aime pas le château (alors qu'elle cherche inconsciemment la sécurité d'une maison⁽³⁾), il laisse entendre involontairement en s'excusant qu'il est très riche, il déclare même qu'il ne croit pas aux pouvoirs de l'aristocratie... En somme, il impose à Isabel un catalogue on ne peut plus hétéroclite où se trahit un manque de certitudes complet. Il ne s'identifie pas à sa demeure, à sa classe sociale, à sa fortune, tout comme il semble avoir oublié son coup de foudre initial au profit de cette apparence extérieure de respectabilité et de confiance.

Goodwood commet une erreur similaire dans sa dernière scène avec Isabel (au chapitre LV). Il cherche à la convaincre de partir avec lui au lieu de rentrer chez son mari à Rome. Il propose lui aussi un argumentaire qui paraît très rationnel : « vous n'avez pas d'enfants » (calcul économique d'homme d'affaires ?) ; « vous ne devez rien à personne » (alors qu'Isabel est une masochiste obsédée par la notion de dette) ; « le monde est devant nous et le monde est vaste » (en écho à Satan à la fin du *Paradis perdu* ...). Encore une fois, la jeune femme reste insensible à tout ce qui est de l'ordre du raisonnable, de la liberté, de l'extériorité. Une seule chose pourrait la faire fléchir. En effet, regardant Goodwood, elle ressent dans la bouche une substance âcre, puissante et étrange qui l'oblige presque à desserrer les dents et le lecteur n'est peut-être pas surpris lorsqu'il voit l'homme embrasser violemment Isabel sur la bouche. Ce baiser, du fait qu'il est le seul de tout le roman, en prend une force érotique d'autant plus grande, en devient presque un viol, un acte de possession. Isabel le désire et ne le désire pas tout à la fois. Consentante au début, elle s'enfuit vite. Son éducation puritaine refait

bien sûr surface en alliant attrait et peur de la sexualité, d'une sexualité qui risque de lui faire perdre la conscience qu'elle a d'elle-même. On notera d'ailleurs que Warburton lui non plus ne manquait pas de causer chez Isabel avec ses éperons un émoi amoureux, émoi qu'elle savait bien réprimer.

Le troisième prétendant n'éveille en elle aucune pensée érotique et là est peut-être la raison essentielle pour laquelle elle l'épouse. « Il ne peut me faire de mal », se dit-elle (282) ; leurs rapports sont, pourrait-on dire, de l'ordre du commerce de deux âmes, de deux intériorités au delà des apparences. (Elle sera très surprise et déçue quand elle aura découvert que son mari désire une vie sexuelle « normale » (362)...). De fait, sa déclaration le présente tout d'un bloc et sans hésitations ni calculs : « I am absolutely in love with you » (263). Bien que le narrateur nous le décrive avec sa petite barbe, Gilbert Osmond n'a aux yeux d'Isabel aucune apparence. C'est une création « originale », qui ne correspond à aucun type ou aucun spécimen (224) et qu'on ne peut donc ni classer ni représenter. On l'a dit, la jeune femme l'a « mal lu », elle n'a pas vu qu'il était lui aussi apparences, nécessairement, à moins de tomber dans l'idéalisme. Au fond, il est comme les autres personnages du roman, représentations, synecdoques. Grâce à lui, d'une part, elle accède à l'Italie, à la culture et au raffinement de l'Europe, et, d'autre part, elle trouve d'une certaine manière le père⁽⁴⁾ qui lui manque (et accessoirement une fille déjà presque adulte sans être obligée de passer elle-même par la sexualité et la procréation). Elle le veut et il sera sa « propriété » ! Elle désire la négativité de cet homme qui n'a « ni biens, ni situation, ni distinction, ni maison, ni terres, ni situation, ni réputation » (293). Elle compose elle-même cette liste et se glorifie en conclusion de ce qu'il ne possède aucun « avantage extrinsèque ».

Si Osmond n'a pas d'apparences, il possède, croit-elle, une âme et, face à lui, Isabel transcende ses propres apparences et accède à la vision de sa propre âme. Relisons le célèbre chapitre XLII au cours duquel la malheureuse jeune femme réinterprète ses rapports avec son mari. Par un effet de miroir, elle se voit en lui par-dessus un gouffre dans un effet de symétrie parfaite. Certes, l'amour qu'elle lui portait s'est transformé en haine, mais la haine n'est-elle pas le contraire exact de l'amour ? Il aime ce qu'elle déteste et inversement. En d'autres termes, il semble bien qu'elle ne puisse se définir que par rapport à lui. Il reflète narcissiquement son âme au-delà des apparences.

Le quatrième prétendant

Pour comprendre le roman, il convient peut-être de dépasser les évidences et le chiffre trois. C'est en fait le prétendant qui fait semblant de

ne pas être un prétendant qui tire les ficelles. C'est lui le mort (en puissance) et la mort (derrière les apparences). Ralph Touchett⁽⁹⁾ en effet a lancé Isabel dans le monde ; Madame Merle, puis Osmond ne feront qu'utiliser ensuite l'élan qu'il a donné à la jeune femme. Ce ne sont que des personnages secondaires ; les choix essentiels sont effectués par Ralph. Il nous semble que la clé du roman se trouve dans la scène où Isabel lui rend visite dans sa chambre peu de temps avant qu'il meure. La jeune femme est en effet rentrée en Angleterre car il l'a rappelée. Qu'attend-il exactement d'elle ?

Cette scène touchante (chapitre LIV) devrait logiquement constituer le dénouement du roman. Touchett y renoue les nœuds qui retiennent Isabel prisonnière depuis qu'il l'a faite hériter de son père. Le passage est effectivement très émouvant avec son discours romantique et ses bons sentiments. La question qu'il importe toutefois de se poser est de savoir pour quelle raison ce chapitre est différent des autres. Qu'est-ce qui justifie cette confession d'un amour réciproque et cet idéalisme ? L'être et les apparences sont-ils conciliés ?

Le passage progresse en fait avec une série d'étranges quiproquos. Ralph dit à Isabel, par exemple : « With me, it's all over » (comprenons qu'il va mourir). Il ajoute aussitôt : « I wish it were over for you ». Employant les mêmes mots, veut-il qu'elle meure également ? Le lecteur doit surmonter un malaise et accommoder pour comprendre qu'il espère qu'Osmond l'a libérée. Ralph est d'ailleurs pris d'un violent hoquet de surprise quand il s'aperçoit qu'elle est restée liée à son mari. On peut ainsi supposer qu'il aurait souhaité de manière inconsciente qu'elle meure avec lui. Il l'a lancée dans la société, il a assisté en voyeur à sa carrière ; le spectacle étant fini, Isabel lui ayant avoué s'être trompée avec Osmond, il s'était imaginé qu'ils pouvaient quitter la scène ensemble. (Disons, si l'on préfère, que la jeune femme échappe à son rival). Avec son hoquet, Ralph modifie sa stratégie : derrière des apparences mystiques, il la relance alors contre Gilbert Osmond. Il veut tout d'abord la voir le voir mourir. Elle pleurera et regardera désormais la vie à sa place. D'autre part, il prononce ce « Garde moi dans ton cœur » qui n'est certainement pas que de la rhétorique sentimentale ! Il veut qu'elle porte la mort en elle. Elle devient sa prisonnière au delà de la mort et il va l'utiliser contre son rival pour le torturer. En fait, il s'enkyste en elle dans un véritable acte de vampirisme. D'ailleurs, ne lui dit-il pas : « Tu es jeune de nouveau » ? Ralph semble comprendre qu'il peut jouer sur le masochisme de la jeune femme, sur son sens de la dette. Il l'interrompt quand elle cherche à reconnaître que c'est à lui qu'elle doit sa richesse. Cet aveu ne doit pas se faire, de manière à ce que la vérité continue à agir en étant refoulée. En somme, plutôt que d'idéalisme, il conviendrait de parler de machiavélisme à pro-

pos du dénouement de l'œuvre. Ralph sait qu'elle croit à l'âme au-delà des apparences ; il lui impose alors la mort qu'elle va porter en elle.

The Portrait of a Lady marque ainsi le triomphe du malade et du voyeur. La femme se sacrifie pour l'homme. Il n'est d'ailleurs pas illégitime d'y voir l'inverse de ce qui se passe à la fin de *Les Ailes de la colombe*, roman dans lequel Milly cannibalise Densher, le possédant au-delà de sa mort à elle. Henry James, en nous contant les errements d'Isabel Archer, semble vouloir nous suggérer que c'est au prix de notre liberté que nous privilégions l'un des deux pôles que sont l'âme indicible et les apparences multiples et descriptibles. Isabel, ayant méprisé les apparences, se retrouve prisonnière d'elles : elle « lit » mal Osmond, elle « lit » surtout mal son cousin. En vérité, derrière les apparences, elle ne découvre pas l'âme, mais la mort.

Daniel THOMIÈRES
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Nos références sont à l'édition Norton Critical (2e édition) publiée sous la direction de Robert D. Bamberg en 1995.
- (2) On pourra à cet égard se reporter à l'article suggestif d'Edgar A. Dryden, « The Image in the Mirror : The Double Economy of James's *Portrait* », *Genre*, XII/1, Spring 1980.
- (3) On pourra se consulter sur ce thème essentiel « Isabel Archer and the Enclosed Chamber : A Phenomenological Reading » de Sandra K. Fischer dans *The Henry James Review*, VII/2-3, Spring-Winter 1986.
- (4) Ce thème a été bien mis en lumière par Carole Vopat, « Becoming a Lady : The Origins and Development of Isabel Archer's Ideal Self », *Literature & Psychology*, 38/1-2, 1992.
- (5) Le moins que l'on puisse dire, c'est que Ralph Touchett n'a guère intéressé les critiques. Notre dépouillement quasi exhaustif de la littérature consacrée au roman n'a révélé aucune analyse fouillée. Nous revendiquons l'entière responsabilité des hypothèses proposées dans le présent article...

THE GREAT GATSBY OU LA TRAVERSÉE DES APPARENCES

« I am too much of a moralist to be satisfied by merely entertaining »⁽¹⁾, confie Scott Fitzgerald à un de ses amis en 1936. Il est vrai qu'au delà du romantisme de l'intrigue amoureuse, *The Great Gatsby* peut être considéré comme une peinture de mœurs et une dénonciation sans concession de ce qu'on a appelé le « Gilded Age ». Dans ce monde tout entier fondé sur les apparences, les valeurs fondamentales de la société se sont dégradées et ont disparu au profit du plaisir et de l'argent. Cet univers de l'apparence, qui n'est pas sans rappeler la caverne de Platon où les hommes ne voient plus que le reflet de la réalité, exerce une fascination certaine sur Scott Fitzgerald qui adopte à la fois le regard du témoin indulgent pour le monde où il vit et du moraliste qui n'est pas dupe. Il aime écrire sur ce monde de l'entre-deux, où, selon ses propres paroles, « The milk is watered and the sugar is sanded, the rhinestone passed for diamond and the stucco for stone »⁽²⁾. C'est un monde qu'il connaît bien, dont il partage les plaisirs, mais qu'il n'approuve pas pour autant. Pour Scott Fitzgerald, qui a gardé une attitude très puritaine à ce sujet, le monde des apparences où il vit est lié au mensonge. Or pour lui le seul mensonge acceptable ne peut être que d'ordre esthétique : c'est le fruit d'une imagination qui a besoin de transformer et d'embellir le réel, mais qui ne cherche pas à duper les autres ou à se duper soi-même : « I am probably one of the most expert liars in the world, but I have made two rules in attempting to be both an intellectual and a man of honour simultaneously - that I do not tell lies that will be of value to myself, and secondly that I do not lie to myself »⁽³⁾.

Pour démystifier ce monde de l'apparence dans *The Great Gatsby*, Scott Fitzgerald crée le personnage de Nick, à la fois témoin et acteur du drame. C'est lui qui aide le lecteur à traverser les apparences en étant le révélateur et le juge de la corruption de la société, même si ses jugements sont teintés de subjectivité. Les sentiments contradictoires de Nick sont à l'image de ceux de son créateur qui a lui aussi quitté l'ouest pour venir à l'est : « I was within and without, simultaneously enchanted and repelled by the inexhaustible variety of life »⁽⁴⁾. Tout comme Scott Fitzgerald lui-même, Nick se présente comme un moraliste, « slow-thinking and full of interior rules »⁽⁵⁾. Ce terme « slow-thinking », que Fitzgerald emploie pour se décrire lui-même dans son essai autobiographique *The Crack-Up*, tendrait à accréditer la thèse que Nick est le porte-parole de son créateur et que ce dernier s'en sert pour régler son compte à la société amoralisée qui l'entoure. Cependant Nick est avant tout un personnage à part entière, qui émet parfois des jugements sans nuances et dont la

naïveté sert à faire ressortir le caractère faux et clinquant du monde qui l'entoure.

Nick, le censeur, passe le plus clair de son temps à formuler des jugements de valeur et à débusquer le mensonge chez les autres. Il a beau avouer en toute modestie : « I am one of the few honest people I have ever known »⁽⁶⁾, ceci ne l'empêche de mentir lui aussi, le plus souvent par omission ou par lâcheté. Toujours timoré, Nick n'ose pas s'opposer à Tom pour rétablir la vérité des faits après la mort de Gatsby, il se contente d'un simple constat désabusé à l'adresse du lecteur : « There was nothing I could say, except the one unutterable fact that it was not true »⁽⁷⁾. Nick n'est donc pas lui-même exempt de compromissions puisqu'au début du roman, il minimise consciemment les défauts de Jordan en lui trouvant des circonstances atténuantes : « Dishonesty in a woman is a thing you never blame deeply »⁽⁸⁾. Ce n'est que lorsque la mort de Gatsby lui aura définitivement ouvert les yeux sur la duplicité des riches qu'il verra Jordan telle qu'elle est en réalité : superficielle, intéressée, menteuse et égoïste. A la fin du roman, Nick a terminé son initiation et ne peut plus se mentir à lui-même.

En fait, à cause de ses défauts et de ses limites, Nick apparaît à la fois plus humain et plus crédible. Scott Fitzgerald l'utilise comme repoussoir face à la société corrompue de East Egg : ses scrupules de conscience et ses mensonges relativement bénins font ressortir la duplicité de son entourage. Le lecteur, même s'il ne s'identifie pas entièrement au narrateur, ne peut s'empêcher d'être influencé par l'évaluation morale qui est faite des différents personnages. Tout comme son créateur, Nick est fasciné par l'univers des gens riches, par leur argent, leur manière d'être et de vivre. Ces derniers bénéficient donc d'un préjugé favorable au départ, préjugé qui donne encore plus d'impact à la condamnation sévère du monde des riches à la fin du livre : « They were careless people, Tom et Daisy. They smashed up things and creatures and they retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together »⁽⁹⁾. A l'inverse, Nick qui, tout comme Fitzgerald, est fraîchement issu d'une ville provinciale de l'ouest, ne peut s'empêcher de ressentir une aversion profonde pour le monde factice et vulgaire de Gatsby qui représente : « everything for which I have an unaffected scorn »⁽¹⁰⁾. Cette absence de préjugés favorables au départ permet d'apprécier à sa juste valeur le retournement de Nick à la fin du roman et les dernières paroles admiratives qu'il adresse à Gatsby : « They are a rotten crowd....you are worth the whole damned bunch put together ». Ainsi par l'intermédiaire de Nick dont il a rendu les jugements crédibles, Scott Fitzgerald oriente notre sympathie : le monde des Buchanan, apparemment irréprochable aux yeux de la société est condamné sans appel alors

que la vie de Gatsby, qui n'est qu'après tout qu'un énorme tissu de mensonges, atteint des dimensions mythiques.

Les riches oisifs, comme Tom et Daisy, offrent une apparence de respectabilité mais ils sont loin de constituer une aristocratie véritable car ils ne pratiquent pas les valeurs qu'ils sont censés incarner. L'œil averti de Nick ne s'y trompe pas et dès sa première soirée chez les Buchanan, il perd ses illusions sur Tom et Daisy malgré la fascination que le luxe et l'argent continuent d'exercer sur lui. Bientôt éclairé sur la conduite de Tom qui mène une double vie avec Myrtle et sur le manque de sincérité de Daisy, Nick pressent le drame : « my own instinct was to telephone immediately for the police »⁽¹¹⁾. Il est intéressant de noter que Scott Fitzgerald, qui s'est d'abord vu refuser la main de Zelda à cause de son manque d'argent, fait partager à Nick l'ambivalence de ses sentiments envers la société des très riches. Beaucoup plus tard dans *The Crack-Up*, écrit en 1936 quand Scott Fitzgerald éprouve le besoin de faire le bilan de sa propre existence, il avoue ce mélange d'admiration et de fort ressentiment que lui inspirent les nantis : « The man with the jingle of money who married the girl a year later would always cherish an abiding distrust, an animosity towards the leisure class - not the conviction of the revolutionist but the smouldering hatred of a peasant. In the years since then I have never been able to stop wondering where my friends' money came from, nor to stop thinking that at one time a sort of » droit du seigneur « might have been exercised to give one of them my girl »⁽¹²⁾. Aux yeux de Nick, Tom, malgré ses prétentions de moraliste et de censeur, est un snob, un hypocrite et un menteur de la pire espèce pour qui seule compte l'apparence de la respectabilité. Bien qu'en paroles Tom se présente comme un défenseur de la morale publique et de la famille, ses mœurs dissolues ne correspondent absolument pas aux principes qu'il affiche. Tom, par exemple, n'hésite jamais à mentir effrontément s'il y trouve un intérêt, que ce soit pour préserver son image sociale, pour dominer les autres ou au besoin se débarrasser d'eux. C'est lui qui donne l'adresse de Gatsby à Wilson après la mort accidentelle de Myrtle tout en se gardant bien de dire que ce n'était pas lui qui conduisait la voiture. Plus tard après la meurtre de Gatsby, il réaffirme à Nick que c'est Gatsby qui a tué Myrtle, alors qu'il sait pertinemment que ce dernier est innocent. Indifférent à ses propres mensonges, Tom s'acharne cependant à dénoncer ceux des autres, surtout ceux de Gatsby, lorsque ce dernier essaie désespérément de reconquérir Daisy. C'est Tom qui détruit avec une logique implacable les dernières illusions de Gatsby en soulignant une par une les nombreuses inexactitudes du récit de sa vie et en lui démontrant que Daisy n'a pas pu continuer à l'aimer après son mariage : « Even that's a lie, said Tom savagely. She didn't know you were alive »⁽¹³⁾.

A l'inverse de Tom qui ment le plus souvent pour préserver les apparences, le mensonge chez Daisy apparaît comme une seconde nature. Son manque de sincérité est une sorte de jeu social qui lui permet de masquer le vide de son existence et de se constituer un personnage qui varie au gré des événements, que ce soit celui de la femme malheureuse, de l'épouse trompée ou de l'amoureuse. Telle une sirène, Daisy fascine les hommes par le charme de ses gestes, de sa beauté et surtout de sa voix. Nick ne peut s'empêcher d'y être sensible, sans être entièrement dupe de son manège. Superficielle et frivole Daisy n'est qu'apparence. Son éducation, marquée par le luxe et la richesse a fait d'elle le produit d'une classe sociale. La magie de sa voix qui réussit pour un temps à camoufler son vide existentiel est liée à la richesse. Même Gatsby, malgré son aveuglement, le reconnaît et Nick ne peut qu'acquiescer : « that was it. I'd never understood before. It was full of money- that was the inexhaustible charm that rose and fell in it, the jingle of it, the cymbal's song of it... High in a white palace the king's daughter, the golden girl »⁽¹⁴⁾. Gatsby reste prisonnier du charme de cette voix, alors que Nick demeure lucide quant à la qualité des émotions exprimées par Daisy : « The instant her voice broke off, ceasing to compel my attention, my belief, I felt the basic insincerity of what she had said. It made me uneasy as though the whole evening had been a trick of some sort to exact a contributory emotion from me »⁽¹⁵⁾.

Sans principes moraux solides, Daisy est prompte à toutes les compromissions pour préserver son mode de vie privilégié. Ballotée par les événements, elle s'en remet pour les décisions essentielles de son existence à ceux dont la volonté est plus forte que la sienne, en particulier à Jordan et à Tom. C'est Jordan qui la persuade de se marier et c'est vers Tom que Daisy se tourne pour chercher appui lors de l'affrontement final. Daisy, dont les goûts sont aristocratiques, préfère la sécurité matérielle solide de East Egg et son luxe de bon aloi au clinquant vulgaire de West Egg où les fortunes se bâtissent trop rapidement à partir d'activités peu recommandables : « She was appalled by West Egg, this unprecedented « place « that Broadway had begotten upon a Long Island fishing village - appalled by its raw vigour that chafed under the old euphemisms and by the too obstrusive fate that herded its inhabitants along a short cut from nothing to nothing »⁽¹⁶⁾. Au milieu de la duplicité générale, Daisy réussit à maintenir une façade aristocratique grâce à son art de vivre, à son éducation et à son argent, mais c'est un être vide : son manque de personnalité la rend capable à quelques instants d'intervalle de se contredire, admettant d'abord ne jamais avoir aimé Tom pour se rétracter ensuite immédiatement : « Even alone I can't say I never loved Tom, she admitted in a pitiful voice. It would not be true »⁽¹⁷⁾.

Scott Fitzgerald fait de Daisy, Jordan, Tom et, dans une moindre mesure, Gatsby, les représentants d'un monde artificiel et superficiel, sans références morales. Ils sont tous à la dérive (« drifting », « restless ») au sein d'une société toute entière tournée vers la recherche du plaisir, celle des années 20 que Scott Fitzgerald a dépeint dans ses romans et ses nouvelles et dont il a décrit les caractéristiques dans *Echoes of the Jazz-Age* : « A whole race going hedonistic, deciding on pleasure »⁽¹⁹⁾. Tous ont quitté l'ouest, là où chacun vit sous le regard des autres, dans une sorte de provincialisme étroit, mais où les valeurs aristocratiques de l'honneur, de la courtoisie et surtout de l'honnêteté sont restées des repères reconnus. Tous se retrouvent à l'est, dans un monde complètement déboussolé par la guerre, libérés de tous principes, libres de toute contrainte matérielle grâce à leur argent, mais ne sachant que faire de cette liberté à laquelle ils sont incapables d'assigner un but. La remarque de Daisy, quoique émise sur le ton de la plaisanterie est symptomatique de son désarroi devant l'absurdité du monde : « What 'll we do with ourselves this afternoon... and the day after that and the next thirty years ? »⁽¹⁹⁾.

Dans ce monde instable, sans références morales ou religieuses, Dieu n'apparaît que sous la forme parodique des yeux bleus délavés du Docteur Eckleburg, une publicité peinte pour un oculiste de Queensborough, sombre depuis longtemps dans l'oubli. Le bleu, couleur du rêve et de l'illusion, associé au jaune des lunettes, symbole de l'or et du clinquant, incarnent toutes les aspirations des hommes qui cherchent dans le rêve ou la réussite sociale une échappatoire à la réalité absurde, un moyen de combler le vide de leur existence en lui donnant une signification. Le symbolisme de ce regard est double : les yeux ne sont pas seulement regardés par des hommes indifférents, ils semblent juger et contempler les actions humaines. C'est du moins ce que croit Wilson, rendu fou par la jalousie, lorsqu'il force sa femme à regarder par la fenêtre et qu'il prend cette publicité peinte pour le regard divin : « God knows what you've been doing, everything you have been doing. You may fool me, but you can't fool God ! »⁽²⁰⁾. Pour comble de l'ironie, ces yeux, qui sont censés détecter la vérité cachée derrière l'apparence trompeuse, ne contemplent qu'une vaste étendue de cendres et de poussière où s'agitent quelques créatures fantomatiques. Ce désert moral, sorte de « waste land », qui rappelle celui de T.S. Eliot, n'est pas seulement le passage obligé entre West Egg et New York, c'est surtout l'emblème de l'absurdité de la vie. Le monde des apparences fondé sur le mensonge ne sert qu'à masquer la stérilité de la vie et la mort. Le passage par la vallée des cendres est là pour rappeler aux hommes que le luxe aristocratique de East Egg et celui plus clinquant de West Egg ne sont que des façades dont l'envers est le néant. Loin de constituer un décor derrière lequel se dissimuleraient de somptueux appartements, le garage de

Wilson est le lieu de la vérité et de la mort. C'est là que Myrtle est tuée accidentellement par Daisy et c'est là qu'habite l'assassin de Gatsby.

Le monde du clinquant, la double vie des individus, la corruption des hommes et leurs mensonges sordides ne sont que des moyens futiles de lutter contre le néant. En fait, c'est la peur de la mort qui entraîne, comme chez Pascal, les hommes dans un perpétuel divertissement, c'est la seule raison invoquée par Myrtle pour justifier son adultère avec Tom : « All I kept thinking about, over and over was « you can't live for ever; you can't live for ever »⁽²¹⁾.

Dans ce monde où chacun s'efforce de préserver les apparences, Gatsby n'est lui aussi qu'une vivante incarnation du mensonge, même le nom qu'il porte n'est pas son nom véritable. Tout ce qui l'entoure revêt l'irréalité d'un décor de théâtre : sa maison, « a factual imitation of some Hôtel de Ville in Normandy »⁽²²⁾, ses soirées aux lumières changeantes, ses invités aux noms impossibles, ses livres qui, pourtant, au grand étonnement d'un de ses invités sont pourtant bien réels. Même le nom supposé de la danseuse qui se produit dans ses soirées : « Gilda Grey » est là pour suggérer le clinquant qui camoufle le néant. Gatsby mène une double vie : il veut donner au monde, et surtout à Daisy, l'image d'un homme respectable, issu d'une famille aisée du Middle West et éduqué à Oxford ; cependant cette façade, qui camoufle nombre d'activités louches suggérées par ses nombreux coups de téléphone, ne trompe personne. Le mensonge est au cœur même de ses relations avec Daisy puisque celles-ci reposent sur un postulat faux : « He had certainly taken her under false pretences. I don't mean that he had traded on his phantom millions, but he had deliberately given Daisy a sense of security ; he let her believe that he was a person from much the same strata as herself - that he was fully able to take care of her »⁽²³⁾. La double vie menée par Gatsby le condamne à vivre dans un monde où prévaut l'apparence. Cependant le mensonge chez lui diffère fondamentalement de celui de Tom, de Jordan ou de Daisy dans sa finalité. Il est tout entier destiné à renforcer l'image idéalisée qu'il se fait de lui-même : « The truth was that Jay Gatsby of West Egg, Long Island, sprang from his platonic conception of himself. He was a son of God - a phrase which, if it means anything, means just that - and he must be about his father's business, the service of a vast, vulgar, and meretricious beauty »⁽²⁴⁾. Cet idéal de pacotille fabriqué de toutes pièces et corrompu dès le départ ne peut être voué qu'à l'échec.

A l'inverse de Tom, Jordan et Daisy, Gatsby ne sait pas bien mentir pour préserver les apparences de la respectabilité car sa richesse et le monde artificiel dans lequel il vit ne sont que des moyens pour reconquérir Daisy, ce ne sont pas des fins en soi. Quand Gatsby raconte sa

jeunesse telle qu'il aimerait l'avoir vécue, les mots sonnent faux et il ne réussit pas à convaincre son interlocuteur. Les paroles sont impuissantes à rendre compte de la richesse de son imagination : « He looked at me sideways - and I knew why Jordan Baker believed he was lying. He hurried the phrase educated at Oxford, or swallowed it, or choked on it, as though it had bothered him before »⁽²⁵⁾. En fait, Gatsby est resté une sorte de perpétuel adolescent chez qui l'illusion a supplanté le réel. Chez lui, le mensonge est le fruit de l'imagination et du rêve : « He invented just the sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old boy would be likely to invent and to this conception he was faithful to the end »⁽²⁶⁾. Cette image idéalisée de lui-même, finit par l'habiter complètement. Chez lui, l'apparence devient plus vraie que la réalité : « the vague contour of Jay Gatsby had filled out the substantiality of the man »⁽²⁷⁾. Le mensonge chez Gatsby est d'ordre essentiellement esthétique : Gatsby crée son personnage tout comme l'artiste recrée l'apparence de la réalité grâce au pouvoir de son imagination. Le personnage de Gatsby ressemble à celui du petit Rudolph Miller dans la nouvelle intitulée *Absolution*. Dans ce récit, le petit garçon se présente au confessionnal et déclare spontanément, sans y avoir réfléchi, ne jamais avoir menti. Ce mensonge l'obsède jusqu'au moment où il découvre qu'il n'a pas réellement menti : « He no longer thought that God was angry at him about the original lie, because he must have understood that Rudolf had done it to make things finer in the confessionnal, brightening up the dinginess of his admissions by saying a thing radiant and proud »⁽²⁸⁾. L'anecdote qui forme la substance de la nouvelle devait à l'origine être intégrée dans *The Great Gasby* et servir à décrire l'enfance du héros.

En fait, Gatsby déploie toute son énergie à la poursuite d'un idéal qui dépasse de beaucoup les aspirations à la fortune d'un jeune homme ambitieux. En voulant regagner l'amour de Daisy, qui est indissolublement lié à une image idéale de lui-même, il veut faire revivre le passé et rejoindre le moment où son rêve et la réalité ne faisaient qu'un : « he wanted to recover something, some idea of himself perhaps that had gone into loving Daisy »⁽²⁹⁾. En fait, Gatsby veut abolir le temps et lutter contre la mort en transformant la réalité et les faits par l'imagination et le rêve, mais il poursuit une illusion qui ne peut que s'effondrer au contact de la réalité corrompue. Le personnage qu'il se crée, le tissu de mensonges dont il s'entoure, les activités louches qu'il mène ne sont pas seulement destinés à assouvir des passions basement matérielles, ce sont des moyens d'alimenter son rêve de reconquête de la femme qu'il aime. Pour Fitzgerald comme pour son héros, l'argent n'est pas une fin en soi : c'est l'argent gagné grâce au succès de *The Other Side of Paradise* qui avait permis à Scott Fitzgerald de concrétiser son rêve et d'épouser Zelda. En fait, l'écrivain a mis beaucoup de ses aspirations dans son personnage au fil

des nombreuses révisions du roman, ainsi qu'il le confie à John Peale Bishop dans une de ses lettres datées du mois d'août 1925 : « I never at any one time saw him clear myself - for he started out as one man I knew and then changed into myself - the amalgam was never complete in my mind »⁽³⁰⁾.

Gatsby possède un formidable pouvoir d'illusion que les années n'ont pas entamé, qui provient d'une incapacité à distinguer entre rêve et réalité. Cette propension est le propre de la jeunesse et elle disparaît normalement avec elle. L'unique tort de Gatsby est de chercher à matérialiser son rêve en lui donnant une existence autre que celle de l'imagination. Scott Fitzgerald, pour qui le rêve est une nécessité vitale, préservera ainsi toute sa vie une image idéalisée de Ginevra King, son amour de jeunesse, et c'est avec beaucoup de réticence qu'il se résout à la rencontrer en 1936, sachant qu'il ne peut être que déçu : « It is sadder to find the past again and find it inadequate to the present than it is to have it elude you and remain forever an harmonious conception of memory »⁽³¹⁾. Tant que le rêve de Gatsby reste un pur produit de l'imagination, une sorte de création artistique qui ne cherche pas à s'inscrire dans le temps, il représente la beauté, la jeunesse et l'amour. C'est au contact du réel que l'illusion, qui n'est qu'apparence, devient mensonge et finit par s'effondrer totalement.

En fait, le rêve ne s'écroule pas d'un seul coup, tant la puissance d'illusion est forte chez Gatsby. Nick est conscient que, dès la première rencontre avec Daisy, le rêve reçoit déjà quelques égratignures, car Daisy elle-même, malgré tout son charme, ne peut rivaliser avec son image idéalisée : « There must have been moments even that afternoon when Daisy tumbled short of his dreams - not through her own fault, but because of the colossal vitality of his illusions. No amount of fire or freshness can challenge what a man can store in his ghostly heart »⁽³²⁾. Le rêve ne s'écroule totalement que sous les attaques brutales et répétées de Tom qui détruit l'univers des apparences trompeuses échaffaudé par Gatsby. Il dresse devant les yeux effarouchés de Daisy le portrait sordide et pourtant bien réel de l'homme tel que la bonne société le perçoit, celui du vulgaire bootlegger et de l'affairiste aux activités fouches dont la richesse récemment acquise ne présente aucun caractère solide. Lorsque le rêve d'absolu de Gatsby est brisé, il ne lui reste plus que le monde stérile des apparences et de la corruption symbolisé par la poussière : « what foul dust floated in the wake of his dream »⁽³³⁾. Scott Fitzgerald, par l'intermédiaire de son porte-parole Nick, ne condamne pas le rêve de Gatsby, mais la corruption de la société qui l'entoure. Cette corruption n'est pas seulement celle de la pègre représentée par Dan Cody et Meyer Wolfshiem, mais c'est aussi, et peut-être surtout, celle de la bonne société.

té que fréquentent Daisy et Tom, une société qui est tout aussi cruelle et factice et sans doute plus hypocrite que l'autre. Resté seul, Gatsby découvre un monde inconnu et menaçant, une sorte de royaume des ombres, de la poussière et de la cendre, beaucoup moins réel pour lui que son rêve : « A new world, material without being real, where poor ghosts, breathing dreams like air, drifted fortuitously about »⁽³⁴⁾.

Avec la disparition du rêve l'ultime protection contre la mort disparaît. C'est la découverte de la vérité qui tue Gatsby, Wilson n'étant que l'absurde instrument du destin, une créature fantomatique issue de la poussière et du néant de la vallée des cendres : « that ashen, fantastic figure gliding toward him through the amorphous trees »⁽³⁵⁾. L'illusion et le rêve étaient pour Gatsby des moyens de retrouver l'innocence perdue de vaincre le temps et de lutter contre la mort. Il est significatif de noter que lorsque Nick a terminé son initiation, il découvre qu'il est à un tournant de sa vie et qu'il a trente ans : « Thirty - the promise of a decade of loneliness, a thinning list of single men to know, a thinning brief-case of enthusiasm, thinning hair »⁽³⁶⁾. Ici c'est Scott Fitzgerald qui s'exprime par la bouche de Nick, trente ans ayant toujours été pour l'auteur de *The Great Gatsby* et pour tous ses personnages un âge fatidique. C'est la fin de la jeunesse et l'âge de la perte des dernières illusions pour les héros de multiples nouvelles comme *The Sensible Thing*, *Winter Dreams*, *One Trip Abroad*, ou encore *Three Hours Between Planes*. Les héros découvrent alors que la jeunesse, l'amour, la beauté, appartiennent au domaine du passé et de l'illusion et que le rêve qui se nourrit de l'apparence doit céder le pas à la dure réalité : « Everybody's youth is a dream, a sort of chemical madness »⁽³⁷⁾. A trente ans, les héros de Fitzgerald sont contraints d'adopter une vision plus lucide de l'existence, ils se doivent de savoir démêler l'apparence et la réalité, s'ils ne veulent pas se mentir à eux-mêmes. Emporté dans le sillage romantique du rêve de Gatsby, Nick pouvait continuer à nourrir quelques illusions à l'égard de Jordan, mais à la fin du livre il se doit de la voir telle qu'elle est et de rompre : « « I'm thirty », I said. « I'm five years too old to lie to myself and call it honour » ». Le plus grave n'est pas de travestir la réalité mais de continuer à se mentir à soi-même quand la capacité de rêve et d'illusion a disparu.

Chez Gatsby, le rêve assume une dimension mythique et l'effondrement de ce dernier le transforme en héros tragique. Son illusion est si colossale qu'elle rejoint le grand rêve américain : celui des marins hollandais qui, apercevant la côte, croyaient avoir découvert un univers de pureté et d'innocence sans savoir que ce rêve était impossible puisque la réalité contenait déjà des germes de corruption et de mensonge. Il semble que vouloir projeter un rêve quel qu'il soit dans la réalité le voue

forcément à l'échec puisqu'à son contact le rêve se dégrade et ce qui n'était qu'apparence et illusion devient mensonge. Paradoxalement, cependant, c'est le rêve de *Gasby* qui confère au monde sa beauté, le réel ne pouvant être que décevant : « There was something gorgeous about him... It was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness, such as I have never found in other persons and which it is not likely I shall ever find again »⁽³⁸⁾. *Gatsby* devient la figure de l'artiste et du créateur. Cependant, à l'inverse de l'écrivain qui peut créer l'illusion de manière durable par le biais de l'œuvre d'art, la vision de *Gatsby*, qui cherche à s'inscrire dans un réel corrompu, est condamnée à disparaître avec lui. Nick, doit se résigner à émettre un constat désabusé sur le monde qui l'entoure, une société qui repose sur l'apparence de la respectabilité et chez qui le rêve, fût-il le rêve américain, est voué à l'échec. Nick représente la raison et l'expérience situées dans le temps, alors que *Gatsby* incarne le rêve et le désir d'échapper au temps, seuls capables de donner un sens à l'existence.

Nick et *Gatsby* représentent donc deux facettes très différentes de la personnalité de Fitzgerald : d'un côté la fascination que la jeunesse, l'amour la richesse ont toujours exercée sur lui et qu'il cherche à préserver par le rêve, par la création et plus tard par l'oubli dans l'alcool et de l'autre, l'incapacité à se mentir à soi-même qui vient avec l'âge et l'expérience. Scott Fitzgerald a gardé toute sa vie la nostalgie de sa jeunesse où tout a semblé d'abord lui réussir dans sa vie privée aussi bien que professionnelle : « My own happiness in the past often approached such an ecstasy I could not share it even with the person dearest to me but had to walk it away in quiet streets and lanes with only fragments of it to distil into little lines in books - and I think that my happiness, or talent for self-delusion or whatever you will call it, was an exception »⁽³⁹⁾. Or, quand il écrit *The Great Gatsby*, pendant l'été 1924, Scott Fitzgerald est lui-aussi à un tournant de son existence : il approche de la trentaine c'est à dire de l'âge où les illusions de ses héros se dissipent. De plus, sa carrière d'écrivain a subi des revers : son deuxième roman a été moins bien accueilli que le premier et sa pièce de théâtre *The Vegetable* s'est révélée un fiasco complet. En outre, il éprouve des difficultés financières et ses relations avec Zelda se sont détériorées. En effet, Zelda, qui est tombée amoureuse d'un jeune aviateur français, a failli tout comme Daisy quitter son mari. L'écrivain a donc subi une série d'épreuves qui l'ont mûri. Comme Nick, il a été soumis à une initiation qui lui a permis d'enrichir son expérience et d'acquérir le complément de lucidité nécessaire à son métier d'écrivain. C'est d'ailleurs ce qu'il écrit dans une lettre à Max Perkins datée d'août 1924 : « It's been a fair summer. I've been unhappy but my work hasn't suffered from it. I am grown at last »⁽⁴⁰⁾.

Lorsqu'il écrit *The Great Gatsby*, Scott Fitzgerald est suffisamment proche de sa jeunesse pour avoir gardé sa capacité de rêve intacte, mais il est également aussi assez mûr pour exploiter ses désillusions, fussent-elles d'ordre personnel, en écrivant un roman qui révèle à la fois une conception lucide et romantique de l'existence. Il est capable d'être fasciné par un rêve d'absolu, tout en sachant qu'au contact de la réalité le rêve ne peut être qu'illusion. Le livre peut être lu comme un constat désabusé et pessimiste sur le monde superficiel des années 20, sur la génération perdue dont Fitzgerald a été l'emblème. Dans *The Great Gatsby*, Fitzgerald refuse de cautionner les apparences qui permettent à l'homme de mentir ou de se mentir à lui-même. Il traverse les apparences pour démontrer l'absurdité d'un monde où le jeu social, le divertissement et l'illusion ne sont que des moyens dérisoires pour faire oublier à l'homme la stérilité de la vie et l'existence de la mort. Cette traversée des apparences pourrait conduire au désespoir, or elle se révèle au contraire extrêmement créatrice. En 1924, lorsque l'écrivain rédige *The Great Gatsby*, il est en pleine possession de ses moyens intellectuels et artistiques et c'est l'écriture qui lui permet de surmonter ce constat pessimiste. Déçu par le monde réel, il peut ainsi en recréer un autre par le biais de l'imagination. Ce monde fournit un exutoire à ses désirs, à ses regrets et à ses angoisses et lui permet de sublimer ses propres problèmes existentiels.

Françoise DUFOUR
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Tony Butina : *The Lost Summer*, (London : Robson Books, 1987), 30.
- (2) Malcolm Cowley : *Francis Scott Fitzgerald, A Collection of Critical Essays*, ed. by Arthur Mizener, Twentieth Century Views, Prentice Hall, 1963, p. 66.
- (3) idem, p. 66.
- (4) Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (Harmondsworth : Penguin Books, 1961) 42.
- (5) idem, p. 65.
- (6) idem, p. 66.
- (7) idem, p. 186.
- (8) idem, p. 7.
- (9) idem, p. 186.
- (10) idem, p. 8.
- (11) idem, p. 22.
- (12) Scott Fitzgerald, *The Crack-Up with Other Pieces and Stories*, (Harmondsworth : Penguin Books, 1976) 46.
- (13) *The Great Gatsby*, p. 139.
- (14) idem, p. 126.
- (15) idem, p. 24.
- (16) idem, p. 114.
- (17) idem, p. 139.
- (18) *Echoes of the Jazz-Age*, dans *The Crack-Up with Other Pieces and Stories* (Harmondsworth : Penguin Books, 1976) 46.
- (19) *The Great Gatsby*, p. 124.
- (20) idem, p. 166.
- (21) idem, p. 46.
- (22) idem, p. 11.
- (23) idem, p. 155.
- (24) idem, p. 105.
- (25) idem, p. 71.
- (26) idem, p. 105.
- (27) idem, p. 105.
- (28) Scott Fitzgerald, *Bernice Bobs her Hair and Other Stories*, (Harmondsworth : Penguin Books, 1976) 91.
- (29) *The Great Gatsby*, p. 117.
- (30) *The Crack-Up*, p. 271.
- (31) *Show Mr and Mrs F. to Number*, Esquire, May and June 1934, reprinted in *The Crack-Up*, p. 50.
- (32) *The Great Gatsby*, p. 102.
- (33) idem, p. 8.
- (34) idem, p. 168.
- (35) idem, p. 168.

(36) idem, p. 142.

(37) Scott Fitzgerald, *The Diamond as Big as the Ritz*, (Harmondsworth : Penguin books, 1965) 138.

(38) *The Great Gatsby*, p. 8.

(39) *The Crack-Up*, p. 55.

(40) *A letter to Max Perkins*, August 1924, citée par Henry Dan Piper dans *F.S. Fitzgerald, A Critical Portrait*, (London : The Bodley Head, 1966) 122.

IDENTITE, ESSENCE ET APPARENCE DANS L'ŒUVRE DE PHILIP K. DICK

Philip K. Dick est un écrivain américain de science-fiction qui a publié une centaine de nouvelles et une quarantaine de romans entre 1952 et 1982, année de sa disparition, à 53 ans. Les deux questions qui ont littéralement obsédé Dick tout au long de sa carrière sont au cœur du thème de l'apparence, puisque cet auteur n'a cessé d'être en quête de l'essence de l'homme et du réel, c'est-à-dire leur nature profonde, authentique, par-delà les voiles illusoire que Dick a toujours tenté de dénoncer et de dépasser.

Au niveau de l'individu, Dick a souvent insisté sur l'antinomie entre essence et apparence, afin de mettre en lumière le caractère complexe et fragile de l'identité humaine. Pour métaphoriser les dangers et les bouleversements qui la menacent, il se sert des grandes figures classiques de la science-fiction que sont l'extraterrestre et l'androïde.

C'est dans « The Father-Thing » (1954) plus que dans toute autre nouvelle dickienne qu'essence et apparence sont antagonistes. Dans ce récit aux accents fantastiques, le père de famille Ted Walton est littéralement dévoré par une créature inconnue qui lui substitue un remplaçant. La ressemblance physique de l'imposteur est parfaite, mais la question est de savoir si cela lui suffit pour bien jouer son rôle devant un public qui le connaît bien, c'est-à-dire la femme et le fils de sa victime.

Si cette apparence peut tromper le personnage de la mère jusqu'à ce qu'il soit presque trop tard, c'est parce que celle-ci n'a pas de fonction déterminante dans le récit : pâle caricature de ménagère ou de femme au foyer, ses apparitions sont faites de postures et de paroles convenues : elle est présentée une cocotte minute entre les mains⁽¹⁾ ou en train de coudre⁽²⁾ ; elle ne prend la parole que pour annoncer que le repas est prêt ou pour demander à son fils de se laver les mains. Sorte d'icône à deux dimensions, Mrs Walton n'a qu'un rôle de figurante sans profondeur, sur laquelle la focalisation est toujours externe, parce qu'il n'y a rien à trouver à l'intérieur de ce personnage creux, qui prend pour argent comptant les informations que lui communiquent ses sens, sans tenter de les interpréter. Elle-même apparence, Mrs Walton n'a pas la faculté de juger et remettre en question les autres apparences. Mrs Walton paraît mais elle n'est pas, et la différence ne serait guère sensible si elle était remplacée par la mère truquée en gestation dans un recoin de la maison.

Il en va tout autrement de Charles, personnage du fils sur lequel est focalisée la narration. C'est lui qui a pour fonction de percer le voile des apparences et de révéler la véritable essence de la créature qui a usurpé la place de son père.

Dès le début de la nouvelle, Charles est témoin de la confrontation entre son vrai père et son double maléfique, scène dont il ne parvient pas à communiquer l'étrangeté à sa mère. Quand Charles dit à propos de son père « ... he's talking to himself »⁽³⁾, la mère pense que celui-ci parle tout seul, alors qu'elle sait pertinemment que cela n'est pas dans ses habitudes. A partir du moment où Charles ajoute « They both look alike »⁽⁴⁾, apparence rime avec méfiance et dissonance par rapport au réel. Dans ce « they », il y a un personnage de trop, un double dont l'apparence, pourtant familière, n'est pas faite pour rassurer, car elle n'a rien de naturel ou d'innocent.

Pour Charles, qui, contrairement à sa mère, se sert de son cœur et de son cerveau pour ressentir et analyser de façon personnelle les informations venues de l'extérieur, il ne fait aucun doute que c'est l'imposant qui revient à la maison. Lorsque le narrateur adopte le point de vue de l'enfant en focalisation interne, *Ted Walton* n'est pas désigné par le terme « father » ou « dad », mais « it »⁽⁵⁾, c'est-à-dire une entité qui n'a rien d'humain, si ce n'est l'apparence. Pour Charles, ce « it » traduit la peur ou le rejet de cet ersatz de père, en qui il ne voit qu'une chose : « a dreadful parody »⁽⁶⁾. Cette défiance se traduit également par un éloignement spatial, lorsque l'enfant est décrit comme étant « as far from his father as possible »⁽⁷⁾. Ce rejet est aussi marqué par un autre qualificatif employé par Charles : « the other one »⁽⁸⁾, le père truqué est ainsi l'expression de l'altérité dans ce qu'elle a de plus inquiétant, telle une menace qui risque de déformer ou déstabiliser le fragile équilibre du réel.

C'est à Charles qu'il incombe de dénoncer cette apparence trompeuse. Devant sa mère, il continue d'appeler l'intrus « the other one », mais la communication n'est toujours pas possible. Piégé entre une mère aveugle et un père dénaturé, Charles doit chercher le salut à l'extérieur de la demeure familiale, qui par essence devrait être un lieu chaleureux et protecteur. Lorsqu'un camarade de Charles venu espionner le père truqué dit de la chose « Looks just like him »⁽⁹⁾, Charles lui fait part de la véritable situation en utilisant le verbe « pretend », qui résume à lui tout seul la position de la créature. Pour Charles, l'apparence du père truqué est un faux semblant qui n'a rien en commun avec l'essence véritable de son père disparu.

L'autre fonction de Charles, encore plus pénible, consiste à identifier

son vrai père, dont la dépouille a été abandonnée par la créature : « It still looked a little like his father, enough for him to recognize »⁽¹⁰⁾. L'ironie est cruelle : l'imposteur ressemble trait pour trait à son modèle, alors que le vrai père, la victime, ne ressemble presque plus à ce qu'il était. Le vol d'identité se double alors d'un viol ou d'une profanation de la chair, qui elle aussi est dénaturée. De Ted, il ne reste qu'une seule chose : « An empty skin »⁽¹¹⁾. La créature a délaissé cette enveloppe corporelle parce qu'elle n'en a pas besoin, il lui est facile d'imiter une apparence extérieure qu'elle endosserait ou retirerait comme un vêtement. En revanche, la chose a porté un intérêt tout particulier à une autre partie du corps de sa victime : « It (...) ate his insides »⁽¹²⁾, comme si ingérer « l'aliment du réel » qu'est le vrai père pouvait lui conférer l'authenticité qui lui fait défaut, comme si l'essence morale ou spirituelle de cet être se trouvait dans ses organes internes.

On ne sait rien des origines, des motivations et des pensées du père truqué, ou de la chose qui le manipule. Le choix de toujours présenter ce personnage en focalisation externe renforce son caractère inconnu, impénétrable, étrange et étranger. Seuls des indices extérieurs trahissent sa véritable essence, sans qu'il soit possible de la définir avec certitude, telle cette vision furtive qu'en donne le narrateur, et dont on ne sait si elle est partagée par la mère ou le fils : « A strange expression flitted across his face. (...) something alien and cold gleamed out (...) the ordinary look of a tired, middle-aged husband was gone »⁽¹³⁾. Les adjectifs « strange », « alien » et « cold » renforcent l'impression « d'inquiétante étrangeté » laissée par la chose, sans pour autant nous renseigner sur ce qu'elle est véritablement.

Le terme « father-thing » est peut-être ce qui rend le mieux compte de la nature de cette créature composite. Cet oxymore réunit l'image d'un être humain chaleureux, protecteur, familier : « father », et l'évocation de quelque chose de froid, insensible, inconnu : « thing ». L'apparence se veut rassurante, mais l'essence, bien qu'indéfinie, est perçue par Charles et donc présentée au lecteur comme quelque chose d'effrayant.

C'est dans le garage que « naît » le père truqué, preuve que sa vraie place n'est pas dans la demeure familiale, même si l'imposteur tente de s'affirmer en trônant dans le fauteuil du véritable chef de famille. Quant à la mère truquée qui est destinée à remplacer Mrs Walton, elle est en gestation sur un tas d'ordures : « Here, debris and filth rotted. Weeds, garbage, papers, boxes, old clothing, boards, tin cans, bottles. Spiders and salamanders squirmed around him »⁽¹⁴⁾. Si l'apparence extérieure du Father-Thing est bien trompeuse, ce sont pourtant des indices extérieurs, visibles, qui nous permettent d'aller au-delà de cette apparence.

Toutes ces images d'abandon et de pourriture renvoient à la laideur morale de la chose, également révélée à travers ses actions et intentions : Ted est tué et dévoré, sa femme et son fils sont sur le point de subir le même sort. Ce côté prédateur de la chose est évoqué par l'image de la salamandre, tout comme l'image de l'araignée renvoie à l'aspect physique de la créature qui contrôle à distance le père truqué⁽¹⁹⁾. Lorsque cet espèce d'insecte interrompt son contrôle, le père truqué s'effondre comme une marionnette dont on a coupé les fils⁽¹⁹⁾, confirmation qu'il n'a d'humain ou même de vivant que l'apparence.

Si Charles remplit sa dernière fonction, qui est de détruire le père truqué, la disparition de l'imposteur ne ramène pas l'original, et c'est ainsi l'essence même de la cellule familiale - à l'origine composée du trio père-mère-enfant - qui est à jamais dénaturée.

« The Father-Thing » peut-être considéré comme le produit d'une époque; où la peur américaine d'une infiltration communiste se traduit par un grand nombre d'histoires d'envahisseurs au climat paranoïaque, dont *The Body Snatchers* de Jack Finney est la plus célèbre. Dans ce cas, l'essence même du pays est menacée par l'Autre, dont l'apparence familière est le meilleur atout dans son entreprise d'infiltration et de déstabilisation. Au niveau collectif, Dick fera ainsi de l'apparence un instrument de pouvoir et de manipulation dans des œuvres telles que *Time Out of Joint* (1959), *The Man in the High Castle* (1962), ou *The Penultimate Truth* (1964).

Mais « The Father-Thing » est aussi l'expression d'une peur plus personnelle : peur de voir nos proches changer, devenir hostiles ou étrangers, voire fous. A ce titre, l'usurpation opérée dans « The Father-Thing » n'est que la transposition du phénomène de possession dont la littérature fantastique s'est maintes fois servi. Chez Dick, c'est aussi l'expression d'une méfiance continuelle sur la nature des êtres qui l'entourent, d'une remise en question du lien discutable entre essence et apparence. C'est aussi une invitation à la recherche de soi-même et des autres, par-delà les façades sociales, comme dans le roman dickien *Eye in the Sky* (1957), où les masques de la persona tombent les uns après les autres, pour aller au cœur même de l'identité de chacun.

Dick se sert aussi du rapport complexe entre essence et apparence pour nous proposer sa définition de ce qu'est un être humain véritable, en faisant intervenir un nouveau critère, qui est celui du comportement. Ainsi, dans la nouvelle « Human Is » (1955), double inversé de « Father-Thing », un être humain froid et insensible se voit dépouillé de son corps par une créature douce et bienveillante. Essence et apparence ne s'op-

posent plus comme dans « The Father-Thing ». D'un point de vue biologique ou scientifique, Lester Herrick est un véritable être humain : il a le corps, le cerveau et même l'esprit d'un être humain, contrairement à celui qui usurpe sa place. Mais pour Dick, la question de l'essence se pose ici en d'autres termes : Herrick a-t-il l'essence morale et spirituelle qui sied à l'authentique être humain, dont il offre toutes les caractéristiques extérieures ?

Pour répondre à cette question, « Human Is » propose le même trio que « The Father-Thing » : le mari, la femme, l'enfant, mais cette fois la confrontation a lieu entre les deux époux, alors que l'enfant n'a qu'une fonction secondaire, passive, qui est de confirmer l'absence d'humanité de Lester, par la façon dont celui-ci le traite. Cet enfant n'est d'ailleurs pas le fils des Herrick, mais leur neveu. Il est facile de voir dans cette absence d'enfant naturel le signe de la stérilité du couple Herrick et de voir en Lester la principale cause de cette absence. Inventeur de poisons et de toxines pour l'armée, Lester semble plus tourné vers les forces de la mort que de la vie. A l'instar d'une machine, Lester n'a pas le pouvoir ou le désir d'engendrer, critère capital aux yeux de Dick pour juger du degré d'humanité d'un être.

Ce paradigme de sécheresse et de négation est aussi alimenté par les termes qualifiant les actions de Lester : « unperturbed »⁽¹⁷⁾, lorsqu'il est occupé à son sinistre travail, « impatiently »⁽¹⁸⁾, lorsqu'il doit discuter de l'opportunité de la visite de son neveu ; « unpleasantly »⁽¹⁹⁾, lorsqu'il lui arrive de rire. Il est à cet égard logique que Lester finisse dans un univers qualifié de « dry, dead and dreadful »⁽²⁰⁾, plus à l'image de sa personnalité aride que ne l'est la Terre, qui, vue à travers les yeux de son remplaçant, est présentée comme étant « Moist and full of life »⁽²¹⁾.

Dans « Human Is », c'est en posant son propre regard sur l'enfant que l'adulte révèle son absence d'humanité : en considérant son neveu comme une cause de gêne et de perte de temps, Lester rejette sa personne et sa présence. Fait révélateur, toute l'attention de Lester est portée sur un fossile quand il exprime son désaveu de Gus : « I can't have a child running around here »⁽²²⁾. Sa préférence va à l'objet inerte plus qu'à l'être plein de vitalité. Ce mépris de la vie s'exprime aussi à travers une plaisanterie macabre de Lester : constatant à quel point son neveu est attaché à son chaton compagnon de jeu, Lester lui propose de voir d'autres chats, ses animaux de laboratoire, compagnons de ses expériences de mort.

Lester renie également le point de vue de son neveu, sa façon typiquement enfantine d'appréhender le monde et ses composantes. Ainsi,

il rejette avec virulence le surnom de « tiger » que Gus utilise pour appeler son chat : « nonsense », « childish illusion », « learn to classify things by their correct names »⁽²³⁾. De manière plus générale, c'est sa façon d'aborder le problème du langage qui coupe Lester du monde des hommes auquel il est censé appartenir. Il rejette la valeur poétique et émotionnelle du langage pour ne s'intéresser qu'à sa valeur factuelle, informationnelle. Pour lui, la métaphore est « inexact » ou « misleading »⁽²⁴⁾. Il en va tout autrement de son remplaçant, qui ne tarit jamais de paroles aimables, de remerciements ou de compliments tels que : « lovely », « delicious », « sweet », « friendly », « wonderful »⁽²⁵⁾ et qui n'hésite pas à se servir de métaphores au charme désuet. Ses formules sont parfois décalées, surprenantes, telles ce « Your eyes (...) sparkling like some virgin lake, fed by mountain streams »⁽²⁶⁾, mais elles ont un côté personnel et imagé qui fait défaut au mode d'expression aseptisé du vrai Lester.

Le principal point de vue du récit est celui de l'épouse, Jill, par qui passent tous les jugements de valeur prononcés sur le Lester d'origine et son remplaçant. Cette fois, l'épouse du « possédé » n'est plus l'aveugle potiche de *Father-Thing*. Vue à travers Jill, l'essence inhumaine de Lester est mise à nue, dénoncée par des termes tels que : « hideous »⁽²⁷⁾, « utterly cold and ruthless »⁽²⁸⁾, « mean & cruel »⁽²⁹⁾, ou à travers les sentiments que le scientifique fait naître en son épouse : « horror »⁽³⁰⁾, « misery », « resentment »⁽³¹⁾.

A travers ces informations données par Jill, ou d'autres par le narrateur, telles que « cold grey eyes »⁽³²⁾, « cold smile »⁽³³⁾, « hard, practical look »⁽³⁴⁾, la focalisation sur Lester est presque toujours externe, qu'il s'agisse de l'original ou de l'imposteur, double négatif qui offre une image inversée de son modèle : « His eyes were warm and understanding »⁽³⁵⁾, « [he has] a sort of mellow look. Relaxed. Tolerant »⁽³⁶⁾. La raison en est que ni l'un ni l'autre ne cherchent à cacher ce qu'ils sont réellement : leurs actes et leurs paroles sont en accord avec ce que représente leur nature profonde : d'un côté la froideur et l'insensibilité, de l'autre la douceur et la bonté. Il importe peu qu'ils soient nés sur Terre, d'un homme et d'une femme, ou ailleurs et autrement, car leur humanité est ici jugée à travers leurs actes et leur personnalité, non leur lieu de naissance ou leur géniteur. De ce point de vue, être humain, est plus un statut qui s'acquiert et se mérite qu'une qualité innée donnée à la naissance.

C'est un point de vue que Dick développera dans des romans tels que *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* (1968), ou *We Can Build You* (1972), où les critères d'essence et d'apparence seront jugés obsolètes pour juger de l'humanité de tout être. Pour Dick, un individu peut avoir l'apparence et l'essence physique d'un être humain, sans pour autant

faire preuve de véritables qualités humaines. Lester Herrick est ainsi le parfait exemple de ce que Dick nomme la « personnalité androïde », c'est-à-dire froide, calculatrice, dénuée d'empathie et d'émotion. Le seul passage où Lester est présenté en focalisation interne est révélateur de cette personnalité : « Lester (...) was taking in the information (...) analysing, appraising, his conceptual faculties operating like well-greased machinery »⁽³⁷⁾. La façon qu'a Lester de penser et de fonctionner est ainsi assimilée à un mécanisme, ce qui le déshumanise encore un peu plus.

A l'inverse, le nouveau Lester se comporte comme un authentique humain, (qui sait rire, apprécier la nourriture, jouer avec un enfant...), à tel point que Jill officialise en quelque sorte ce statut en l'appelant « my husband » ou « Lester », légitimité que les autorités lui nient en le confinant à son origine non-humaine, rappelée par : « it » ou « this thing »⁽³⁸⁾.

Les deux parties sont d'accord sur un point : l'apparence n'est pas un critère valable pour juger de l'humanité. Mais par-delà ce consensus les divergences sont multiples : pour Jill, le premier Herrick était un véritable monstre, alors que les autorités réservent le terme « d'inhumain » à sa seconde incarnation. De telles dissensions sont encore plus vives lorsqu'il s'agit de statuer sur le cas de créatures créées artificiellement.

Chez Dick, le jeu des noms et des pronoms - effleuré dans « Human Is » - a toujours revêtu une grande importance dans la découverte ou l'acceptation de la véritable nature des personnages peuplant son univers fictionnel. Le roman *We Can Build You* en offre un bon exemple. Deux de ses principaux personnages sont des « simulacres », sortes d'automates ultra perfectionnés construits à l'image du président Abraham Lincoln et de son ministre de la guerre Edwin Stanton. Bien que leur apparence humaine soit parfaite, nul n'est dupe quant à leur véritable origine et nul ne veut l'oublier. C'est pourquoi pendant la première moitié du roman ils sont appelés « electronic simulacrum »⁽³⁹⁾, « the contraption »⁽⁴⁰⁾, « mechanical man gimmick »⁽⁴¹⁾, « a machine »⁽⁴²⁾, « a mere fake », « a phony »⁽⁴³⁾, « an imitation »⁽⁴⁴⁾, « the thing » ou « it »⁽⁴⁵⁾. Le plus infamant de ces termes est certainement « the Stanton thing », lourd de sinistres connotations quand on repense à ce que représente « the Father-Thing ». Il n'est pas possible de réifier ce qui n'est pas humain, mais les protagonistes de *We Can Build You* ne s'y prendraient pas autrement s'ils voulaient étouffer l'humanité potentielle des simulacres sous le poids de leur essence artificielle, fardeau qu'il est difficile d'oublier ou de faire oublier.

Pourtant, à force d'entretenir l'illusion du réel, et surtout à faire preuve de vertus typiquement humaines, telles que le libre arbitre et une

gamme de sentiments aussi variés que sincères, les deux simulacres parviennent peu à peu à faire oublier leur origine artificielle pour imposer l'humanité de leur comportement, aidés en cela par des personnages repoussoirs, tel que le simulacre de l'assassin John W. Booth, mécanique aveugle et rudimentaire, ou Pris, être humain déshumanisé sur qui sont portés les jugements suivants : « What a woman, what a *thing* to fall in love with », « ... something beyond life itself, a cruel, cold and sterile thing », « I have seen into the other, when I saw Pris »⁽⁴⁶⁾. Comme Lester Herrick, Pris personnifie la sécheresse, l'altérité et la réification, forces qui font d'elle un symbole d'anti-vie.

Pour protester de son humanité, Pris renvoie à son essence physique : « ... a machine has wires. I have no wires »⁽⁴⁷⁾. C'est l'argument dont se sert un autre personnage pour occulter le processus d'humanisation des simulacres : « [A man or] an animal is made of flesh and blood, and a machine is made out of wiring and tubes, like you »⁽⁴⁸⁾. Vaine démonstration aux yeux de Dick, qui fait voler en éclats le point de repère ontologique qu'est l'origine d'un être. Pour cet auteur, qui aime teinter ses œuvres d'une certaine touche d'animisme, une livre de métal peut receler autant d'humanité qu'une livre de chair.

C'est aussi en vertu d'un phénomène souligné par Gérard Klein que cette évolution est possible, selon lui, « Le robot est une machine que son apparence humaine sauve. A endosser livrée humaine, il finit par absorber les valeurs humaines, quelles qu'elles soient »⁽⁴⁹⁾, « ... si le robot est comme un homme, s'il réagit à la façon d'un homme, s'il parle et s'il raisonne et s'il raisonne et si l'on peut s'en éprendre, la question de son statut redevient incertaine »⁽⁵⁰⁾.

L'apparence des simulacres est effectivement un facteur qui favorise ce changement de statut, mais le critère décisif celui du comportement. A force de se comporter comme des hommes, ils finissent par être considérés comme tels par leurs interlocuteurs. C'est ainsi que dans la deuxième moitié du roman, les qualificatifs dépréciatifs disparaissent progressivement. Semblant être véritablement animées du souffle de la vie, les machines commencent à ne plus être considérées comme telles. « A living creature »⁽⁵¹⁾ et « the Stanton creature »⁽⁵²⁾ sont les premiers termes indiquant ce changement de point de vue. Puis les simulacres ne sont plus appelés « *the Stanton* » ou « *the Lincoln* », comme on dirait « the machine » ou « the robot », mais Stanton et Lincoln, termes qui retrouvent leur qualité de nom propre en même temps que disparaît l'article. La reconnaissance de leur qualité humaine s'affirme avec l'apparition du « Mister » devant leur nom, Mr Stanton, Mr Lincoln, ou encore avec l'utilisation de « Sir ». Le pronom personnel renvoyant au simulacre n'est plus

« it » mais « he » ou « him », et au bout du compte le terme « a man » se trouve dans la bouche de plusieurs personnages⁽⁵³⁾. Le simulacre de Lincoln fait preuve de tant de sagesse et de compassion qu'il finit même par être comparé au Christ, consécration suprême qui était impensable au début du roman.

C'est à travers cette galerie de personnages faite d'humains déshumanisés et de machines humanisées que Dick illustre ce qui fait selon lui l'essence même d'un être humain : « ... we must not posit a difference of essence, but a difference of behavior »⁽⁵⁴⁾, « Man or human being are terms that (...) apply not to origin or to any ontology but to a way of being in the world »⁽⁵⁵⁾. Cette qualité humaine, qui pour Dick est avant tout exprimée par un comportement fait d'amour, de compassion et d'empathie, implique que l'essence profonde de tout être ne doit pas plus se juger à son enveloppe extérieure qu'à sa texture intérieure ou à sa conception, mais à la qualité et au rayonnement de son âme, indéfinissable, insaisissable, mais présente en chacun de nous.

Que cette qualité s'acquière ou qu'elle soit inhérente à certains êtres, il est clair que dans l'optique de Dick, tous les hommes n'en sont pas obligatoirement pourvus et toutes les « mécaniques » pas automatiquement privées. Au niveau individuel, le climat d'incertitude baignant les œuvres de Dick doit beaucoup à cette vision de l'humanité, à la fois simple et compliquée. Simple parce qu'il est aisé de reconnaître des manifestations de bonté et de chaleur humaine ou d'en constater l'absence, compliquée car elle conduit à remettre en question la nature des êtres qui nous semblent familiers, à commencer par nous-mêmes.

Hervé LAGOGUEY
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Philip K. Dick, « The Father-Thing » in *The Father-Thing*, Grafton, London, 1990, p.134
- (2) *Ibid.*, p.139.
- (3) *Ibid.*, p.134.
- (4) *Ibid.*, p.134.
- (5) *Ibid.*, p.136.
- (6) *Ibid.*, p.143.
- (7) *Ibid.*, p.135.
- (8) *Ibid.*, p.135-136.
- (9) *Ibid.*, p.139.
- (10) *Ibid.*, p.137.
- (11) *Ibid.*, p.137.
- (12) *Ibid.*, p.140.
- (13) *Ibid.*, p.135.
- (14) *Ibid.*, p.144.
- (15) *Ibid.*, p.142.
- (16) *Ibid.*, p.142.
- (17) Philip K. Dick, « Human Is » in *Second Variety*, Grafton, London, 1990, p.329.
- (18) *Ibid.*, p.330
- (19) *Ibid.*, p.331.
- (20) *Ibid.*, p.334.
- (21) *Ibid.*, p.334.
- (22) *Ibid.*, p.329.
- (23) *Ibid.*, p.330-331.
- (24) *Ibid.*, p.335.
- (25) *Ibid.*, p.333-335.
- (26) *Ibid.*, p.333.
- (27) *Ibid.*, p.329.
- (28) *Ibid.*, p.332.
- (29) *Ibid.*, p.333.
- (30) *Ibid.*, p.329.
- (31) *Ibid.*, p.330.
- (32) *Ibid.*, p.330.
- (33) *Ibid.*, p. 331.
- (34) *Ibid.*, p.334.
- (35) *Ibid.*, p.336.
- (36) *Ibid.*, p.334.
- (37) *Ibid.*, p.330.
- (38) *Ibid.*, p.337-338.
- (39) Philip K. Dick, *We Can Build You*, Daw Books, New York, 1972, p.15.

- (40) Ibid., p.16.
- (41) Ibid., p.91.
- (42) Ibid., p.17.
- (43) Ibid., p.15.
- (44) Ibid., p.57.
- (45) Ibid., p.14-15
- (46) Ibid., p.149.
- (47) Philip K. Dick, *We Can Build You*, Daw Books, New York, 1972, p.104.
- (48) Ibid., p.92-93.
- (49) Gérard Klein, préface à *Histoires de machines*, Le Livre de Poche, Paris, 1974, p.16
- (50) Gérard Klein, préface à *Histoires de robots*, Le Livre de Poche, Paris, 1974, p.16
- (51) Philip K. Dick, *We Can Build You*, Daw Books, New York, 1972, p.62.
- (52) Ibid., p.82.
- (53) Ibid., p.114-115.
- (54) Philip K. Dick, « Man, Android, and Machine » (1978), *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, Vintage Books, New York, 1995, p.211.
- (55) Ibid., p. 212.

CHILD OF GOD DE CORMAC McCARTHY
OU
LES LIAISONS DANGEREUSES DE LA LECTURE

Child of God a toutes les apparences d'un roman expérimental sur un tueur psychopathe, meurtrier récidiviste et nécrophile dont l'écrivain a pu trouver les modèles dans les faits divers des années 1960⁽¹⁾. Pour certains, ce roman est à la limite du supportable : le grand nombre de scènes de meurtres, de voyeurisme et surtout de nécrophilie⁽²⁾ font de Lester Ballard un personnage détestable et répugnant. Pourquoi, alors, est-il possible d'en faire une lecture littéraire ? Analyser la lecture, c'est examiner soit la façon dont on lit un texte, soit ce qu'on lit — peut lire — dans ce texte. Dans le cas de *Child of God*, pourquoi le lecteur continue-t-il à lire le roman ? Ou bien la part intellectuelle de ce qui le compose lui rappelle qu'un personnage est d'abord une construction fictionnelle. Ou bien une autre de ses composantes l'identifie à une structure particulière mise à l'œuvre dans le texte. Le but de cette étude est de montrer que le lecteur s'identifie bien à une structure, qui est celle de la perte, mais que cette identification est simultanément désamorcée par un travail d'écriture sollicitant l'instance intellectuelle de ce lecteur. Nous verrons donc comment les techniques de la narration et le travail du signifiant permettent de limiter l'investissement hallucinatoire du lecteur dans la fiction.

Commençons par le titre. Régionalisme qui traduit dans le discours la doctrine chrétienne de l'égalité fondamentale de toutes les âmes, l'expression *Child of God* peut se prendre au premier degré ou comme l'affirmation ironique du contraire. L'ouverture pourrait lever le mystère si elle ne jouait pas sur l'ambiguïté. On y découvre un premier narrateur anonyme présentant Lester comme « a child of God / much like yourself / perhaps ». En désignant Lester, le premier segment le singularise ; le second segment efface la singularité en l'assimilant au lecteur virtuel ; le troisième introduit une hésitation qui remet en cause le précédent. Ce double renversement installe nos jugements de lecteur dans un équilibre précaire et renvoie le lecteur vers le texte⁽³⁾.

L'ouverture est à l'image de ce micro-segment. La vision focalisatrice, apparemment impersonnelle, se centre sur une troupe en mouvement, bruyante, carnavalesque et indéfinie — musiciens mis à part. Racontée au *simple past*, comme un épisode ayant eu lieu à un moment donné du passé, la scène bascule ensuite dans tout autre chose, ce que marque le changement de paragraphe. L'« œil de la caméra » se retourne sur le focalisateur (« To watch these things »). Les phrases sont plus

courtes. Le portrait repose sur des tensions entre termes concrets (« He moves in the dry chaff among the dust ») et termes abstraits (« Saxon and Celtic bloods. A child of God... »), lyriques (« Wasps pass through the laddered light [...], gold and trembling between black and black [...] ») et prosaïques (« The man stands straddlelegged, has made in the dark humus a darker pool [...] »). Une corde qui pend du grenier annonce et/ou rappelle le suicide du père mais aussi connote le lien, lien tranché par la désertion de la mère, lien avec la matrice qu'un commissaire-priseur va briser en mettant la maison familiale aux enchères. Lui-même lieu de tensions, l'observateur toujours anonyme (privé d'identité alors que le texte insiste par ailleurs sur son humanité en le désignant comme étant « a man », « the man ») s'oppose aux intrus par sa position statique (ils sont en mouvement), le silence idyllique (« mute pastoral ») qu'ils violent, le présent simple qui l'installe dans un temps étale, coupé des événements. L'épisode cristallise donc les éléments d'une crise et la position retranchée de Lester, replié du côté de la grange, fait de lui un voyeur dont l'oeil réifie ceux qu'il espionne (« To watch these things »). Un gros plan sur les mâchoires et sur les yeux gratifie le lecteur de la même vision morcelante : les yeux de Lester, devenus impersonnels, ne lui appartiennent plus (the lids, the eyes) ; ils bougent en regardant, comme indépendants de leur propriétaire immobile. Non relié, l'œil sévère ne relie pas ce qu'il découvre, ce que suggère la parataxe des phrases qui rendent compte des objets de la vision (« A man in a blue suit... A lemonade stand... The musicians... »). Le regard réifiant réifie le sujet à son tour.

Or cet épisode contient toutes les autres scènes de voyeurisme à venir. Lorsque Ballard découvre un couple enlacé à l'arrière d'une voiture sur un terre-plein, ce qu'il voit, c'est une paire de jambes blanches et un démon noir connu pour violer les femmes dans leur sommeil. Les fantasmes l'aidant à se libérer, l'objet disparaît de la vision et de la syntaxe : « On buckling knees the watcher watched » (20). Quand il découvre une femme endormie sous les arbres, il s'en retourne avec sa chemise pour tout trophée. Lorsqu'il tombe sur un autre couple dans une voiture, mort celui-ci, il s'adonne à la nécrophilie sous les yeux de l'ex-partenaire (« The dead man was watching him » 88). Lorsque le texte atteint la limite de l'insupportable, il fait basculer l'hallucination du côté de la romance impossible : « He poured into that waxen ear everything he'd ever thought of saying to a woman. Who could say she did not hear him ? » (88-89). C'est cette jeune femme morte qu'il emporte chez lui.

Lester Ballard est un personnage présenté comme un pervers sadique. Or, « qu'il soit sadique (celui qui nous intéresse), masochiste, fétichiste, voyeur, exhibitionniste, etc., l'univers pervers s'organise autour de quelques données constantes : une *fixation* à un stade précoce de l'évolution psy-

chique, une compulsivité à la *répétition*, un *clivage* du moi et un *déni*, fondamental, d'une partie de la réalité. D'autre part, si le névrosé vit dans ses fantasmes, le pervers vit par ses actions [...] »⁽⁴⁾. Le pervers sadique qu'est Lester Ballard va se mettre à tuer des femmes pour se les approprier comme compagnes, comme partenaires sexuelles, sur un mode hallucinatoire.

L'angoisse de mort que certains lecteurs peuvent éprouver s'explique non par une identification aux victimes de Lester Ballard — sauf à ne plus jouer dans la catégorie de la lecture littéraire — mais aux relations — aux structures fantasmatiques — mises en jeu.

Une des premières informations fournies par l'une des voix de la communauté concerne le suicide du père de Lester. Abandonné par la mère, le père s'est pendu dans la grange, spectacle d'impuissance auquel a assisté Lester (21). Ici ce que représente le père, c'est moins la Loi que sa défaillance — l'humiliation de la castration infligée par cette femme qui les abandonne tous les deux. Or ce qui arrive aux Pères menace les Fils de la même façon. La mort donnée ou reçue par le Père renvoie à la castration à laquelle est liée l'angoisse de mort qui, chez Lester, se reporte sur l'anatomie de sa première victime, qu'il examine « comme s'il voulait voir comment elle était faite » (91-92).

Depuis les travaux de Lacan, on sait que la non-intégration de l'Ordre Symbolique cantonne le Sujet à un Ordre Imaginaire problématique. Ainsi que le rappelle Michel Picard, « l'épreuve de la castration symbolique, de la mort initiatique, permet l'établissement d'une relation satisfaisante entre moi et surmoi : l'éviter ou, c'est tout comme, être dans l'incapacité de l'aborder, ce serait demeurer tragiquement infantile, narcissique, englué dans le pré-oedipien, attribut d'une Mère phallique donc à jamais privé de phallicisation. La Mère régnerait en effet sans partage ; le surmoi même serait maternel et le Père rejeté dans l'Imaginaire » (*LM* 80). Chez Lester Ballard, les insuffisances de la figure paternelle ne permettent pas l'accomplissement de l'Oedipe. Comme le suggèrent les scènes où il marche dans la boue, dans la neige ou dans l'eau, le personnage est « englué » dans le pré-œdipien. Le pouvoir dangereux de la Mère phallique qui a abandonné, donc donné la mort, donc castré, pourrait cependant se voir métaphorisé par sa « résurrection » fantasmatique.

La résurrection fantasmatique de la femme morte — aimée et haïe — conjugue deux fantasmes originaires : celui de castration et celui de la séparation. En effet, ce à quoi renvoie aussi l'angoisse de mort, c'est l'abandon par la Mère nourricière de la petite enfance, distincte de la Mère génitale qui, elle, appartient au Père. Les peluches que Lester gagne à

la foire et qui ne le quitteront plus (61-65) sont les jouets de celui qui n'en a jamais eu pour maîtriser sa *perte* et qui accomplit ainsi sa régression. Le blocage au stade pré-œdipien se traduit par la mort des vic-times — la Mauvaise Mère — préalable nécessaire à la résurrection de la Mère morte et au passage à l'acte du fantasme de fusion avec la Bonne Mère.

Pour préserver sa victime de la chaleur et de la curiosité d'éventuels visiteurs, Lester la hisse au grenier à l'aide d'une corde, dans une parodie grotesque du mythe chrétien de l'Assomption : « Half-way up she paused, dangling. Then she began to rise again » (95). La corde qui lève la victime et la redescend rappelle non seulement la pendaison du Père mais aussi le cordon dont on sait que le couper, c'est se châtrer et devenir le Père. Or ici, c'est au contraire un lien qui simule l'éloignement puis le retour de la Mère ingrate. En effet, l'hallucination se poursuit, mimée par un texte qui, grâce à la substitution des pronoms personnels, donne l'impression que la Femme descend toute seule de l'échelle, comme ressuscitée : « She came down the ladder until she touched the floor with her feet and there she stopped » (102). La mise en scène nécessaire à l'activation des fantasmes évoque le *Fort/Da* freudien, le jeu de la bobine, qui permet à l'enfant de compenser l'absence — la perte — de sa mère en symbolisant la situation par le simulacre et en maîtrisant l'éloignement et le retour de la Mauvaise / Bonne Mère. Or dans le cas qui nous occupe, l'arrêt de la Femme sur la position *Fort* (« there she stopped ») ainsi que le gel du corps (102) contrarient la volonté de Lester qui ne manque pas de manifester sa frustration (« Goddamn frozen bitch »). On voit déjà ici comment l'échec de la tentative verse dans le burlesque et le grotesque, contribuant ainsi à mettre le lecteur à distance⁽⁶⁾. Le jeu auquel se livre Lester Ballard métaphorise avec plus ou moins de succès la résurrection de la Mère morte. Que dire de la nécrophilie ? Il s'agirait d'un coït non métaphorisé, réalisé donc, au lieu d'en rester au stade du fantasme de retour dans le sein maternel, c'est-à-dire au stade du substitut du coït. La régression *ad uterum* métaphorisée doit néanmoins avoir lieu. C'est peut-être pourquoi McCarthy la situe dans des grottes à la morphologie très suggestive, voire trop suggestive.

Menacé par les avertissements d'un shérif soupçonneux, Lester en fuite, après s'être introduit sous terre par d'étroits goulots, arrive enfin dans une grande caverne en forme de cloche :

Here the walls with their softlooking convolutions, slavered over as they were with wet and bloodred mud, had an organic look to them, like the innards of some great beast (135).

Lorsque le Déluge s'abat sur la vallée, Lester est chassé de sa caverne par une toute symbolique rupture des eaux (156), passage dans lequel, comme dans l'ouverture, le décrochement temporel du passé au présent simple et l'apostrophe lancée au lecteur virtuel court-circuitent l'illusion. Cette nouvelle naissance forcée sera un faux-départ de plus. Le véritable auto-enfantement aura lieu un peu plus tard, presque à l'insu du personnage : « He'd cause to wish and he did wish for some brute mid-wife to spald him from his rocky keep » (189).

Que s'est-il passé entre-temps ? Lester aura réintégré la caverne puis entendu plusieurs voix : d'abord, celle de la raison (158) ; puis celle de son père sifflant en rentrant du travail, comme de retour de l'Imaginaire pour consoler un fils en pleurs (170). Il aura tenté de tuer l'usurpateur de la maison familiale dont on sait depuis Bachelard qu'elle est une autre matrice féminine. Il se sera réveillé à l'hôpital avec un bras en moins, nouvelle image de castration (175). Ne sera resté qu'un petit homme buvant du lait. Tiré de son lit par des citoyens décidés à venger les victimes eux-mêmes, il leur aura faussé compagnie dans les grottes qu'il connaît mieux qu'eux et où, terré, il perdra la notion du temps. C'est donc un nouveau-né qui émerge la tête la première au milieu d'un champ et se présente à l'hôpital : « A weedshaped onearmed human swaddled up in outsized overalls and covered all over with red mud » (192). Dans cette phrase, les participes passés disent que Lester n'est plus un sujet agissant, les adjectifs composés expriment le grotesque et « swaddled » joue sur la tension entre les sens de « langes pour enfant » et de « camisolé de force ».

Entre cette scène de reddition et celle de l'auto-enfantement s'intercale aussi l'image d'un petit garçon assis dans un bus, image qui lui ressemble, stade du miroir encore problématique⁽⁶⁾, là où auparavant l'image de soi aliénait totalement en raison d'un narcissisme évident : « He halfway put his hand to the water as if he would touch the face that watched there but then he rose [...] » (127). Le délire du protagoniste, qui confondait alors représentation et réalité, était l'expression de son narcissisme.

Résumons l'analyse des structures inscrites dans le texte : la résurrection de la Mère morte ne sert à quelque chose que si elle permet le fantasme de fusion, de réintégration du sein maternel quitté trop tôt, sans sevrage satisfaisant. La régression ne pouvait mener qu'à l'auto-destruction, à moins d'être suivie d'une renaissance symbolique — signe d'une réintégration de l'Ordre Symbolique. Dans quels cas la perte inscrite dans le texte est-elle ressentie violemment par certains lecteurs ?

Si l'on admet le principe que les désirs refoûlés sont en très petit nombre et communs à tous les individus, on explique l'attrait du lecteur pour la fiction par la reconnaissance de grandes structures fantasmatiques que sont les invariants de la vie psychique non consciente : le texte éveille des fantasmes originaires. Dans le cas de *Child of God*, l'écrivain jouit de la perte sur le mode morose (et morbide) et contamine son destinataire par son amère jouissance. Dans cette écriture de la perte, l'objet de la perte devient objet de l'écriture. Le lecteur virtuel revit une situation psychique régressive ouverte par le texte et les relations que celui-ci établit entre les actants (on dira ici que toutes les femmes mortes fusionnent dans l'actant « Mère morte »). Michel Picard y insiste avec force : « on ne s'identifie pas à un personnage, on s'identifie à une situation » (LM 163) ; « c'est à la « mort » qu'on s'identifie. Donc ni au criminel, ni à la victime, ni au moribond ni à son entourage : au meurtre lui-même, à l'agonie, au « passage » — bref, à la relation, ici brutale, violente, paroxysmique, entre les personnages, entre Sujet et Objet » (LM 163)

Pour mieux cerner la spécificité de la lecture littéraire, Michel Picard a proposé un modèle de tripartition du lecteur en trois instances⁽⁷⁾ : le *liseur* est l'instance qu'il situe du côté du Réel puisqu'elle vit son activité de manière quasi-physiologique en maintenant par ses perceptions une relation entre le monde et l'illusion ; du côté du Symbolique, le *lectant* est la part intellectuelle du lecteur, qui anticipe, simplifie, mémorise, réfléchit, etc. ; côté Imaginaire, le *lu*, régressif, passif, halluciné, adhère à la fiction et succombe à l'illusion en réagissant aux structures fantasmatiques inscrites dans le texte (LM 40). Ces trois instances s'équilibrent, se surveillent et se rappellent à l'ordre quand l'une d'entre elles devient hégémonique, ce qui permet d'éviter la lecture hallucinatoire — signe de la toute-puissance du *lu*⁽⁸⁾ — ou la lecture idéologique — signe de la victoire d'un Surmoi qui empêche le développement d'affects. Dans *Child of God* on voit comment la participation aspire le *lu* dans une identification irrésistible aux relations de perte. McCarthy n'aurait-il visé qu'une lecture hallucinatoire ou une lecture impossible par refoûlement d'une représentation inacceptable ? Loin de là, car si le jeu de rôles proposé au lecteur est évident, le jeu de règles ne l'est pas moins. D'une part, en effet, la connotation oedipienne et pré-oedipienne de l'histoire est claire : elle ne peut que favoriser l'identification du lecteur. D'autre part, l'hallucination est minée, voire remise en cause, par une série de codes — signaux de distanciation — rappelant au lecteur que ce qu'il doit y déchiffrer, c'est un jeu avec des mots.

Le texte de *Child of God* n'autorise pas un abandon complet. Si le narrateur joue avec la pulsion voyeuriste du lecteur et le plaisir trouble que celui-ci trouve à s'enfoncer dans ce monde naturel, sans barrières appa-

rentes, où il est facile de vivre caché, il compte aussi sur la réaction d'un Surmoi prompt à rejeter certains fantasmes comme étrangers à lui-même. Cependant la reprise en main par le Surmoi comporte le risque de bloquer la lecture. Il y a donc mieux pour contrebalancer les risques de l'identification : la distanciation imposée par le mode ludique de la lecture. Nous avons déjà entraperçu la façon dont le burlesque et le grotesque venaient court-circuiter l'illusion référentielle. Parmi les signaux de distanciation, nous avons signalé les changements de temps grammaticaux, dont l'abandon du passé simple censé raccrocher le procès à un moment précis et révolu du passé sur un axe orienté du passé vers le futur. Un tel décrochement au profit du présent simple souligne le passage à un autre mode narratif, tel que la description d'un portrait (5) ou d'un tableau (156), et contrarie l'illusion référentielle. De même, l'apostrophe au lecteur virtuel (« like yourself », 5, « See him », 156) demande au lecteur d'identifier sa place et son rôle entre lecteur virtuel, lecteur idéal et lecteur réel.

La narration de *Child of God*, quant à elle, attire l'attention sur la situation d'énonciation de plusieurs manières. Elle alterne les interventions de voix narratrices aux statuts différents, celles de la communauté calviniste qui est censée avoir connu Lester Ballard et celle de l'archi-narrateur, moralement et idéologiquement indépendante des précédentes⁽⁹⁾. L'incapacité des citoyens à se déchiffrer les uns les autres contribue à éveiller la conscience critique du lecteur : son investissement est limité par l'alternance des points de vue qui empêche d'épouser celui de telle ou telle voix. De plus, à l'intérieur de chaque section, la narration supprime les guillemets de la convention du discours direct et par là-même brouille les différences entre écrit et oral, entre personnage, narrateurs et auteur virtuel, et requiert donc plus que jamais une analyse discriminatoire de ces différents niveaux de la part du lecteur. Loin d'adopter une trajectoire linéaire, le récit emprunte un chemin sinueux qui annonce des événements qui ne seront racontés que plus loin⁽¹⁰⁾, donnant l'impression que Lester Ballard est condamné avant même d'avoir accompli l'irréparable ou bien qu'il tombe dans des pièges qui lui sont tendus. En comblant les ellipses du texte⁽¹¹⁾ par des représentations qui lui sont propres, le lecteur s'implique personnellement. Mais il est aussi amené à se distancier de ces mêmes représentations lorsqu'elles se voient invalidées par la suite : il peut alors s'observer en train de réagir ou de réfléchir. C'est ce retour sur soi qui fait la valeur de la lecture selon W. Iser.

L'investissement fantasmatique du lecteur est également contrebalancé par l'attention qu'il doit porter à l'inscription d'isotopies et au travail du signifiant comme du signifié. Nous illustrerons cela par quelques analyses de détail. Une section retrace l'installation de Lester, privé de

la maison familiale, dans une cabane (13-16). Outre l'abolition des frontières entre extérieur et intérieur, vu et dissimulé, le texte organise un réseau d'isotopies qui ne peuvent être dégagées que grâce aux hypothèses interprétatives du lecteur. D'abord, celle, essentielle dans l'oeuvre, de l'éviction, qui vient se superposer à celle de la privation/prise de liberté : les frelons sont chassés de leur nid — comme Lester — mais libres de s'envoler — à la différence de celui-ci ; l'araignée descend son fil, délogée de l'âtre ; le serpent, déniché lui aussi, passe la porte. L'expulsion de Lester semble avoir pour conséquence l'éviction en chaîne d'autres êtres vivants. Elle prend donc une dimension cosmique et écologique qui rappelle que l'habitat humain vient s'inscrire dans — parfois bouleverser — un environnement naturel. De plus, il est mis fin à la relation verticale symbolisée par ces animaux ramenés, comme Lester, à une relation horizontale non moins problématique. La deuxième isotopie est celle du feu et de ses résidus : les cendres. Cette cabane semble condamnée à brûler : les journaux dans l'âtre, les pommes de terre qui ont le goût de cendre, la cigarette fumée jusqu'à ce qu'elle soit réduite en cendre, le démantèlement des planches qui servent de bois de chauffe aux chasseurs convergent pour former une annonce proleptique de l'incendie (105) qui signera l'éviction définitive d'une vie socialisée. Par ailleurs, l'auto-avilissement de Lester dans les cendres rappelle celui de Cendrillon qui portait le deuil de sa mère. La cohérence qui manque à la société décrite et à l'être dépeint est donc assurée par un texte qui, sous des dehors fragmentés et fantasques, voire incohérents, rétablit une circulation du sens malgré le dérèglement affiché des échanges sociaux, humains et économiques au sein de la diégèse.

Deux sections plus loin, nous retrouvons un Lester voyeur et ce qu'il observe dans la voiture arrêtée sur un terre-plein est un couple dont il aperçoit seulement : « [...] a dark incubus that humped in a dream of slavering lust » (20). Le mot « incubus » vient du latin et signifie « être couché sur » : il est donc employé au sens propre. Il l'est aussi au sens figuré puisqu'un incube est un démon qui abuse des femmes pendant leur sommeil : rien n'interdit de penser que, par focalisation interne, le texte nous livre ici une hallucination de Lester. Par ailleurs, « incubus » évoque « to incubate » (ou « incubation ») qui prend les sens suivants : couvrir pour permettre le développement à la chaleur, rester inactif (pour un virus ou une maladie) jusqu'à l'apparition des premiers symptômes, se préparer sourdement (pour un événement violent que l'on fomente). En circulant du « démon » mâle à la jeune fille (couverte, puis éventuellement couveuse et comme par contamination « succubus » (153)) puis à Lester (éruption après période de latence), le sens change et se teinte de connotations qui deviendront évidentes par la suite : maladie, mauvais coup avec violence, sans oublier la nécrophilie qui montrera Lester

en train de répéter⁽¹²⁾, de singer, les gestes de l'incube. L'adjectif « dark » qui est associé à « incubus » subit le même traitement : il dénote la couleur de peau du « démon » mais connote le mal et le mystère. Il ne s'agit donc plus de ramener le multiple à l'un mais de démultiplier le sens de chaque unité. Le vertige référentiel qui découle de cette démultiplication rend illusoire toute clôture de l'analyse et impose au lecteur un parcours compliqué qui passe par la reconnaissance de la pluralité. L'histoire de Lester Ballard surgit donc bien des mots, et non pas l'inverse.

Le travail du signifiant n'est pas laissé de côté. L'effondrement physique et psychologique — momentané — de Lester (« Squatting there he let his head drop between his knees and began to cry » 170) ouvre sur une rêverie, puis sur un rêve menant de « dreamt » à « death » (170-171). Le passage est une variation autour des thèmes de la perte et de la mort où les signifiants comme les signifiés expriment la dissolution et la désagrégation du personnage. D'une part, « low », « below » et « fell » inaugurent l'idée de chute ; « elbow », « spine » et « bones », en mettant l'accent sur le squelette, sous-entendent la perte de la chair, un stade au-delà de la décomposition que le dépeçage entrepris par les étudiants de médecine ne fera que parodier vainement (« His muscles were stripped from his bones » 194) ; « sadness », dérivé du latin « satur », « satis », ajoute littéralement que Lester en a « assez ». Dans « he had resolved himself (to ride on) » refait surface l'étymologie du verbe : délier, dissoudre, désagrégier. Lester s'est dispersé à force de fuir vers les confins où on le rejetait, à force de s'acharner à effacer ces frontières qu'on lui imposait. D'autre part, la dissémination des sonorités⁽¹³⁾ nous dit le même éparpillement : de « dreamt » à « death », on passe par « dread », « meadow », « fell », « wet », « elbows », « legs », « slender », « them », « never », « ever », tandis que « rode », « bones », « low », « below », « elbow » (palindrome), « yellow », « meadow » et « rolling » produisent une plainte (« moaning ») qui nous fait entendre les pleurs de Lester. Le lecteur est donc littéralement encouragé à lire — lier — des mots dans lesquels sons et rythmes engendrent leur propre substance, ce qu'un mode d'emploi inséré quelques lignes plus haut semblait suggérer : « as if the sound authored the substance » (170).

Child of God n'est donc pas un écrit pervers où des fantasmes clairement conscients ne laissent aucun jeu dans l'ajustement du lecteur et où l'illusion (le « comme si ») devient une catégorie factice, non pertinente : *lu* et *liseur* ne sont pas en court-circuit, situation où le premier exciterait sexuellement le second (comme dans la pure pornographie) ; *lu* et *lectant*, eux, se trouvent dédoublés, mais non clivés radicalement l'un de l'autre⁽¹⁴⁾, ce qui leur permet de communiquer. McCarthy tire le lecteur à la fois du côté de l'identification hallucinatoire et du côté de la distan-

ciation critique. Cette tension est fortement ressentie à la lecture de *Child of God* car il s'agit d'une expérience des limites pour l'écriture comme pour la lecture. L'investissement hallucinatoire du lecteur est enrayé soit par son Surmoi — mais dans ce cas le jeu de lecture littéraire n'est plus possible — soit par le parcours intellectuel qui lui est proposé. Citons encore l'analyse de Michel Picard :

La littérature semble s'opposer radicalement à l'irréversibilité de la vraie mort, à son irrévocabilité. Non seulement la thématique de la « mort » me renvoie à la perte pour m'aider à mieux la maîtriser, à conjuguer synchronie et diachronie en une orthochronie intime dont je n'ai même pas conscience, mais les formes littéraires modernes elles-mêmes, fragments, exercices d'ellipse, de déliaison, m'offrent, petites syncopes du sens, des jeux avec le trou, le vide : jouer, c'est transformer le vide en absence (LM 175).

Les liaisons auxquelles peut s'identifier le lecteur dans *Child of God* ne sont donc dangereuses ou douloureuses que si la lecture perd sa fonction ludique.

Christine CHOLLIER
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Il s'agirait des cas Ed Gain et James Blevins comme l'a expliqué Dianne C. Luce au colloque d'El Paso, TX, 15-18 octobre 1998 : « Voyeur, Necrophile, Psycho : The Homicides Behind the Scenes of *Child of God* ». Communication non publiée à ce jour.
- (2) « Transgression à la puissance n » : Lévi-Strauss nous a appris que le cadavre cru évoque le non-culturel, c'est-à-dire le non-maîtrisé.
- (3) L'ironie se trouve aussi dans la présence d'un second « enfant de dieu », le petit attardé que Lester n'épargne pas, lui aussi victime et bourreau lorsqu'il torture l'oiseau offert par Lester, double de Lester enfant.
- (4) *La Littérature et la mort*, op. cit., 102. Les références des citations tirées de *La Littérature et la mort* apparaîtront dans le texte sous la forme suivante : (Picard, LM).
- (5) Selon l'étymologie du latin « cadare », le « cadavre » est ce qui a chu. Ici, le cadavre qui ne veut pas chuter refuse sa condition et se découvre obscène. Le mot perd son sens comme le cadavre perd son étymologie, et sa condition.
- (6) « [...] it came to him that the boy looked like himself. This gave him the fidgets and though he tried to shake the image of the face in the glass it would not go » (191).
- (7) Dès 1986, Michel Picard se propose dans *La Lecture comme jeu* d'analyser la réception concrète des textes littéraires. Son objet d'étude est le lecteur réel, et non l'un des nombreux lecteurs théoriques jusque-là élaborés par la critique : le « lecteur implicite » de W. Iser, le « lecteur abstrait » de J. Lintvelt, le « lecteur modèle » d'U. Eco, sans oublier l'« archi-lecteur » de M. Riffaterre.
- (8) Vincent Jouve, pour sa part, limite le rôle du *lu* à cette part du lecteur qui retrouve dans le texte une image de ses propres fantasmes. Il met en place une quatrième instance, celle du *lisant*, qui, le temps de la lecture, considère l'univers du texte comme un monde existant, instance que recouvrait aussi le *lu* de Michel Picard.
- (9) Cette voix s'interroge par exemple sur l'humanité de l'enfant attardé : « What ? child ? child (77) ». La voix qui affirme que le petit anormal est un enfant est la même que celle qui affirmait que Lester Ballard était « a child of God, much like yourself » ou encore « a man ».
- (10) On apprend par exemple par une diégèse secondaire que la maison de Waldrop a brûlé (35), épisode raconté plus tard par la diégèse principale (104-5). On voit Lester répéter l'assassinat de Greer dans une diégèse secondaire (109), ce qui produit un effet de préméditation bien plus fort que lorsque l'événement est relaté dans la diégèse principale plus tard (172-3).
- (11) Par exemple, les relations entre les membres de la famille Ballard, ce qui se passe dans la tête de Lester, surtout lorsque le lecteur a très

peu accès à son intériorité.

(12) Chez le sujet pathologique comme le sujet idéologique la recherche de l'identique s'enfonce dans la répétition de pratiques réifiantes produisant une immobilité létale. Lester cherche à répéter ce que les autres ont fait ou vu : « [...] he looked into the room to see could he repeat with his own eyes what they'd seen » (94).

(13) Béatrice Trotignon est la première à avoir attiré l'attention des critiques sur ce qu'elle appelle le « recyclage » des sonorités : « Detailing the Wor(l)d » . *Proceedings of the First European Conference on Cormac McCarthy*. David Holloway (ed.). A Publication of the Cormac McCarthy Society. Miami : 1999.

(14) Comme c'est le cas lors d'une perversion de la lecture. Voir Michel Picard, « Lecture de la perversion et perversion de la lecture » (163-205). Si dans ce jeu de liaison et de déliaison le clivage *lu/lectant* est définitif, ces deux instances font cavalier seul : soit le *lu* se laisse submerger par les émotions suscitées et les scénarios imaginaires se substituent à la *perte* et à ses violences ; soit le lectant applique la *perte* aux autres et maintient la lecture dans la littérature d'idées et l'idéologique. Il s'agit de cas extrêmes où ce qui est recherché n'est plus le retour du même mais celui de l'identique. Michel Picard lui-même souligne le caractère extrême de cette double hypothèse (LM 186).

OUVRAGES CITÉS

ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : P. Mardaga, 1976.

ISER, Wolfgang. *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 1980.

JOUVE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.

JOUVE, Vincent. *La Lecture*. Paris : Hachette, 1993.

McCARTHY, Cormac. *Child of God*. London : Picador, 1973.

PICARD, Michel. *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit, 1986.

PICARD, Michel. *Lire le temps*. Paris : Minuit, 1989.

PICARD, Michel. « Lecture de la perversion et perversion de la lecture ». *Comment la littérature agit-elle ?* Paris : Klincksieck, 1994. 163-205.

PICARD, Michel, *La Littérature et la mort*. Paris : PUF, 1995.

SUR LE CULTE DE L'APPARENCE ET LE DANDY : ENTRE ESSENCE ET APPARITION

Le dandysme ne peut aisément se penser en dehors d'une réflexion sur l'apparence, mais en raison de l'aspect polyphonique du personnage dandy, ce travail renonce à épuiser le thème du dandysme, se contentant de tracer dans la masse des documents une ligne de force à même de rendre compte de la problématique des apparences. La littérature offre en effet une galerie de dandies clairement identifiables à la description physique qui en est donnée : c'est donc bien l'apparence qui livre le chiffre de l'identité du personnage. A cette occasion, l'on assiste pourtant à une remise en question du concept d'in-dividu. En effet, la description a pour conséquence première de morceler la personne du dandy en prélevant, dans son apparence une, les éléments jugés pertinents ou pittoresques par l'écrivain. Le procédé marque déjà une utilisation instrumentale du personnage, terrain de jeu, d'exploration ou d'expression d'un narrateur par essence vivisecteur. L'on trouve alors le catalogue du corps dandique, succession de traits pertinents, certes, mais que le texte ne réunit d'habitude qu'imparfaitement. Dans *Paris Lions and London Tigers*, l'apparence d'un élégant n'est ainsi déterminée que par ses bas de soie verts : « The vieille cour-beau, in green silk stockings, was indefatigable » (p. 11). Choisir de décrire un trait trouve sa justification dans le libre-arbitre du narrateur, ou dans la vision de l'auteur, et ce souci de rendre compte de l'apparence du dandy sert à la construction du texte littéraire en tant que surface d'inscription du pittoresque, plaque sensible au pictural ; organisation d'un spectacle, production du spectaculaire.

Enveloppe superficielle, le vêtement devient l'emblème de l'apparence, alors que le dandy, arbitre des élégances, devient la personification des apparences, le lieu privilégié où elles se déploient. Il constitue (ou renforce) l'espace public dans sa dimension de scène sociale ; la communauté est alors au spectacle continu, et le narrateur se donne volontiers pour tâche de rapporter les aventures du visible, qui s'incarne en la personne du dandy.

Le fashionable est généralement décrit comme une somme de vêtements, souvent singuliers de coupe ou de couleur, comme c'est le cas pour Villers, incarnant dans *Paris Lions and London Tigers* un *butterfly dandy* : « silk embroidered stockings immodestly transparent; a pale, pink, satin waistcoat, under a white one of gris de Naples; a coat, made quite tight, of such a very light shade of purple, that it was scarcely purple at all » (p. 62). Parfois, le costume semble fusionner avec son propriétaire, qualité qui justifie encore, pour le narrateur porte-parole de l'époque,

l'attribution du titre de dandy. Coningsby, héros éponyme, reste ainsi incapable d'analyser la composition que Melton offre à son appréciation : « And then his dress, it seemed fashioned by some unearthly artist; yet it was impossible to detect the unobtrusive causes of the general effect that was irresistible » (III, 4 : 207). Il est de toutes façons peu concevable, dans la littérature du XIX^{ème} siècle du moins, de construire un personnage dandy sans renvoyer explicitement à sa vêtue.

Il serait pourtant réducteur de ne voir dans le dandy qu'un amas d'habits à la mode, et le corps, paré, dissimulé ou sublimé dans le costume, n'est pas absent de la description. Certes, l'on pourrait parler de retour du refoulé, mais l'habitude prise par les écrivains de dénaturiser/ dénaturer les éléments corporels décrits impose de nuancer un pareil constat. Les cheveux offrent un exemple significatif. Substrat biologique qui rappelle la crinière du fauve, ils se voient recomposés, traversés pour ainsi dire selon un axe culturel, et la ligne de civilisation se matérialise dans la raie de partage des cheveux, de sorte que le poil, ombre naturelle du cheveu, se dissout dans la chevelure, ornement de la personne civilisée — j'entends « civilisée » non pas en tant qu'état, mais comme aboutissement d'un processus de refoulement de la nature en soi. Le corset permet, quant à lui, de préciser la fonction du costume : son port est courant au sein des coteries élégantes, et marque la volonté de contenir la masse corporelle, afin d'engager un processus de disparition de l'élément naturel en soi, mouvement de repli de la nature en l'homme. Un poème satirique, « The Dandies' Ball », décrit, par exemple, un dandy s'accrochant à quelque poteau, pendant que Jeffrey, le domestique, serre le corset de son maître autant que peut. Le dandysme s'imprime ici comme victoire sur la nature, sur la scène même de la nature que représente le corps, véritable abandon des valeurs du héros traditionnel, solide, robuste, fort des vertus naturelles qui lui assurent le triomphe en toutes circonstances et en tous lieux. En outre, le personnage dandy ne suscite pas seulement la curiosité et l'intérêt ; il travaille aussi la dimension esthétique du texte littéraire. Le corps et le vêtement qui le recouvre se répondent et re-fondent, dans le champ de la représentation, l'élément pittoresque. Ce phénomène permet un ré-équilibre au sein de la fiction, où la femme ne remplit plus seule la fonction de signifier ou d'incarner le beau. Un type de littérature — le *fashionable novel*, aussi appelé le *silver fork novel* — témoigne d'ailleurs du souci quasi exclusif de livrer au lecteur avide le détail des apparences de ces figures originales.

D'autres personnages viennent bien sûr composer l'arrière-plan sur le fond duquel l'apparence du dandy se détache, et si nul ne tient le rôle de faire-valoir, ce sont implicitement les figures antithétiques du bourgeois et de l'aristocrate qui remplissent cette fonction. Souvenons-nous

néanmoins que l'aristocrate dépourvu des caractères dandiques semble bien falot et s'assure à grand-peine une place centrale dans la fiction, confronté à des êtres formidables taillés sur le modèle de Jack Harris, héros de *Cecil* et symbole de toute-puissance, « a nobody, who had made himself somebody, and gave the law to everybody » (I, 1 : 30).

En s'appuyant sur les résultats des *Etudes Masculines* et autres *Gender Studies*, l'on posera que chaque élément sélectionné par l'auteur représente un front sur lequel se joue une lutte visant à imposer de nouveaux critères, face à un éternel masculin ancré profondément dans l'idéologie, la culture et l'inconscient collectif de l'époque. C'est une impossibilité croissante à coïncider avec cette image idéale de l'homme qui entraîne l'élaboration de modèles alternatifs, dans la littérature ou dans la société, dont elle représente un reflet somme toute assez fidèle. De façon inattendue, le travail de description des dandies évoluant sur la scène exclusive du grand monde pourrait trouver ici une dimension révolutionnaire, ou tout au moins polémique, voire militante, comme c'est souvent le cas dans les romans de Benjamin Disraeli.

Réduire le dandy à une succession d'images de mode d'un goût plus ou moins acceptable occulte en outre l'aspect dynamique du travail d'investissement des apparences effectué par l'élégant. Il est indispensable, en effet, de glisser de la notion d'apparences vers celle de geste : il convient d'habiter l'apparence en la faisant évoluer dans le temps de façon déterminée, en vue de l'effet à produire. Si le dandy s'offre au regard public, c'est non seulement en tant qu'image construite mais encore en qualité de spectacle organisé, réclamant tout autant les services d'un régisseur et d'un chorégraphe. C'est pourquoi la description du dandy joint, d'habitude, compte-rendu de l'apparence et indication kinésique, capacité de la littérature qui vient pallier les limites des représentations graphiques. Alderney, dandy notoire de *Almack's Revisited*, est ainsi salué pour la grâce, l'élégance, les manières qui le caractérisent ; autant de notions qui évoquent le film d'une action, et non pas l'immobilité d'une image fixe. En effet, la description statique ne permet pas de faire aisément le départ entre gentilhomme élégant et dandy : elle écrase les réalités phénoménologiques pour n'en donner qu'une représentation bi-dimensionnelle, dans un code qui, à lui seul, ne parvient pas toujours à atteindre la spécificité de l'apparence fashionable. Le texte littéraire fourmille ainsi d'indications relatives à la gestuelle dandique, preuve qui vient en appui de la définition ramassée du dandysme proposée naguère, en tant que culte du geste.

Néanmoins, la description des apparences du dandy ne s'épuise pas en elle-même. Elle est le site et la justification d'une analyse du per-

sonnage. La critique aura volontiers réduit les dandies à des êtres creux, tout entiers définis par leur apparence ; constat que n'auront cessé de dresser des écrivains reconnus ou des individus obscurs, parfois anonymes, rédigeant à la hâte pour les champs de foire quelque texte caricatural. En effet, les XVIIIème et XIXème siècles voient la prolifération de chansons satiriques caricaturant le dandy et le réduisant aux moindres des proportions.

A l'occasion, l'on assiste à un travail d'essentialisation des apparences où chaque composante de l'image du dandy désigne par métonymie un caractère repéré. La perception devient critique et cherche les indices susceptibles d'étayer une interprétation idéologique, se fondant sur l'idée traditionnelle que l'essence de l'individu donne forme à la matière biologique. L'interprétation est d'habitude guidée par le ton du narrateur, ici le *persona* de « The Lady's Receipt for a Beaux's Dress », qui explique : « Thus drest and equipt, 'tis plain to be seen, / He's not a jot better than Monsieur Pantin ». Il arrive que les réactions des autres personnages procurent la grille d'interprétation appropriée pour réaffirmer l'idéologie de l'époque. Dans *The Disowned*, Percy Bobus peut ainsi condamner l'apparence de Clarence, dandy rival, en ces termes : « He is a deuced puppy, certainly ! » (29 : 145). Dans ce monde fictionnel, le commentaire et le point de vue exprimé équivalent à un jugement social.

Dans cette perspective, la littérature déploie une scène publique qui se mue en tribunal du peuple, où chacun comparaît et attend le verdict relatif à sa conformité, ou tout au moins à sa recevabilité en société. Dès lors, si les repères interprétatifs viennent à manquer, la description supposée objective place inmanquablement le lecteur dans la position de juge ou de procureur. Le roman est bien le lieu d'apprentissage de la sociabilité répressive, expression paradoxale qui tient compte du double mouvement d'intégration-ségrégation si caractéristique du travail de fondation des sociétés. L'apparence du dandy se lit socialement en tant que tentative de se qualifier aux yeux du reste de la communauté, et cet effort se voit sanctionné sur le mode fictionnel par la machine littéraire et les dispositifs narratifs qu'elle installe. S'il est vrai que l'apparence dandique perd à l'occasion sa dimension négative, sur la scène littéraire, elle fonctionne longtemps comme stigmates : nul doute, pense-t-on alors, que cet investissement maximal des apparences ne renvoie à quelque déficience, à un manque de substance. Le point mérite d'être développé.

La fascination pour sa propre image se laisse traditionnellement interpréter en termes de narcissisme, et le siècle condamne le dandy pour ce souci de soi, déjà quasi pathologique, chaque fois que la narration le présente dirigeant ses attentions ou son regard vers sa propre person-

ne. Rappelons brièvement le triple site lui permettant de décliner son attrait pour lui-même. Tout d'abord, le miroir représente le lieu de la jouissance de soi ; il est à ce point emblématique du dandysme qu'il se trouve dans bien des textes disponibles. Il se dédouble ensuite en une série d'objets réfléchissants, le vernis d'une botte, par exemple, comme dans le cas du Civil Gentleman dont il est question dans *Young Gentlemen of the Nineteenth Century* : « His French-polished boots afford him a mirror in which he delights to contemplate his features » (p. 13-14). La prolifération de telles surfaces atteste une propagation de l'influence narcissique dans l'univers dandique. La contagion gagne encore et la littérature met en scène un fashionable qui trouve son reflet dans le regard d'autrui, cette fois. C'est Willoughby, héros de *The Egoist*, qui se repaît dans les yeux de Laetitia : « Her eyes gave him the food he enjoyed » (14 : 183).

Les apparences engluent le regard dans une contemplation satisfaisante de soi, alors que toute situation au monde devrait normalement entraîner le dépassement du narcissisme béat et l'établissement de relations inter-personnelles. Le dandy apparaît sous les traits d'un être vain, imbu de sa personne et donc asocial : crime impardonnable dans le contexte du XIX^{ème} siècle, où prévaut — officiellement — l'idée organique de solidarité des classes et de grande chaîne des êtres.

Toujours, l'on retrouve cette condamnation de celui qui se distinguerait par un manque de substance, et l'on glisse avec lui de la vanité du paon à la vacuité du sot. Le travail des apparences qui s'opère en lui — et sur lui — ne résulterait en dernière analyse qu'en la formation d'un tas d'habits abandonnés sur la scène mondaine, surfaces d'absorption de l'individu entier. L'on pense ici à *The Four Georges*, texte publié en 1855, où Thackeray réduit à rien le Roi George IV, ami, protecteur, admirateur et imitateur de celui que Jacques de Langlade appelle « le prince des dandys », George Bryan Brummell (*Brummell ou le prince des dandys*, Presses de la Renaissance, 1985). Dans le texte de Thackeray, la description du monarque dandy marque la disparition de sa personne : « I try and take him to pieces, and find silk stockings, paddings, stays, a coat with frogs and a fur coat, a star and blue ribbon, a pocket-handkerchief prodigiously scented, one of Truefitt's best nutty-brown wigs reeking with oil, a set of teeth and a huge stock, underwaistcoats, more underwaistcoats, and then nothing » (« George IV » : 388). Ici, la description concentre dans la parure vestimentaire les bribes restantes de la personne, l'apparence extérieure livre l'alpha et l'oméga de celui qui devrait s'y trouver. Certes, le discours demeure figuré ; il débusque néanmoins le symptôme, en quête de la pathologie. En outre, si George IV ne peut légitimement prétendre au titre de dandy, c'est pourtant bien la commu-

nauté élégante qui se voit condamnée par Thackeray, comme en atteste *The Book of Snobs*, ouvrage antérieur publié entre 1846 et 1847 dans les colonnes de *Punch*. Edward Bulwer Lytton dressait déjà un constat similaire, en 1836, dans *England and the English*, essai romancé dans lequel il tente de pénétrer l'esprit anglais, qui s'incarne dans certains personnages typiques, stylisés, voire archétypaux, à moins qu'ils ne soient caricaturaux. Lord Mute y est décrit comme la créature de son tailleur, le célèbre Stultz, qui proposait aux coteries élégantes les habits les mieux coupés : « Stultz must have been his Frankenstein », commente le narrateur (I, 5 : 47). Se retrouve l'image du monstre fabriqué de toutes pièces, apparence d'humanité qui dissimule — mal — un manque total de substance propre. Le dandy n'est décrit qu'à travers la peinture de son costume, parce que le costume seul existe.

Le monstre peut revêtir d'autres formes apparemment plus anodines, elles n'en supportent pas moins la charge critique provenant d'une société tout entière ramassée en la personne du narrateur. Le détail de l'apparence dandie est immédiatement lu et rangé dans le grand tableau de classification qui forme le tissu de la société. Ce personnage, pense-t-on ainsi, n'aspire en dernière analyse qu'à une forme réduite de l'excellence et trouve dans l'excentricité sartoriale le seul lieu de ses exploits.

Dans cette perspective, l'ornement s'oppose au dépouillement viril des héros fondateurs de jadis et, dans le poème satirique intitulé « An Invocation to a Beau », la raideur de l'épée conquérante se corrompt de la seule présence du ruban qui en entoure la garde : « By thy sword of silver guilt, / And the riband at the hilt ». La symbolique des éléments rapprochés est claire ; elle ne sera pas développée. La volonté de ridiculiser glisse aisément du terrain psychologique vers le champ physiologique, dans « A Receipt for Modern Dress », où le *persona* dénonce en termes peu ambigus la petitesse des organes génitaux du fashionable : « Nor forget that his breeches be roomy between 'em : / 'Twill shew that a great deal is wanting within 'em ». Quoi qu'il en soit, ces composantes de l'apparence constituent un système en rupture avec l'identité masculine dominante. Cette perte des qualités viriles se renforce de l'exhibition indécente de caractères traditionnellement réservés au genre féminin, et l'adjectif « effeminate » se généralise pour qualifier les jeunes gens à la mode. Cette indication ne fonctionne pas, cependant, en tant que signe de préférences sexuelles, tout au moins au début du XIX^{ème} siècle.

Ici, l'apparence révèle le processus de féminisation qui emporte les mondains du XIX^{ème} siècle, au grand dam de la communauté, qui cherche encore en eux les remparts de l'empire, mais ne retrouve sous leurs traits

que le profil affligeant des actrices fardées, comme l'indique Lady Louisa, dans *Greville* : « « The London incroyables are wearing collars to their coats that resemble an improved species of pillory, » cried Lady Louisa, « and as much frippery in the way of bijouterie and lingerie as a French actress. Nothing can be more unmanly than the prevailing costume » » (31 : 307).

L'image du dandy se compose d'éléments surdéterminés qui contribuent autant à sa définition qu'à sa condamnation, et le personnage de Aunt Georgie, tel qu'il est décrit dans *The Freaks of Mayfair*, devient emblématique : « He was in fact an infant of the male sex according to physical equipment, but it became perfectly obvious even when he was quite a little boy that he was quite a little girl » (2 : 33).

Là où perdure le risque de figer le vivant dans une apparence fixée, donc définie et réappropriable à l'intérieur d'un discours institutionnel, le dandy va tenter de déjouer le mouvement entropique et de faire du site de l'apparence le lieu de l'apparition continue du sujet. Il n'est pas surprenant qu'il trouve dans les créations de la mode les vecteurs pratiques et les signes efficaces de *son* changement perpétuel et si le dandy s'offre volontiers à l'œil public, c'est en tant qu'être en mutation continue. Il s'agit de s'affranchir de l'emprise de la société visant à contenir chacun dans un cadre institutionnel, où tous reçoivent une identité normée et normative. Pour le dandy, exister ne peut se concevoir que comme irruption de soi, en tant qu'expérience ponctuelle et singulière, destin individuel. Ce sont les qualités intrinsèques et l'originalité de la personne qui seules peuvent garantir sa valeur. Se dégage l'image du dandy se tenant au seuil de l'espace commun et faisant une apparition si brève que personne ne peut réellement l'appréhender. La stratégie est illustrée dans *Granby*, où Trebeck demeure ostensiblement à l'entrée de la salle de réception, intouchable, inapprochable, puis s'éclipse sans tarder (I, 19 : 280).

En outre, la détermination à se recomposer indéfiniment ouvre chaque fois un nouvel espace où il est possible de rencontrer autrui selon des modalités toujours à redéfinir. En effet, les voies de communication institutionnelles sont inefficaces et l'authentique personnalité qui se présente sous les traits du dandy, parce qu'elle ne se laisse pas interpréter en termes purement conventionnels, réclame que l'on s'adapte à sa spécificité, c'est-à-dire à ce qui constitue son identité profonde, et non sociale.

Le dandy n'accepte l'*ordre* du visible que pour en contester la capacité à arrêter les identités ; s'il l'habite, c'est en tant qu'espace de travail menant à l'indétermination des êtres, ou plutôt en tant que lieu de la composition / recombinaison indéfinie des identités, fondée sur la décom-

position de l'acquis. L'originalité n'est pas sans risque ; elle n'en demeure pas moins la seule voie de salut, comme l'explique le narrateur de *Granby*, analysant le caractère de Trebeck : « Originality was his idol. He wished to astonish, even if it did not amuse; and had rather say a silly thing than a common-place one » (7 : 111). Le dandy n'est que le projet de soi associé au travail de destruction de soi ; les apparences sont bien fuyantes, en plus d'être réductrices et trompeuses.

En somme, l'apparence mouvante que le dandy présente au groupe lui est une possibilité de se déterminer en tant qu'être de changement, origine et résultat d'un acte inaugural infini qui remplace le sujet dans l'histoire. Vient s'ajouter l'occasion de sortir des échanges banalisés qui se généralisent sur la scène mondaine, en proposant de dynamiser les relations entre les individus, grâce à la remise à l'honneur des valeurs de la curiosité, de l'étonnement, de l'attraction et du rejet, de la fascination... autant de sentiments auquel le dandy fait appel pour marquer son auditoire. Un dandy étrange peut ainsi admettre, dans *Almack's* : « oddity is the only distinction worth assuming now-a-days » (III, 4 : 128), lorsqu'il avoue chercher à se faire remarquer par Barbara. L'expérience est initiatique à plus d'un titre, puisqu'il s'agit pour l'observateur de s'ouvrir à la spécificité d'autrui — le dandy — tout en explorant sa propre personnalité, afin de se connaître lui-même, seul recours pour proposer une attitude cohérente fondée sur l'authenticité de la réaction, lorsque les réflexes conventionnels sont inopérants. Dans cette perspective, une crise existentielle, qu'un rougissement déplacé peut trahir à l'occasion, vient déchirer le voile des conventions et offre une occasion de relation authentique, bien que pénible, il est vrai. Le cas est illustré par la rencontre de Georgina et de Lord St Clair, dans *Tremaine* : « being so little practised in acquired manners, (particularly, dandy manners,) we must not be surprised if she coloured, felt awkward, and knew not what to say » (II, 37 : 323). Rejeter les préceptes de l'étiquette en faisant remarquer le trouble occasionné chez la jeune fille participe de la même stratégie d'arrachement à la sphère purement sociale et Lord St Clair peut naturellement ajouter : « I see I have agitated you... » (II, 37 : 323). Si l'échange mondain est nécessaire, c'est donc en tant que contexte auquel il importe de réagir pour permettre l'épanouissement de l'individu, libéré du poids des usages et des bonnes manières attendues.

Les valeurs qui innervent les « communautés élégantes » ne peuvent aisément être séparées de celles qui s'imposent au XIX^{ème} siècle. L'une d'entre elles, essentielle, se décompose selon un axe causal. Figure du dynamisme et des mouvements sociaux, le culte du changement se développe massivement et même si certains s'élèvent pour regretter le passé, cette nostalgie ne fait que renforcer l'impression partagée par tous

que les choses évoluent de façon radicale et irréversible. Une conséquence significative en est l'ébranlement de la hiérarchie en place et la recherche de nouveaux critères d'excellence. La définition du *gentleman*, problème déjà présent au siècle précédent, offre un exemple du mouvement de recomposition qu'on voit à l'œuvre à tous les niveaux. Enfin, ces phénomènes se subsument sous la catégorie de la revendication individualiste qui, trouvant son origine dans le souci de soi, va marquer l'irruption de l'individu en tant que nouveau partenaire réclamant droit de cité dans le monde du XIX^{ème} siècle.

Gilbert PHAM-THANH
Université de ParisXIII - Villetaneuse

BIBLIOGRAPHIE

- Almack's*, anon. Londres : Remington & Co, 1887 (3 vol.).
Almack's Revisited ; or, Herbert Milton, Charles White, Londres : Saunders & Otley, 1828 (3 vol.).
The Book of Snobs, William Makepeace Thackeray, Collection Bilingue des Classiques Etrangers, Paris : Aubier, 1971.
Cecil ; or, The Adventures of a Coxcomb, Catherine Frances Gore, Londres : R. Bentley, 1841 (3 vol.).
Coningsby ; or, The New Generation, Benjamin Disraeli, Londres : J. Lane, 1927.
- « The Dandies' Ball », anon., Manchester : Sherrat & Hughes, 1902.
The Disowned, Edward Bulwer Lytton, Collection of Ancient and Modern British Authors, vol. 47, Paris : Baudry's European Library, 1837.
The Egoist, George Meredith, Harmondsworth : Penguin Books, 1985.
England and the English, Edward Bulwer Lytton, Collection of Ancient and Modern British Authors, vol. 46, Paris : Baudry's European Library, 1836.
The Freaks of Mayfair, E.F. Benson, Londres : T.N. Foulis, 1916.
The Four Georges : Sketches of Manners, Morals, Court and Town Life, William Makepeace Thackeray, *Essays and Belles Lettres*, Everyman's Library, Londres : Dent & Sons, 1972.
Granby, Thomas Henry Lister, Londres : H. Colburn & R. Bentley, 1826 (3 vol.).
Greville ; or, a Season in Paris, Catherine Frances Gore, Collection of Ancient and Modern British Authors, Paris : Baudry's European Library, 1841.
- « An Invocation to a Beau », duc de Newcastle, 1677, dans *Satirical Songs and Poems on Costume from the Thirteenth Century to the Nineteenth Century*, Frederick William Fairholt (Ed.), pour Percy Society, Londres : 1869.
- « The Lady's Receipt for a Beaux's Dress », anon, *London Magazine*, Londres : 1753, dans *Satirical Songs and Poems on Costume from the Thirteenth Century to the Nineteenth Century*, Frederick William Fairholt (Ed.), pour Percy Society, Londres : 1869.
Paris Lions and London Tigers, Harriette Wilson, Londres : J.J. Stockdale, 1825, 2ème édition.
- « A Receipt for Modern Dress », anon., *Gentleman's Magazine*, 1772, dans *Satirical Songs and Poems on Costume from the Thirteenth Century to the Nineteenth Century*, Frederick William Fairholt (Ed.), pour Percy Society, Londres : 1869.
Tremaine ; or, The Man of Refinement, Robert Plumer Ward, Londres : H. Colburn, 1825 (3 vol.).
Young Gentlemen of the Nineteenth Century, anon., Brighton : J. Taylor, 1839

imaginaires

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

N° 1 (1996) *La fidélité en question* (216 p., 90 F)

Auteurs : Marie-Victoire Nantet, Jeffrey Kahan, Alain Lafolie, Michael E. Mosley, 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^e siècle.

N° 4 (1999) *La métamorphose dans les littératures de langue anglaise* (236 p., 90 F)

Auteurs : Gillian Austen, Marie Couton, Katharine Wilson, Gérard Dufour, C. Jon Delogu, Sabine Coelsch-Foisner, Françoise Dupeyron-Lafay, Catherine Delmas, Sophie Mantrant, Camille Fort, Véronique Alexandre, Marc Amfreville, Christine Chollier, Marie-Pascale Buschini, Daniel Thomières, Mireille Hardy, Sylvain Floc'h.

Études sur : George Gascoigne, Philip Sidney, Robert Greene, John Milton, John Ruskin, John Keats, J.S. Le Fanu, Joseph Conrad, Rudyard Kipling, E.M. Forster, William Golding, Michael Longley, Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe, Francis Scott Fitzgerald, Margaret Atwood, Alice Walker, Paul Auster.

N° 5 (2000) *Paysages dans les littératures de langue anglaise* (220 p., 90 F)

Auteurs : Katharine Wilson, Gilles Sambras, Sabine Coelsch-Foisner, Françoise Dufour, Françoise Dupeyron-Lafay, Pascal Aquien, Catherine Delmas, Pascale Guibert, Véronique Alexandre, Laurence Chamblou, Daniel Thomières, Catherine Chauche, Christine Chollier, Catherine Hoffman, Sophie Loussouarn.

Études sur : Thomas Lodge, Andrew Marvell, la poésie romantique anglaise, Mary Shelley, J.S. Le Fanu, Oscar Wilde, Joseph Conrad, Brendan Kennely, Tim Robinson, Salman Rushdie, Mark Twain, Charles Olson, Cormac McCarthy, jardins et portraits de famille anglais du XVIII^e siècle.

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

UFR des Lettres et Sciences Humaines
de Reims

57, rue Pierre Taittinger

51096 REIMS Cedex

Tél. : 03 26 91 36 64 - Fax : 03 26 91 36 46

E-mails :

daniel.thomieres@univ-reims.fr

christine.chollier@univ-reims.fr