



HAL
open science

The Bostonians ou la maison divisée

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. The Bostonians ou la maison divisée. DELTA, 1982, Henry JAMES, XV, pp.49-61.
hal-01754700

HAL Id: hal-01754700

<https://hal.science/hal-01754700>

Submitted on 30 Mar 2018

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.

Copyright

THE BOSTONIANS OU LA MAISON DIVISÉE

P. CARMIGNANI
Université de Perpignan

LA MÉTAPHORE ORIGINELLE

DANS LA PREFACE DE *The Portrait of a Lady* (1881), Henry James, le Maître, s'érige en maître d'œuvre et décrit le roman qu'il présente en termes d'architecture. L'œuvre est comparée à une demeure et l'auteur analyse les diverses étapes de l'édification de ce qu'il appelle "the house of fiction" (p. 8). *The Bostonians* (1886) dont l'action se déroule dans les années 1870, c'est-à-dire dans la période dominée par la « Reconstruction » du Sud est, pour reprendre une phrase célèbre d'Abraham Lincoln (« A house divided against itself cannot stand¹ »), le roman d'une « maison divisée contre elle-même ».

Pour écrire « a very American tale, a tale characteristic of our social conditions », H. James suit la pente naturelle du roman américain qui est d'exploiter, de mettre à nu les contradictions et les discordances de la culture qui le produit. Cette évolution s'inscrivait déjà dans les prémices de l'œuvre de James ; la majorité des romans précédant *The Bostonians* (*Roderick Hudson* [1876], *The American* [1877], *The Europeans* [1877], *The Portrait of a Lady* [1881], etc.) apparaissent comme autant de variations sur le « thème international », expression qui recouvre un antagonisme fondamental, c'est-à-dire :

l'opposition Europe (corps, objet, matière, mère, origine désirée, traversée de part en part, méprisée parce qu'elle est réduite à ses monuments, ses ruines, ses collections, ses os, parce qu'elle est cynique et desséchée, qu'elle a besoin du sang de ses enfants) et l'Amérique (âme, sujets, spiritualité, noblement dépouillée en ses puritains, avide, trompée²).

Avec *The Princess Casamassima* (1886) et *The Bostonians* (1886), ce conflit s'intériorise et se circonscrit à un seul et unique milieu : lutte des classes dans la société britannique pour le premier roman et guerre civile des sexes dans la société américaine pour le second. Ainsi, la disjonction spatiale (Europe/Amérique) caractéristique du « thème international » se transmue en clivage

1. Discours prononcé par Abraham Lincoln en 1858.

2. H. Cixous, "L'Écriture comme placement" in *L'Art de la fiction : Henry James*. M. Zérafra (Ed.), Paris, Klincksieck, 1978, 208.

social (bourgeois/prolétaires ; féministes/réactionnaires) et même en clivage mental tant il est vrai que « le social a pour [James] un caractère psychodramatique³ ».

Il est significatif que H. James ait choisi d'accentuer le caractère essentiellement polémique des relations sociales qu'il décrit dans son roman et d'étayer la contradiction primordiale entre l'homme et la femme sur l'antagonisme toujours vivace entre le Nord et le Sud. S'il est tout à fait légitime de présenter « la pensée de James comme motivée et polarisée dans ses effets théoriques, techniques, poétiques et même scripturaux par l'opposition ou par le dilemme, entre Avoir et Être⁴ », il nous paraît possible, à la lecture de *The Bostonians*, de radicaliser et de systématiser ce point de vue. L'Être et l'Avoir ne seraient qu'une opposition particulière s'intégrant dans une classe paradigmatique plus vaste où figureraient toutes les flexions possibles d'une figure fondamentale : l'Antithèse.

Cette hypothèse étant posée, nous nous proposons de repérer, dans le texte et l'écriture de James, les effets d'un principe d'opposition fondamental que nous appellerons « AGÓN », terme emprunté à la classification des jeux présentée par R. Caillois dans son livre *Les jeux et les hommes*⁵.

LE MÊME ET L'AUTRE

Cet « Agôn » où nous voyons, en quelque sorte, *l'étymon spirituel* de l'œuvre prend figure humaine dans le couple Olive Chancellor/Basil Ransom. Dans ce roman où il serait vain de chercher un héros ou une héroïne, on trouve surtout des rivaux, des protagonistes qui s'éprouvent essentiellement comme antagonistes. À la singularité, à l'individualité foncières du héros traditionnel s'opposent la dualité et le duel d'un cousinage agressif. Comment en irait-il autrement entre deux esprits altiers, entre Olive – le chancelier à l'humeur belliqueuse (“contention was most sweet to her” p. 14) –, et son royal cousin (“he spoke as if they had been royal houses”, p. 13) toujours prêt à relever le gant ? *La doxa* véhiculée par le narrateur vient d'ailleurs rappeler au lecteur que : « [...] when spirit meets spirit there must either be mutual absorption or a sharp concussion. » (p. 141)

À l'image d'une Amérique déchirée par le conflit des jumeaux ennemis – le Nord et le Sud – les deux cousins forment un couple gémellaire où le semblable se donne à lire comme l'autre du même. Les attributs les caractérisant sont tout à la fois contradictoires et identiques c'est-à-dire, assez opposés (homme/femme ; Southerner/Yankee ; cold, green ice [Olive]/sultry, African

3. M. Zeraffa, “Absence et forme”, *op. cit.*, 45.

4. *Ibid.*, 60.

5. R. Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1968, 50.

[Basil], etc.) pour justifier leur antagonisme mais aussi assez semblables (Olive est définie par des sèmes tels que « rectitude, stiff, uncompromising » et Basil se voit qualifier de « stiff, stoic, narrow », etc.) pour souligner leur similitude foncière. La gémation dont on a souvent repéré la trace dans l'œuvre de James (un critique mentionne « a tendency to distribute over two or more contrasting characters, often cousins, the split personality of the geminian author⁶ ») relève d'une appréhension de l'identité dans la différence et exprime de ce fait : « [...] le dédoublement véritable d'une identité en deux êtres symétriques qui se partagent la même fonction⁷ ».

Les deux lignées rivales – Olive Chancellor (Femme/Nord) et Basil Ransom (Homme/Sud) – sont à l'image de l'antithèse et du couple gémellaire, le lieu d'une « double focalisation tendant à faire coïncider et à réconcilier les notions opposées d'identité et de complémentarité⁸ ».

Cependant, si chaque personnage s'oppose à l'autre, il s'oppose aussi à lui-même. Le conflit qui se manifeste en plein jour se double d'une dualité secrète, intérieure ; le personnage comme le sujet est toujours divisé et « le comprendre, c'est connaître la division précise dont son unité est constituée⁹ ». Le personnage apparaît souvent dans l'œuvre de James sous les traits d'un être composite, synthèse fragile de qualités contradictoires (la caractérisation s'établit sur les notions de *mixture*, *compound* ou même *strangest mixture...*) et chez les deux cousins, cette division renvoie à la bisexualité fondamentale de l'individu ; chacun refoule la composante masculine ou féminine de son être.

Ainsi, Basil Ransom, champion de la résistance à la féminisation de la société, trahit parfois « a curious feminine softness » (p. 8) quand il prononce certains mots et craint constamment d'être submergé par la vague féministe dont toute initiative est par lui ressentie comme une atteinte à sa virilité. Il ne peut garantir son intégrité qu'en dominant la femme. Parallèlement, Olive Chancellor, dont la vie se définit par la forclusion de tout ce qui est mâle, manifeste parfois une composante agressive sadique traditionnellement associée à la masculinité.

ÉROS ET ANTÉROS

La sexualité est dans le roman, le champ de bataille, le théâtre d'une lutte acharnée entre un nouveau couple antithétique – deux principes opposés – que nous appellerons, par référence au substrat mythologique de l'œuvre (Électre et Antigone apparaissent à la page 121), Éros et Antéros, du nom des fils jumeaux d'Arès (dieu de la guerre) et d'Aphrodite (déesse de l'amour), divinités qui pourraient jouer le rôle de puissances tutélaires de *The Bostonians*.

6. S. Gorley Putt, *Henry James : A Reader's Guide*, Ithaca, Cornell UP, 1966, 28.

7. J. Perrot, *Mythe et littérature*, Paris, PUF, 1976, 15.

8. *Ibid.*, 16.

Éros qui symbolise la vertu attractive par excellence se manifeste dans une certaine mesure entre Basil Ransom et Verena Tarrant mais semble surtout caractériser, en tant que facteur d'union et de fusion, le désir qui pousse Olive Chancellor vers la jeune fille :

To Olive it appeared that just this partnership of their two minds — each of them, by itself, lacking an important group of facets, made an organic whole which for the work in hand, could not fail to be brilliantly effective. (p. 13)

Together in short, they would be complete... (p. 137)

[...] a friend of her own sex with whom she might, have a union of soul (p. 70)

À la différence de Basil Ransom, Olive insiste beaucoup plus, dans ses rapports avec Verena, sur la notion de plénitude, de complémentarité. À l'œuvre d'Éros – particulièrement sensible dans le couple Verena/Olive –, répond l'action d'Antéros, son frère jumeau qui assure une double fonction :

[II] venge son frère lorsque les mortels se refusent à l'amour ou le trahissent ; mais il s'oppose également à lui, car dans les cœurs il remplace la passion par l'antipathie et la sècheresse ; *gênant de la sorte les unions monstrueuses empêchant le retour du chaos primordial, il est dans le désordre de l'amour, un facteur d'organisation et de pondération*¹⁰.

Antéros s'oppose ainsi à la perversion et œuvre à la subordination de la sexualité au but de l'union génitale hétérosexuelle. Basil Ransom en est le représentant le plus intransigeant L'antagonisme entre les deux cousins prend sa source dans l'opposition entre la norme et la déviance, la Loi et la transgression. Ce qu'Olive Chancellor conteste, bien évidemment, c'est le rôle dévolu à la femme et au corps de la femme dans une économie d'hommes et son homosexualité latente n'est qu'une protestation visant à « rendre à la fonction sexuelle sa vraie place, qui ne tient pas à la reproduction [...] mais à la jouissance¹¹ ». Au fond, Olive refuse inconsciemment de faire appel au regard de l'autre, à la sanction du mâle pour répondre de sa fonction et de son identité sexuelles ; elle ébranle ainsi la position dominante de Basil, garant de l'ordre (social) et de la norme (sexuelle) c'est-à-dire de l'hétérosexualité. L'ennemi déclaré du Sudiste est « the new old maid » (p. 292) propagatrice d'un féminisme où il voit « a modern pestilence » qui n'est pas sans rappeler au lecteur la peste que Freud viendra apporter à l'Amérique un demi-siècle plus tard ! En bon conservateur défenseur de l'idéologie dominante Basil condamne comme étant contre nature des conduites qui sont simplement en contradiction avec la norme culturelle et sociale. Tout ce qui s'inscrit contre le “culturel” est perçu comme “dénaturé” ; Basil Ransom feint de croire qu'il veut sauver le naturel chez Verena Tarrant alors qu'il vise en fait à assurer la continuité d'un phénomène

9. S. Karsz, *Théorie et politique : Louis Althusser*, Paris, Fayard, 1978, 226

10. J. Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1965, art « Antéros », p. 40. C'est nous qui soulignons.

culturel : « He wanted to know since when it was more becoming to take up with a morbid old maid than with an honourable young man. » (p. 337)

Basil ne propose à Verena Tarrant rien d'autre que l'aliénation d'un rôle social et familial ; rôle où la femme doit renoncer à toute forme de sexualité féminine pour se conformer à celle que lui impose l'homme :

« It's a remarkable social system that has no place for us ! » the girl went on, with her most charming laugh.

« No place in public. My plan is to keep you at home and have a better time with you there than ever » (p. 291)

L'issue du combat que se livrent Olive et Basil sera déterminante pour Verena qui se trouve à la croisée de trois destins de femme que nous désignerons à la suite de Marie Bonaparte par les termes d'acceptatrice, de renonciatrice et de revendicatrice¹². Le premier type, symbolisé dans le roman par Mrs Luna ou Mrs Tarrant, représente « la normalité : ce sont là les femmes vaginales, amantes ou mères, qui ont adopté au mieux leur féminité » ; le second (Miss Birdseye/ Doctor Mary J. Prance) englobe les femmes « chez lesquelles la libido, très sublimée, semble saturée par une intense activité sociale » ; le troisième enfin, regroupe « les homosexuelles, chez lesquelles la protestation virile peut se manifester au maximum » ; ce qui les caractérise, c'est l'absence de renonciation à l'érogénéité clitoridienne, renonciation conditionnant l'adaptation à la fonction érotique imposée par l'homme. Olive Chancellor nous semble appartenir à ce dernier type. Seuls les deux premiers modèles d'adaptation trouvent grâce aux yeux de Basil Ransom. Mrs Luna l'exaspère, mais se cantonne dans le rôle socialement accepté de la séductrice ; Miss Birdseye a beau redresser quelques torts, son militantisme n'en est pas pour autant subversif ; quant à la doctoresse M. J. Prance, qui ne mène que des révolutions intérieures, Basil Ransom l'apprécie tellement qu'il pousserait la galanterie jusqu'à lui offrir un cigare (cf. p. 303). Laissons le psychanalyste s'interroger sur la signification de ce don bizarre. Basil réserve toute sa haine à la troisième qui ne se plie pas au modèle reconnu ; c'est la femme homosexuelle qui « a renoncé au père œdipien, au désir d'enfant et actualise, à leur place, une relation mère-fille avec sa partenaire¹³ ». La relation entre Verena et Olive est comparée à « a kind of elderly, ridiculous doll-dressing » (p. 143) ; c'est assez révélateur. Ainsi il est permis à la femme d'entrer dans le jeu de l'homme ou de s'en retirer mais non d'en subvertir les règles. Éros – symbole, dans le roman, du désir de la femme – ne peut se déployer que dans l'espace préalablement circonscrit par Antéros – le désir de l'autre c'est-à-dire, de l'homme, gardien de la Loi et garant de la Norme.

11. Ch. Olivier, *Les Enfants de Jocaste : l'empreinte de la mère*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, 15.

12. M. Bonaparte, *Sexualité de la femme*, Paris, PUF, 1967, 233.

L'AUTRE SCÈNE : LE POLITIQUE

Si la signification latente du conflit opposant Olive et Basil renvoie à l'antithèse Éros/An-téros, son expression la plus manifeste se traduit par une rivalité politique où s'affrontent la féministe et le conservateur. À ce niveau, le roman peut s'interpréter comme une répétition de la Guerre Civile dont les acteurs principaux – les *Yankees* et les Confédérés – se trouvent une fois de plus en présence l'un de l'autre. L'enjeu le plus évident de cette nouvelle confrontation est Verena Tarrant, parangon (aux yeux des deux cousins) de la pure jeune fille américaine mais aussi symbole d'une innocence bien compromise sinon à jamais aliénée depuis la guerre fratricide qui vient à peine de s'achever. Verena Tarrant est associée à toute une série de termes (*innocence ; purity ; golden voice ; Arcady*, etc.) lui conférant un statut à la fois singulier et ambigu ; il y a une inadéquation évidente entre la valorisation symbolique du personnage et sa "minceur", sa transparence.

Verena Tarrant n'est somme toute qu'une voix, « un bibelot d'inanité sonore » que se disputent deux rivaux peu soucieux de son être véritable. La jeune fille n'est qu'un pur signifiant (Elle/*Ça* parle) assurant à qui le possède une sorte de position de force. Verena est pour les deux cousins un moyen vers une fin commune, qui n'est autre que la reconnaissance de soi par le grand Autre qui assume dans le roman l'apparence du Public. Ce Public, il faut l'atteindre et le convaincre par la parole (c'est ce qu'Olive recherche par l'entremise de la jeune fille) ou par l'écrit (c'est le but de Basil qui élimine une concurrente dangereuse en la personne de Verena Tarrant). Il ne faut pas oublier que Basil Ransom aspire à jouer un rôle politique bien que sa qualité d'ex-Rebelle soit un sérieux handicap : « He had always had a desire for public life ; to cause one's ideas to be embodied in national conduct appeared to him the highest form of human enjoyment. » (p. 163). Olive souhaite également jouer un rôle historique dans la libération des femmes : « [...] it would be a new era for the human family, and the names of those who had helped to show the way and lead the squadrons would be the brightest in the tables of fame. » (p. 34)

L'importance du vocabulaire guerrier met en relief le caractère antagonique des relations entre les deux personnages ; pour Olive, il s'agit d'œuvrer à la libération de la femme en luttant contre le représentant abhorré du mâle dominateur et de saper, par l'instauration d'une sexualité féminine, le pouvoir lui permettant d'imposer aux femmes un rôle d'acceptatrice ou de renonciatrice. L'homme ne doit plus être le seul agent de la reconnaissance du sujet féminin. Il faut aussi, par l'intermédiaire de Verena Tarrant, permettre aux femmes d'accéder à la parole, d'opposer un discours féminin au discours de l'homme qui est « mortifère pour la femme dans la mesure où, la prenant comme objet, il lui enlève sa place de sujet et décide pour elle de ce qui lui est bon. Ainsi c'est l'homme qui définit la place et le langage féminin, et ce ne peut être qu'une place de

13. J. Chazaud, *Les Perversions sexuelles : Introduction à leur approche psychanalytique*, Toulouse, Privat, 1973, 89.

morte et qu'un rôle de muette puisque ce n'est pas elle qui en décide¹⁴ ». Basil Ransom, au contraire, conscient de la portée de l'enjeu, cherche à réduire Verena Tarrant au silence ; « if he should become her husband he should know a way to strike her dumb » (p. 278). Il y parvient effectivement à la fin du roman et le succès apparent de l'ex-Confédéré se prête à plusieurs interprétations. Il peut se lire comme une revanche sur :

— les « Yankee females » dont les représentants les plus honnis – les abolitionnistes – sont à ses yeux la cause de la guerre civile :

« And as for our four fearful years of slaughter, of course you won't deny that there the ladies were the great motive power. The Abolitionists brought it on, and were not the Abolitionists principally females ? Who was that celebrity that was mentioned last night ? — Eliza P. Moseley. I regard Eliza as the cause of the biggest war of which history preserves the record. » (p. 80)

— le mouvement féministe, facteur de « dé-virilisation » :

« The whole generation is womanized ; the masculine tone is passing out of the world ; it's a feminine, a nervous, hysterical, chattering, canting age, an age of hollow phrases and false delicacy and exaggerated solitudes and coddled sensibilities, which, if we don't soon look out, will usher in the reign of mediocrity, of the feeblest and flattest and the most pretentious that has ever been. The masculine character, the ability to dare and endure, to know and yet not fear reality, to look the world in the face and take it for what it is — a very queer and partly very base mixture — that is what I want to preserve, or rather, as I may say, to recover ; and I must tell you that I don't in the least care what becomes of you ladies while I make the attempt ! » (p. 290)

— la femme en général y compris, peut-être, celles de sa famille et la première d'entre elles, la mère au rôle déterminant (« l'inconscient ne peut se structurer que par rapport à la mère, seule éducatrice reconnue de l'enfant, et par la suite le conscient de chacun règle ses comptes avec la Femme qui recueille ainsi la vindicte des deux sexes¹⁵ ») Basil quitte ou fuit un milieu familial où l'élément féminin prédomine ; son père, à peine mentionné à la page 15, se définit par son avoir – « a rich man ». Le motif invoqué est l'amélioration du sort des femmes de la famille :

[...] but meanwhile where should he find the twenty-dollar greenbacks which it was his ambition to transmit from time to time to his female relations, confined so constantly to a farinaceous diet ? (p. 164)

Il échoue lamentablement dans cette tâche ; aussi peut-on se demander si la véritable raison de son départ n'était pas surtout de rejoindre un monde d'hommes pour s'y éprouver :

He had tried for a while to carry on the plantation himself, but he had a millstone of debt round his neck, and he longed for some work which would transport him to the haunts of men. The State of Mississippi seemed to him the state of despair, so he surrendered the remnants of his patrimony to his mother and sisters, and, at nearly thirty years of age, alighted for the first time in

14. Ch. Olivier, *op. cit.*, 145

15. *Ibid.*, 191.

New York, in the costume of his province, with fifty dollars in his pocket and a gnawing hunger in his heart. [...] here he would enter the game and here he would win it... (13)

Peut-être comprend-on mieux ainsi son acharnement à vaincre, à trouver dans la défaite de la femme, dans la négation de l'autre, l'affirmation de lui-même :

He didn't care for her engagements, her campaigns, or all the expectancy of her friends; to « squelch » all that, at a stroke, was the dearest wish of his heart. It would represent to him his own success, it would symbolize his victory. (339-340)

LA GUERRE DES MOTS

Il est un niveau du texte où les effets de « l'*Agôn* » sont particulièrement sensibles : celui du style. Dès les premières pages du récit, le lecteur se voit proposer, sinon imposer, un mode d'appréhension du texte reposant sur une première polarité ; celle des sens et de la raison : « And yet the reader who likes a complete image, who desires to read with the senses as well as with the reason, is entreated not to forget that... » (p. 6)

Cette lecture en « *anima* » et « *animus* » semble interdire une approche « monologique » du texte. *The Bostonians* appartiendrait en fait, à la catégorie du texte scriptible « sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente¹⁶ ». L'indécision, l'indétermination du sens qui caractérisent le roman sont imputables à l'usage intensif de cette *coincidentia oppositorum* définissant l'oxymore, figure où « l'antithèse est niée et la contradiction pleinement assumée¹⁷ ». Citons, entre autres cas : “she was naturally theatrical” (46) ; “her artlessly artful facilities” (328), etc. On trouve également un grand nombre de phrases où se manifestent les termes successifs d'une antithèse ; un terme A étant posé, on voit apparaître non-A à une distance plus ou moins grande :

« You want to hate him ! » Olive broke in.

« No, I want to hate my liking. » (p. 324)

She was to burn everything she had adored ; she was to adore everything she had burned (p. 332)

[...] all that he was condemned to lose, or at any rate forbidden to attempt to gain. (278)

He was more glad to see her than if she had been an old friend, for it seemed to him that she had suddenly become a new one. (p. 77)

« Ah, now I am glad ! » said Verena, when they reached the street. But though she was glad, he presently discovered that, beneath her hood, she was in tears (p. 390)

La phrase se construit sur l'inversion des significations et la subversion de termes posés dans un premier temps ; c'est moins la nature de ces termes qui semble primer que l'exploration

16. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil 1970, 11

17. J. Dubois, *et al.*, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, 120.

de leur corrélation ou l'analyse de l'entre-deux qu'ils circonscrivent. La *Lexis* se fait *Agôn* d'où cette absence de rapport stable, cette dualité de la vision et de la narration, ce jeu avec l'affirmation et son contraire ne laissant de place sûre qu'à l'ironie. Ce que R. Barthes écrit à propos du texte scriptible peut s'appliquer à *The Bostonians* : « le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés¹⁸ ».

Plusieurs remarques s'imposent à nous au terme de cette lecture : *The Bostonians* s'inscrit fermement dans la tradition des grands romans américains tels que R. Chase les présente dans *The American Novel and its Tradition*¹⁹ : « [...] many of the best American novels achieve their very being, their energy, their form, from the perception and acceptance not of unities but of radical disunities. » D'où il ressort, comme l'écrit M. Zéraffa à propos de James, que : « Le rôle de l'artiste est de faire voir le multiple et non pas d'imposer l'unité. L'unité d'une fiction de James réside dans sa cohérence architecturale, non dans la compréhensibilité non-ambiguë des personnages qui la peuplent.²⁰ »

L'ambiguïté est bien la caractéristique de l'œuvre ; elle prend des formes multiples – ironie, antithèse (posée/niée), jeu de l'identité et de la différence – mais culmine dans la gémiation qui est une des figures essentielles du roman et un bon stratagème pour aborder la description d'une réalité conflictuelle :

Car de leur [c'est-à-dire, celle du couple gémellaire] conjonction et de leur écartèlement successifs naît cette alternance — systole, diastole — dont les écrivains, sujets producteurs, font la matière et la forme de leur travail. La médiation privilégiée qu'ils proposent ainsi ne dépend pas d'autre chose que d'un modèle logique particulier et systématique : celui des polarisations binaires dont ils demeurent les champions imaginaires en même temps que les médiateurs surestimés. Et cela, parce que leur image, chargée d'un dynamisme en progression constante, supporte un réseau de connotations sociales fascinantes dans lequel de nombreux écrivains, nous l'avons remarqué, se sont trouvés emprisonnés à des instants historiques critiques²¹.

18. R.Barthes, *op. cit.*,12.

19. R Chase, *The American Novel and its Tradition*, Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1957, 7.

20. M. Zéraffa, *op. cit.*, 320.

21. J. Perrot, *op. cit.*, 215.