



HAL
open science

La contradiction

Michel Bandry, Jean-Marie Maguin

► **To cite this version:**

Michel Bandry, Jean-Marie Maguin (Dir.). La contradiction. Presses universitaires de la Méditerranée, 528 p., 2003, 2-84269-595-X. hal-03329566

HAL Id: hal-03329566

<https://hal.science/hal-03329566>

Submitted on 31 Aug 2021

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.

ONE hande with winges, woulde flie vnto the starres,
And raise mee vp to winne immortall fame :
But my desire, necessitie still barres,
And in the duste doth burie vp my name :
That hande woulde flie, th'other still is bounde,
With heaueie stone, which houldes it to the grounde.

My wishe, and will, are still to mounte alofte.
My wante, and woe, denie me my desire :
I shewe their state, whose witte, and learninge, ofte
Excell, and woulde to highe estate aspire :
But pouertie, with heaueie clogge of care,
Still pulles them downe, when they ascending are.

La Contradiction



Textes recueillis par
Michel Bandry et Jean-Marie Maguin

ACTES DU CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ DES ANGLICISTES DE
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

· 2001 ·

La Contradiction
— Congrès de la SAES 2001 —

Sommaire

INTRODUCTION	
MAGUIN Jean-Marie : De la contradiction.....	11
LINGUISTIQUE	
CELLE Agnès : Contradiction et altérité(s) : le cas de <i>now/ maintenant</i>	17
BOTTINEAU Didier : Le problème de la négation et sa solution dans la langue anglaise : Le cognème N.....	35
TRADUCTOLOGIE	
LAVAUULT-OLLÉON Élisabeth : La théorie du Skopos en traduction littéraire et pragmatique : éclairages et contradictions	65
MULLER M. S. : Désaccord et cohérence dans les dialogues de romans modernes anglais : problèmes de traduction.....	85
BALLARD Michel : L'hypallage en traduction ou la négociation d'un coup de force syntaxique	107
GRANDE-BRETAGNE	
VIENNE-GUERRIN Nathalie : Contredire ou dire « tout contre » : injure et contradiction dans <i>Much Ado About Nothing</i>	129
EASTMAN Andrew : « Contradiction and subjectivity in <i>Shakespeare's Sonnets</i> »	147
DUNAN Anne : « Les funérailles du comte d'Essex (1646) ou les contradictions de l'iconoclasme parlementaire ».....	159
GHEERAERT-GRAFFEUILLE Claire : Les contradictions de l'héroïsme féminin dans le théâtre de Margaret Cavendish.....	183
GASPARI Fabienne : « De Ruskin aux Préréphaélites : du réalisme au fantasme, ou la peinture dans tous ses éclats »	199

GASQUET Lawrence : « De révélations en mystifications : la photographie victorienne et ses contradictions ».....	213
PERQUIN Jean-Charles : Robert Browning's Poetics of Contradiction.....	229
GREAVES Sara R. : Contradiction as a condition of poetry in the poems of Basil Bunting	241
CAMBRAY Carole : Contradictions et correspondances : les dessous du rapport texte-image dans les <i>Just So Stories</i> de Rudyard Kipling et les illustrations de l'auteur.....	255
BORT Françoise : <i>Dusty Answer</i> , 1927 : Réflexions sur un Scandale	271
VENTURA Héliane : De la contradiction à l'union des contraires ou la trans-figuration de Marthe dans « Christ in the House of Martha and Mary » d'A. S. Byatt.....	287
IRLANDE	
ROWLEY Stephen : 'Surgery for the Novel — or a Bomb': Literature and Subversion in the Fiction of Robert McLiam Wilson.....	303
BIDENNE Daniel : <i>Joyce et les langues étrangères</i> : amour et rejet	317
CAUVET Philippe : Les contradictions internes au nationalisme irlandais et le développement économique des régions frontalières (1972-1989)	341
COMMONWEALTH	
BREVET Anne-Laure : Figures de la discontinuité subjective dans <i>A Proper Marriage</i> de Doris Lessing.....	371
BEN ABBES Hédi : Les contradictions fécondes dans « The Courter » de Salman Rushdie	385
ÉTATS-UNIS	
VAN RUYMBEKE Bertrand : Un Sud à l'époque coloniale : contradiction anachronique ou réalité historique ?.....	399
STEFANI Anne : Le Sud ségrégationniste, ou la contradiction érigée en système (1890-1964).....	411
LINY Marie-Pierre : « The monstrous contradiction of feminine desires in Edith Wharton's « Roman Fever »	423
BÉGHAIN Véronique : « L'art de la décomposition chez Nicholson Baker : "erotica" ou la fausse antilogie »	433

DEPARDIEU Benoît : L'interdit et le contredit dans l'œuvre romanesque de James Baldwin	447
--	-----

HISTOIRE DES IDÉES

LEVILLAIN Charles-Édouard : Le même et l'autre : Le Roi, le Parlement et la crise constitutionnelle de la milice de 1641- 1642	463
GAGNOUD Andréa : Le principe de contradiction dans le discours empiriste de Locke et de Hume	471
HADJENKO Catherine : Du conflit au débat : les fondements du système politique de Walter Bagehot (1826-1877)	485
YVARD Jean-Michel : De la volonté de dépasser les contradictions : les avatars de la réception de la critique biblique et de l'hégélianisme en Grande Bretagne : William Hale White (« Mark Rutherford ») et James Hutchison Stirling	497

INTRODUCTION

De la contradiction

*Jean-Marie MAGUIN
Université de Montpellier III*

J'ai proposé ce thème de la contradiction à mes collègues de Montpellier qui, à l'issue d'une discussion animée, m'ont fait l'amitié de ne point me contredire. C'est un thème sur lequel je m'interroge depuis longtemps et auquel, comme tout un chacun, je me trouve assez souvent confronté sous une forme ou une autre. Il nous a collectivement semblé que le sujet se prêtait à une réflexion dans les trois champs traditionnellement couverts par l'anglistique : linguistique, civilisation et littérature.

Le contradiction est, au pire —et trop souvent— considérée comme une simple scorie de la pensée, un vice de la logique comme peut le manifester la conclusion du fameux syllogisme dévoyé : 'Tout ce qui est rare est cher ; or un cheval bon marché est rare ; donc un cheval bon marché est cher.' Par sa nature contradictoire, la conclusion ne condamne pas le syllogisme en tant que démarche logique de démonstration, mais signale simplement le caractère de généralisation abusive de la prémisse majeure : 'Tout ce qui est rare est cher.'

Chacun sait, avant et après Musset, qu'« Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée », pourtant, métaphoriquement au moins, les portes entrouvertes sont souvent les plus efficaces pour débloquent une négociation difficile, qu'il s'agisse de politique, de finance, ou d'amour. Je prendrai cet exemple pour montrer quel saut qualitatif s'effectue quand on passe d'une logique à deux termes (une dialectique fermée) à une

logique à trois termes telle que : oui, non, peut-être. Dans la typologie des caractères régionaux, le Normand a chez nous la palme de cette logique. Saisie sur le terrain de la technologie, nous passons du modèle du simple interrupteur électrique avec ses deux positions : allumer/éteindre, au rhéostat qui entre les deux positions extrêmes permet de balayer toute une zone de troisièmes positions possibles et offre ainsi la facilité de moduler un éclairage ou un chauffage.

C'est d'ailleurs l'avantage théorique de la sémiotique de Pearce (que je connais sans l'avoir beaucoup pratiquée) sur le système de Greimas (que j'ai longtemps utilisé) que de fournir un modèle susceptible par sa triade de résoudre une des questions les plus épineuses en analyse de discours, la question de l'intensité dont on connaît d'expérience l'importance, quand on se penche par exemple sur le principe d'émergence régulant la perception des allusions, des jeux de mots, etc. On ne possède pas dans ce domaine de clés d'analyse fiables ni même bien reconnues.

En peinture, la technique du clair-obscur, traditionnellement rattachée à Rembrandt, nous offre un exemple plus violent, par son caractère explicitement oxymoronique, que celui de la porte entrouverte. La recette — si je puis la nommer ainsi — utilisée par le peintre consiste à faire jaillir d'une association des contraires des zones médianes ni claires ni obscures, la dialectique se découvrant ici sous sa variété générative. Si l'on croyait que l'opposition de deux concepts (conçus universellement comme l'opposé l'un de l'autre) devait servir d'impasse à la réflexion, on se trompait. Au contraire, cette opposition, dans la tension qu'elle développe, trouve une ligne de fuite féconde qui file entre les contraires et désigne à la pensée un espace de liberté, d'intelligence nouvelle où elle peut avancer à l'issue de cet éblouissement qui caractérise toujours l'accession à des espaces insoupçonnés où l'on peut, d'un seul coup, se mouvoir et chercher de nouveaux repères. Il peut s'agir, selon la rhétorique adoptée par le locuteur d'un 'et... et', ou d'un 'ni... ni'.

La pensée théologique nous offre un autre exemple intéressant de contradiction calculée et fructueuse. On le saisit dans le cadre de ce monothéisme particulier que le christianisme développe sur la base de la religion judaïque. Le christianisme postule l'existence d'un seul Dieu, mais c'est un Dieu en trois personnes : le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Que dire de cette contradiction formelle sinon qu'elle signe sans doute la

stratégie déployée par l'intelligence et les affects d'un être fini dans son effort pour comprendre un Être infini et négocier avec lui ? C'est le Fils qui découvre le Père aux croyants. De même, découvre-t-il l'opération du Saint-Esprit auquel il affecte d'autorité une intangibilité plus grande qu'à sa propre personne (Marc 3, 28-30)¹.

Cette dynamique de l'hypostase (qui postule *a contrario* l'unicité de Dieu) n'est pas nouvelle. Dans l'Ancien Testament, la Sagesse tend vers l'hypostase. Bien sûr, si nous nous situons dans une perspective au moins grossièrement comparatiste, le mouvement observé rappelle dans sa forme et sa conséquence arithmétique le paganisme pourtant renié avec vigueur tant par les héritiers de Moïse que par ceux du Christ. La création d'intercesseurs, en nombre toujours croissant (la Vierge, saint Jean, les saints, les êtres angéliques), création contre laquelle la Réforme brandit ses foudres, participe, selon des procédures différentes, et avec des implications conceptuelles très différentes, de cette stratégie (exorbitante sur le plan de la simple logique) de morcellement, de parcellisation de l'infini, de l'éternité.

Dans ma pratique de l'analyse littéraire, qui a surtout porté sur l'œuvre de Shakespeare, j'ai été frappé par la réflexion de Norman Rabkin sur un passage du *Roi Lear* où Gloucester, aveuglé par ses ennemis, et recevant de celui qu'il ne reconnaît pas encore comme le fils légitime qu'il a indûment persécuté les nouvelles de la défaite de Cordélia et de son armée amie, déclare pour la seconde fois vouloir se suicider. Il écoute pourtant l'argument de type chrétien que développe son interlocuteur et déclare en conclusion : « Oui, cela est vrai aussi. (V. 2. 11) » L'épisode est frappant parce que, sur un sujet aussi dirimant du point de vue de la morale que le suicide, dont la tentation touche chaque être humain à un moment ou un autre de son existence, il établit l'existence simultanée d'une vérité double et contradictoire. Nous passons donc ici de l'idée simple, ou simpliste, de contradiction en tant que relation entre deux termes s'excluant mutuellement à l'idée de complémentarité telle que la développe la mécanique des quanta élaborée à partir des travaux de Max Plank par Robert Oppenheimer et Niels Bohr, idée selon laquelle, par exemple, deux entités physiques aussi contradictoires que la matière et l'anti-matière peuvent coexister dans un même espace-temps. Quand cette 'complémentarité' s'exprime, non seulement dans le monde des particules invisibles à l'œil nu, mais

sur le plan de la morale universelle, le choc pour l'esprit du non-physicien est considérable.

Pour continuer —et d'ailleurs pour finir— avec un autre exemple shakespearien, une pièce comme *La Tempête* est entièrement bâtie sur un ensemble de propositions contradictoires qui étayent les personnages et leurs débats. Dix ou onze années avant, *Hamlet* était-il autre chose ? Et la première dramatisation psychologique poussée avant révèle le rôle essentiel de la contradiction dans le développement de la pensée, de la personnalité, de leur représentation. La contradiction forme la base des effets de réel obtenus pour le portrait d'Hamlet.

D'un point de vue historique, sans doute devrions-nous voir, dans la manifestation de la contradiction existentielle à l'âge moderne et dans son acceptation raisonnée, la marque d'un humanisme de deuxième génération, incarné par Montaigne entre autres —je n'en dirai pas plus ici—, qui dans ce cas aussi réintroduit dans la pensée de l'occident christianisé certaines des valeurs de la philosophie antique.

LINGUISTIQUE

Contradiction et altérité(s) : le cas de *now* / *maintenant*

Agnès CELLE*
Université de Paris VII

Now et *maintenant* marquent à la fois une hétérogénéité situationnelle et une altérité qualitative. D'un côté, ils construisent une occurrence en la séparant d'autres occurrences et en la repérant sur le plan aspecto-temporel. De l'autre, ces deux marqueurs spécifient l'occurrence en la repérant par rapport à l'intérieur du domaine. L'occurrence est considérée normale ou attendue par l'origine énonciative, qui peut coïncider soit avec l'énonciateur, soit avec le coénonciateur. *Now* et *maintenant* sont tous deux susceptibles d'osciller entre ces deux types de détermination. À cet égard, ils n'ont rien d'exceptionnel si on les compare à d'autres marqueurs comme *still*, *seulement*, *only*. Toutefois, les marqueurs *mais* et *but*, qui dans certains de leurs emplois sont proches de *maintenant*, ne sont pas compatibles avec cette double détermination. *But* et *mais* introduisent fondamentalement une altérité qualitative et, contrairement à *now* et *maintenant*, ils ne peuvent ancrer un énoncé dans une situation dotée de coordonnées spatio-temporelles. Cette différence va nous permettre d'expliquer les décalages dans l'ajustement interénonciatif entre *mais* et *but* d'un côté, *maintenant* et *now* de l'autre. Non seulement

* Université Paris 7 Denis-Diderot, Équipe LILA — celle@paris7.jussieu.fr
Je tiens à exprimer ma gratitude à Claire Blanche-Benveniste, qui m'a procuré mille exemples extraits du corpus CORPAIX de l'Université d'Aix en Provence, et aux collègues anglophones qui les ont traduits.

maintenant et *now* posent une valeur alternative, mais ils construisent un nouveau repère. La construction de l'altérité va donc de pair avec la construction d'un nouveau domaine notionnel, alors que *mais* et *but* construisent l'altérité à l'intérieur du domaine. Nous allons déterminer dans quels cas l'altérité est porteuse de contradiction et montrer que contrairement à *maintenant*, *now* est incompatible avec la contradiction.

(1) Son, I'm busy, **now** if there was anything else you wanted...
He smoothed the dollar in his hand again, made a few tentative thrusts, pushed it finally across the counter to her. (C. McCarthy, *The Orchard Keeper*, p. 233)

Mon petit, j'ai du travail, maintenant si vous avez encore besoin de quelque chose...

De nouveau il défroissa le billet d'un dollar qu'il tenait à la main, avança le bras, timidement d'abord, puis tendit le billet à l'employée par-dessus le comptoir. (p. 273)

(2) ... Because that is what I hear, Doctor. The last words I hear before flying off to Europe. (...)

... **Now**, whether the words I hear are the words spoken is something else again. (P. Roth, *Portnoy's Complaint*, p. 111)

Car c'est ce que j'entends, Docteur, les dernières paroles que j'entends avant de m'envoler pour l'Europe. (...)

... **Maintenant**, que les mots que j'ai entendus soient bien les mots prononcés, c'est encore autre chose. (p. 166)

(3) Anyway, anyway — off to work in the radio-less white-wall-less Kaiser, there to be let into the office by the cleaning lady. **Now, I ask you**, why must he work the longest day of any insurance agent in history ? (P. Roth, *Portnoy's Complaint*, p. 108)

En tout cas, en tout cas, en route pour le boulot dans la Kaiser sans radio ni flancs blancs, pour être accueilli là-bas dans le bureau par la femme de ménage. Maintenant, je vous le demande, pourquoi faut-il qu'il se tape une journée de travail plus longue que n'importe quel agent d'assurances de l'histoire ? (p. 162)

Comment se construit l'altérité avec *now* et *maintenant* en (1), (2) et (3) ? Il apparaît clairement que *now* et *maintenant* opèrent au niveau notionnel sans ancrer la validation d'une relation prédicative au moment de l'énonciation. *Now* est suivi d'une proposition hypothétique ou d'un énoncé interrogatif. En (1) et (2), on part d'une assertion : « I'm busy », « that is what I hear », en (3), d'un énoncé où une valeur p a été sélectionnée : « off to work ». Ensuite, *now* et *maintenant* établissent un décrochage par rapport à ce premier énoncé qui était pris en charge par

l'énonciateur. *Now* met fin à cette prise en charge en introduisant une bifurcation, qui déclenche un parcours représenté soit par l'hypothétique en (1) et (2), soit par l'interrogative en (3).

En (1), une situation fictive est construite, qui permet une bifurcation entre deux valeurs : 'there is something else you want' et 'there is not anything else you want'. L'énoncé inachevé est ensuite laissé en suspens, ce qui signale l'incapacité — ou le refus — de l'énonciateur de sélectionner une valeur et une seule. Cette instabilité laisse au coénonciateur une possibilité de choix entre les deux valeurs suggérées. De façon comparable en (2), l'énonciateur affirme dans un premier temps 'that is what I hear'. *Now* marque une transition vers « something else », c'est-à-dire vers une question à laquelle l'énonciateur ne sait pas répondre. L'énonciateur ne peut mettre fin au parcours entre les deux valeurs sous-jacentes à l'interrogative indirecte : 'whether the words I hear are the words spoken or not'. On constate donc qu'à chaque fois, *now* marque le passage d'une assertion à un énoncé non assertif où l'énonciateur ne peut sélectionner une valeur unique.

En (3), la valeur 'he — off to work' est d'abord prise en charge par l'énonciateur en p. *Now* introduit une interrogation qui parcourt toutes les raisons possibles pour lesquelles le père fait des heures supplémentaires. L'énonciateur sollicite explicitement le coénonciateur — *I ask you* — pour mettre en question cette obligation, ce qui a pour effet de mettre en cause, par rapport à un autre point de vue que *why* vient construire, la validité de l'assertion préalable en p. *Now* précède fréquemment des questions en *why*, qui, pour reprendre les termes de Martine De Cola-Sekali (1991), « établit (...) une relation intersubjective de potentielle discordance, en tout cas de séparabilité des sujets énonciateurs ».

Pour récapituler, dans tous les énoncés examinés jusqu'à présent, *now* construit une altérité en marquant le passage à un nouveau domaine. *Now q* est un énoncé non assertif dans lequel l'énonciateur sollicite le coénonciateur pour qu'il mette fin au parcours. L'altérité ainsi construite se fonde sur un autre point de vue que celui de l'énonciateur. L'altérité qualitative s'appuie donc ici sur une altérité intersubjective. Dans ces emplois, *now* et *maintenant* mettent en jeu les mêmes opérations, comme cela apparaît dans la traduction. De fait, *now* se traduit par *maintenant* dans les exemples (1) à (3), et vice versa en (4) et (5) :

(4) + **maintenant** + euh l'autre problème qui va se poser — (CORPAIX)
 [Now the next problem that's going to come up...]

(5) Le Président Clinton essaie de relancer le processus de paix au Proche-Orient. **Maintenant**, est-ce que les États-Unis doivent se porter garants de la paix dans cette région ? (Radio Classique, Revue de Presse, 14-12-98)
 [President Clinton is trying to set the peace process going again in the Middle-East. **Now** the question is, should the United States guarantee peace in the region ?]

Les mots soulignés nous fournissent une glose révélatrice : « now the next question is, now the next problem ». *Now q* et *maintenant q* construisent un nouveau domaine. Le passage de p à q implique une discontinuité. Dans ce nouveau domaine, il n'y a plus de possibilité d'assertion et on s'en remet au coénonciateur. À la fois *maintenant* et *now* indiquent un changement dans la prise en charge subjective de l'énoncé. Cette valeur peut se gloser ainsi : « p est le cas, *now / maintenant q* est une autre relation que l'énonciateur ne peut asserter ». Il y a construction de l'altérité des sujets mais pas contradiction.

Toutefois, les opérations sous-jacentes à *maintenant* et *now* ne se recoupent pas toujours, et dans deux cas, des différences vont apparaître de façon frappante dans la traduction. Examinons d'abord la traduction de *maintenant* vers l'anglais. *Maintenant* peut construire la contradiction dans un commentaire réflexif tandis que *now* ne peut avoir de fonction réflexive :

(6) oui oui en plus je suis pressé / **maintenant** quand même // (CORPAIX)
 [Yes, on top of it I'm in a hurry ; **but** even so...]

(7) la moyenne + / c'est c'était le rêve quoi + **maintenant** euh huit ou neuf c'est - - c'est pas bon - (CORPAIX)
 [the pass mark would be / would have been fantastic ; **but** eight or nine is not good.]

(8) L2 de la route du mur tout ça je l'ai vu L1 oui L2 **maintenant** le grillage + j'ai pas regardé (CORPAIX)
 ['I saw everything from the road and the wall.'
 'Right.'
 '**But** I didn't look at the fence.']

(9) L2 c'est appréhendable par tout le monde L1 hum L3 + bon **maintenant** il y a des explications scientifiques qui sont compliquées (CORPAIX)
 ['This can be understood by everyone.'
 'Really ?'
 'Right, **but** some scientific explanations are complicated.']

Dans les exemples (6) à (9), comme précédemment, p contient un énoncé stabilisé doté d'une orientation. P est orienté vers l'intérieur du domaine notionnel. Mais le statut de q est différent. Les anglophones qui ont traduit les exemples (6) à (9) ont tous opté pour *but* et refusé *now*. Dans ces exemples, *maintenant q* ou *but q* introduisent une altérité qualitative. La propriété en q est orientée vers l'extérieur du domaine. De ce point de vue, cette série d'exemples diffère des exemples examinés précédemment. Dans les exemples (6) à (9), q correspond à une altérité prise en charge par l'énonciateur-asserteur. Dans ce cas, *maintenant* est traduit par *but* et on ne peut avoir *now*. En anglais, l'altérité va se construire à l'intérieur du domaine notionnel. *But* introduit une orientation vers l'extérieur du domaine notionnel sans pour autant le quitter.

Ce point devrait apparaître plus clairement si l'on compare les exemples (6) et (1), qui sont tous deux des énoncés incomplets. Mais la partie manquante va s'interpréter de façon différente. En (1), le client parle depuis un moment avec l'employée et celle-ci s'impatiente. Les points de suspension sous-entendent « hurry up, because I don't have much time ». *Now* introduit un nouveau domaine dans lequel le co-énonciateur est le point de référence. L'interlocuteur peut choisir de se presser ou de ne pas se presser. Mais ce nouveau domaine, tout en étant différent de celui posé en p, ne le contredit pas pour autant. L'employée s'attend à ce que l'interlocuteur prenne en compte l'assertion préalable (*I'm busy*), au cas où il voudrait encore acheter quelque chose. Cela revient à lui conseiller de se dépêcher, et donc les deux relations ont la même orientation.

L'exemple (6), contrairement à (1), ne permet pas cette interprétation. *Maintenant* prend ici une valeur de concession rectificative qui peut se gloser par « Bien que je sois pressé, je peux le faire ». *Maintenant* introduit une orientation différente qui va à l'encontre de l'orientation de p. C'est en ce sens que *maintenant* exprime la contradiction. On a là une double opération qui ne peut être effectuée par un seul marqueur en anglais. Par définition, *but* construit l'altérité. Toutefois, *but* ne peut marquer le passage à un nouveau domaine. La construction de l'altérité est ainsi clairement dissociée de la construction d'un nouveau repère. En français, *maintenant* sous-tend ces deux opérations. *Maintenant* n'est pas nécessairement suivi d'une assertion en français. Néanmoins, l'énoncé qui lui fait suite a forcément une orientation contraire à l'énoncé de départ. Ce phénomène est illustré dans les exemples (10) à (12) :

(10) L1 dans le rapport de gendarmerie c'était un suicide + **maintenant** L0
ouais L4 sur les journaux ils avaient dit que c'était un suicide **maintenant**
si il y a eu quelque chose L2 ça on sait pas (CORPAIX)

[*The police report stated that it was suicide, but...*']

'*Could be...*'

'*The newspapers said it was suicide, but if something had happened...*'

'*We don't know.*']

(11) c'est un test de prévention + donc c'est anonyme et gratuit +
maintenant si vous avez un médecin qui vous fait une prise de sang –
(CORPAIX)

[*It's a preventive test, so it's anonymous and free. But if you have a doctor who
takes a sample of your blood...*]

(12) le préservatif + ça commence à à être honnête + **maintenant** bon ben
si on (n') a même pas les moyens – (CORPAIX)

[*You can get condoms at a reasonable price now, but well if you can't even afford
them...*]

Maintenant introduit une bifurcation qui déstabilise l'assertion en p. En (10), le locuteur 1 est interrompu. Le fait qu'il ait recours à *maintenant* révèle qu'il a des doutes sur la conclusion du rapport de police. La validité de l'assertion exprimée en p est ainsi restreinte au seul rapport de police. *Maintenant* permet à l'énonciateur d'exprimer ses doutes à travers un autre point de vue. Les autres occurrences de *maintenant* dans les exemples (10) à (12) sont suivies de propositions en SI qui déstabilisent l'assertion en p. Ces hypothétiques introduisent un point de vue fictif à partir duquel l'altérité se construit. Il en résulte que p est inefficace. Normalement, p implique « c'était un suicide » en (10), « le test préventif est anonyme et gratuit » en (11), « tout le monde a accès aux préservatifs » en (12). Mais *maintenant* construit une bifurcation qui autorise une orientation contraire, ce qui conduit à une conclusion contraire à l'attente. *Maintenant* rompt la relation d'implication en décrochant l'énoncé du coénonciateur. On part, en (10), du point de vue exprimé dans le rapport de police, en (11) et (12), d'une instance énonciative générique. *Maintenant* gomme tout autre point de vue que celui de l'énonciateur. La contradiction naît de la construction d'une altérité qualitative et de l'abolition de l'altérité des sujets. Contrairement à *now*, *maintenant* construit l'altérité qualitative en réidentifiant une propriété initiale par rapport au point de vue de l'énonciateur.

D'autres connecteurs ont une fonction comparable en anglais et en français. *Only*, *except* et *seulement*, par exemple, ont également une

fonction rectificative (voir notamment Ranger 1998). Mais le sens n'est pas tout à fait le même :

(13) Je me redressais pour lui répondre malgré le poids affreux de mes calebasses... L'enthousiasme faiblissait pas. **Seulement** à force de rien gagner, de rien vendre, de marcher toujours avec une collection si lourde, je maigrissais de plus en plus... (L. F. Céline, *Mort à crédit*, p. 171)

*I'd stand up straight to answer him despite the crushing weight of my saddlebags... My enthusiasm was undiminished. **Except that** what with making nothing, selling nothing, and hiking all day with that heavy collection, I was getting thinner and thinner...* (p. 164)

(14) C'était unique comme impression... **Seulement** il faisait extrêmement froid au moment où je suis arrivé, tellement c'était découvert en haut de la falaise... c'était impossible à tenir chaud.

(L. F. Céline, *Mort à Crédit*, p. 230)

*The effect was magnificent... **Only** it was awfully cold at the time I got there, the place was so unprotected on top of the cliff it was impossible to keep warm.* (p. 220)

(15) — Cher monsieur, poursuis-je inexorablement, il me serait agréable d'avoir une conversation avec le pseudo-fiancé qui, si mes renseignements sont exacts, doit s'appeler Maurin.

— Je le conçois, déclare l'autre. **Seulement...**

— **Seulement ?**

— Maurin est à Londres. Lui aussi faisait partie de la mission. (San-Antonio, *De « A » jusqu'à « Z »*, p. 131)

[I go on unmoved : 'Dear Sir, I would like to talk to the pseudo-fiancé and if my information is correct, his name must be Maurin.'

'I understand' says the other man. 'But ...'

'But ?'

'Maurin is in London. He was one of the people on the assignment.'

Dans le contexte passé de la narration en (13) et (14), *seulement*, *only* et *except* construisent l'altérité à l'intérieur du domaine notionnel. *Maintenant* ne pourrait avoir une valeur rectificative ici car sa valeur temporelle prévaudrait. *Maintenant* pourrait être employé en (13), mais il construirait une hétérogénéité temporelle et non une altérité qualitative. *Maintenant* ne peut construire l'altérité qualitative qu'en situation, là où l'énonciateur est le point de référence du discours. En (14), il ne serait pas possible d'employer *maintenant* parce que « au moment où je suis arrivé » pose déjà un repère temporel. En (15), la première occurrence de *seulement* pourrait être remplacée par *maintenant* avec un sens compa-

nable. Toutefois, cette substitution ne serait pas possible pour la deuxième occurrence de *seulement*. *Maintenant* prendrait là une valeur temporelle. La valeur rectificative de *seulement* n'est pas affectée par la reprise et le changement d'origine énonciative. Par contre, la valeur réflexive de *maintenant* est limitée aux contextes déictiques où l'énonciateur est l'origine subjective.

En bref, la fonction réflexive de *maintenant* nécessite une opération de réidentification qui amène l'énonciateur à modifier une propriété initiale. *Maintenant* peut ainsi construire l'altérité qualitative. Contrairement à *maintenant*, *now* ne peut avoir cette fonction réflexive. Nous avancerons l'hypothèse que *now* ne peut changer l'orientation de la propriété notionnelle construite en p parce que le point de référence en anglais est le coénonciateur¹. Notre démonstration s'appuiera sur les énoncés où *now* marque tout à la fois l'anaphore par rapport à une proposition antérieure et une transition vers un nouveau domaine où le repérage s'effectue par rapport au coénonciateur. Ce type d'énoncé, illustré en (16), (17) et (18), fournit un cadre privilégié à l'analyse contrastive puisque *maintenant* ne peut y apparaître :

(16) 'American society', she said, (...) 'not only sanctions gross and unfair relations among men, but it encourages them. **Now**, can that be denied ? No. Rivalry, competition, envy, jealousy, all that is maligning in human character is nourished by the system.' (P. Roth, *Portnoy's Complaint*, p. 237)

« La société américaine », dit-elle, (...) « non seulement sanctionne les relations barbares et injustes entre les hommes, mais encore elle les encourage. **Voyons**, peut-on le nier ? Non. La rivalité, la compétition, l'envie, la jalousie, tout ce qu'il y a de pernicieux dans le caractère de l'homme est alimenté par le système. (p. 355)

(17) 'They worship a Jew, do you know that, Alex ? Their whole big-deal religion is based on worshiping someone who was an established Jew at that time. **Now** how do you like that for stupidity ? How do you like that for pulling the wool over the eyes of the public ? Jesus Christ, who they go around telling everybody was God, was actually a Jew !' (P. Roth, *Portnoy's Complaint*, p. 40)

1. La différence de repérage que nous observons ici n'est pas un fait isolé. Elle reflète une profonde différence entre le système linguistique de l'anglais et celui du français, et rejoint les analyses de Jacqueline Guillemin-Flescher dans d'autres domaines. Voir notamment Guillemin-Flescher (1981) et Guillemin-Flescher (1993).

« Ils adorent un Juif, sais-tu bien ça, Alex ? Toute leur fameuse religion est basée sur l'adoration d'un personnage qui a été un Juif patenté en son temps. Ø Qu'est-ce que tu penses d'une telle stupidité ? Qu'est-ce que tu penses de cette façon de blouser les gens ? Jésus-Christ qui, d'après ce qu'ils racontent à tout le monde, était Dieu, était en réalité un Juif ! (p. 60)

(18) I was saying that the detail of Ronald Nimkin's suicide that most appeals to me is the note to his mother found pinned to that roomy straitjacket, his nice stiffly laundered sports shirt. Know what it said ? Guess. The last message from Ronald to his momma ? Guess.

Mrs Blumenthal called. Please bring your mah-jongg rules to the game tonight.

Ronald

Now, how's *that*² for good to the last drop ? (P. Roth, *Portnoy's Complaint*, p. 112)

Je disais que le détail du suicide de Ronald Nimkin qui me séduit le plus est la note que sa mère trouva épinglée à cette camisole de force démesurée, sa chemise de sport si rigide empesée. Savez-vous ce qu'elle disait ? Devinez le dernier message de Ronald pour sa maman. Devinez.

Mme Blumenthal a téléphoné. Apporte s'il te plaît le règlement du mah-jong pour la partie de ce soir.

Ronald.

Comme exemple de vertu jusqu'au saut final, qu'est-ce que vous en dites ? (p. 167)

En (16), (17) et (18), l'énonciateur fait d'abord une évaluation dans un énoncé assertif. Ensuite, il reprend anaphoriquement cet énoncé dans une interrogation, où il cherche l'adhésion du coénonciateur. *Now q* ne modifie en rien l'orientation de la propriété notionnelle posée en *p*. *Now q* sollicite le coénonciateur pour qu'il confirme à son tour l'évaluation construite en *p*. Comme aucune altération de la propriété notionnelle initiale n'est envisagée, *maintenant* ne peut être employé en français. La réponse à la question en (16) —*no*— réponse qui est faite par l'énonciateur lui-même, confirme ce point. L'assertion posée en *p* (*American society not only sanctions gross and unfair relations among men, but it encourages them*), n'est pas mise en cause par l'énonciateur. Bien au contraire, la question rhétorique qui vient après (*can that be denied ?*) vise à élargir la validité de l'assertion à tout un chacun, y compris le coénonciateur³. L'énonciateur cherche à faire adhérer ce dernier à sa

2. En italiques dans le texte anglais.

3. Même si ce recours au coénonciateur est fictif, comme nous le fait remarquer Jacqueline Guillemin-Flescher.

propre évaluation. Nous allons à présent manipuler l'exemple (16), ce qui nous permettra de synthétiser les trois schémas dégagés jusqu'ici :

(16)a. American society not only sanctions gross and unfair relations among men, but it encourages them. **Now**, the question is, is the United States a democratic country ?

La société américaine non seulement sanctionne les relations barbares et injustes entre les hommes, mais encore elle les encourage. **Maintenant**, est-ce que les États-Unis sont un pays démocratique ?

(16)b. American society not only sanctions gross and unfair relations among men, but it encourages them. **But/Nonetheless** the United States is a democratic country.

La société américaine non seulement sanctionne les relations barbares et injustes entre les hommes, mais encore elle les encourage. **Maintenant**, les États-Unis sont un pays démocratique.

1) En (16)a., *now* et *maintenant* marquent une transition vers un nouveau domaine. Étant donné l'assertion en p, q est envisagé comme un domaine différent dans lequel l'énonciateur ne peut mettre fin à un parcours. Les deux valeurs ne sont pas en contradiction : la construction de l'altérité qualitative repose sur la différenciation entre le point de vue de l'énonciateur et celui du coénonciateur.

2) En (16)b., l'orientation de la propriété notionnelle en q est contraire à la propriété notionnelle exprimée en p, ce qui rend p inefficace. *Maintenant* altère l'orientation de la propriété notionnelle en la repérant par rapport au seul énonciateur. *Now* ne peut être employé dans une assertion contradictoire prise en charge par l'énonciateur où le point de vue de ce dernier prévaut.

3) Le fait que l'évaluation initiale ne soit pas remise en cause bloque l'emploi de *maintenant* en (16), (17) et (18), par opposition à (16)b. En anglais, l'énonciateur emploie *now* afin de susciter l'adhésion du coénonciateur. Il est en effet le seul à prendre en charge l'évaluation en p, dont la validité est dans un premier temps limitée à son propre point de vue. Avec *now* dans une interrogative, il cherche à obtenir également une prise en charge du coénonciateur. Il vise à changer un état de choses initial où l'évaluation est relative à sa propre subjectivité. Seules des formes verbales à l'impératif, telles que *allons*, *voyons*, peuvent effectuer cette opération en français. *Maintenant* ne peut le faire parce qu'il suppose fondamentalement un repérage par rapport à l'énonciateur. Le besoin de repérer l'énonciation par rapport au coénonciateur ne se fait

pas sentir de façon aussi marquée en français, ce qui explique pourquoi *now* est souvent laissé de côté dans la traduction. La même opération sous-tend l'emploi de *now* à chaque fois que l'énonciateur vise à changer ou à améliorer un état de choses :

(19) **Say now**, he said, you don't have any, uh — his eyes took a quick last inventory — any tire pumps, do ye ? (C. McCarthy, *The Orchard Keeper*, p. 8)

Dites donc, fit-il, vous auriez pas — et ses yeux dressèrent un rapide et dernier inventaire —, hum, des pompes pour gonfler les pneus, par hasard ? (p. 12)

(20) TYRONE : What are you laughing at ? There's nothing funny — A fine son you are to help that blackguard get me into a lawsuit !

MARY : **Now**, James, don't lose your temper. (E. O'Neill, *Long Day's Journey into Night*, p. 22)

(21) 'I was told... it is said that they sell their women when they are done with them. They sell them... often... it seems... for a gallon of beer.'

'A gallon of *English* beer ? enquired the doctor, setting the student at his ease by a levity of manner. '**Now** that really is too low a price.' (J. Barnes, *Cross Channel*, « Junction », p. 28)

« On m'a dit... il paraît qu'ils vendent leurs femmes quand ils en ont fini avec elles. Ils les vendent... souvent... semble-t-il... pour un gallon de bière.

— Un gallon de bière anglaise ? demanda le docteur, rassurant l'étudiant par la désinvolture de ses manières. **Alors là non**, c'est vraiment un prix trop bas. » (« Jonction », p. 39)

(22) 'Ah, but I see what you mean. What *had* come down to her was the letters. **Now let me get this right ; you'll correct me**, I hope. Juliet Herbert died 1909 or so ? Yes. She had a cousin, woman cousin. Yes. **Now**, this woman found the letters and took them to Mr Gosse, asked him his opinion of their value. Mr Gosse thought he was being touched for money, so he said they were interesting but not worth anything. Whereupon this cousin apparently just handed them over to him and said, If they're not worth anything, you take them. Which he did.' (J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 43)

« Ah ! Mais je vois ce que vous voulez dire. Ce qui lui était parvenu, c'étaient les lettres. **Maintenant**, permettez-moi de dire les choses dans l'ordre ; vous me corrigerez, je l'espère. Juliet Herbert est morte en 1909 ? Oui. Elle avait une cousine. Oui. Ø Cette femme trouva les lettres, les porta à M. Gosse en lui demandant ce qu'elles valaient... (p. 51)

En (19), le locuteur vient d'entrer dans une station de service et il s'adresse pour la première fois au vendeur. Il n'y a pas de discours préa-

lable par rapport auquel *now* pourrait être repéré. *Now* vise à instaurer un ajustement interénonciatif pour rendre possible l'échange dialogique. Halliday & Hasan (1976 : 268) contrastent *now* déictique accentué à ce *now* cohésif non accentué qui apparaît tout particulièrement dans des situations de transactions : « it means the opening of a new stage in the communication ; this may be a new incident in the story, a new point in the argument, a new role or attitude being taken on by the speaker, and so on. » *Maintenant* étant réflexif, il ne peut construire une nouvelle situation s'il n'y a pas de contexte préalable. En (20) et (21), le locuteur veut améliorer un état de choses. James Tyrone perd patience en (20), et Mary voudrait qu'il change son comportement. En (21), le locuteur n'est pas d'accord avec le prix. Le locuteur cherche à persuader l'interlocuteur que l'état de choses antérieur ou actuel doit être amélioré. Les termes soulignés en (22), « let me get this right ; you'll correct me », font explicitement référence au coénonciateur et rendent compte de la construction d'un domaine commun à l'énonciateur et au coénonciateur. Dans tous les cas, *now* indique que l'énonciateur vise à améliorer un état de choses en créant un nouveau domaine où le coénonciateur est le point de référence. La première occurrence de *now* correspond à *maintenant* en (22). On a le même emploi en (23), (24) et (25). En revanche, la deuxième occurrence de *now* en (22) ne peut se traduire par *maintenant*. En effet, *now* vise à changer un état de choses sans nécessairement marquer un ancrage temporel. Cette dissociation est impossible dans le cas de *maintenant*. Si l'énonciateur vise à améliorer un état de choses, *maintenant* va marquer à la fois une altérité qualitative et une hétérogénéité situationnelle comme en (23), (24) et (25). C'est-à-dire que l'altérité qualitative coïncide avec l'hétérogénéité temporelle en français.

(23) You're resistin arrest, Ownby, **now** get on in there. (C. McCarthy, *The Orchard Keeper*, p. 203)

*C'est une rébellion, Ownby. **Maintenant**, reste tranquille.* (p. 237)

(24) I ain't no dog catcher and this ain't no kennel, the man said. And I wadn't sent here to haul no broken-down sooner around.

Now get in the goddamned car and stay put. (C. McCarthy, *The Orchard Keeper*, p. 204)

*J'ramasse pas les chiens et c'est pas un chenil ici, dit le type. Et on m'a pas envoyé ici pour ramener un clébard à moitié crevé. **Maintenant** monte dans cette putain de bagnole et reste tranquille.* (p. 238)

(25) Marion Sylder, I'm not puttin up with your foolishness, you hear me ? **Now** you get out of them britches and get out of them **now and quick**. (C. McCarthy, *The Orchard Keeper*, p. 108)

Marion Sylder, c'est pas le moment de faire tes pitreries, tu m'entends ? Ø Tu vas enlever ce pantalon, et tu vas l'enlever tout de suite. (p. 130)

En (23), (24) et (25), *now* antéposé construit à la fois un nouveau repère situationnel, identifié au moment de l'énonciation, et un nouvel état de choses. L'impératif en (23) vise la validation de la relation prédicative <you – get on in there>, d'où doit découler un état de choses différent de l'état initial 'you're resisting arrest'. On peut analyser de la même façon (24) et (25). Dans ces trois exemples, 'p *now/maintenant* q' implique 'q différent de p' à la fois temporellement et qualitativement.

En revanche, *now* ne peut être traduit par *maintenant* en (20), (21), et dans la deuxième occurrence de (22), car il vise un nouvel état de choses tout en dissociant l'hétérogénéité situationnelle de l'altérité qualitative, ce que ne peut opérer *maintenant*. Cet emploi de *now* est particulièrement récurrent dans des situations de discours différé où le coénonciateur coïncide avec le lecteur, comme en (26). Dans ce type de discours, l'énonciateur déroule progressivement son raisonnement. Il est frappant de constater que la deixis n'est pas possible en français si l'énonciateur et son allocutaire ne sont pas simultanément présents dans la même situation⁴. Dans ce cas, l'altérité est marquée par OR en français, et la référence au coénonciateur est brouillée par l'emploi du pronom indéfini ON :

(26) On pourrait dire que, pendant tout ce temps, la forme avait une valeur d'usage.

Or, on a vu que, vers 1850, il commence à se poser à la Littérature un problème de justification : l'écriture va se chercher des alibis. (R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 46)

We might say that throughout this period, form had a usage value.

Now we have seen that around 1850, Literature begins to face a problem of self-justification ; it is **now** on the point of seeking alibis for itself. (p. 62)

(27) When La Fleur entered the room, after every discount I could make for my soul, the genuine look and air of the fellow determined the matter at once in his favour ; so I hired him first — and then began to inquire what he could do : But I shall find out his talents, quoth I, as I want them — besides, a Frenchman can do everything.

4. Ceci rejoint l'analyse de J. Guillemin-Flescher (1993 : 206).

Now poor La Fleur could do nothing in the world but beat a drum, and play a march or two upon the fife. I was determined to make his talents do ; and can't say my weakness was ever so insulted by my wisdom, as in the attempt. (L. Sterne, *A Sentimental Journey* p. 54)

Quand La Fleur entra dans la chambre, après tout le rabais que j'avais pu faire en raison de mon cœur, la physionomie et l'air sincères du garçon décidèrent sur-le-champ l'affaire en sa faveur ; je l'arrêtai donc d'abord et puis je me mis à me demander ce qu'il savait faire ; mais je découvrirai ses talents, pensai-je, à mesure que j'en aurai besoin — d'ailleurs, un Français sait tout faire.

Or le pauvre La Fleur ne savait rien au monde que battre du tambour, et jouer une ou deux marches sur le fifre. J'étais décidé à me contenter de ses talents ; et je puis dire que ma faiblesse ne fut jamais insultée par ma sagesse autant que dans l'essai que j'en fis. (p. 81)

(28) 'Our client,' as he told us, 'has been there five years. It was unlet for a year before then. The previous tenant was a gentleman at large named Waldron. Waldron's appearance was well remembered at the office. He had suddenly vanished and nothing more had been heard of him. He was a tall, bearded man with very dark features. **Now** Prescott, the man whom Killer Evans shot, was, according to Scotland Yard, a tall, dark man with a beard. As a working hypothesis, I think we may take it that Prescott, the American criminal, used to live in the very room which our innocent friend now devotes to his museum. So at last we get a link, you see.' (C. Doyle, *Sherlock Holmes*, « The Three Garridebs » p. 138)

Or, Prescott, l'homme qu'Evans le Tueur a abattu, était selon Scotland Yard grand, brun et barbu.

Il y a là un parallèle à établir entre *now* et *or*. *Or* était employé à la place de *maintenant* jusqu'au XVI^e siècle. *Or* a perdu sa valeur temporelle et sa valeur déictique. En français moderne, *or* exprime l'altérité qualitative. En (27), « La Fleur could do nothing but beat a drum » est en contradiction avec la propriété initiale posée en *p*, à savoir « A Frenchman can do everything ». Il est fructueux de contraster cette série d'exemples avec les exemples (6) à (9), où *now* n'est pas possible en anglais. En (26), (27) et (28), l'énonciateur ne conclut pas son raisonnement par une assertion contradictoire avec ce qui précède. *Now* et *or* ne peuvent correspondre au terme du raisonnement. Ils indiquent que étant donné *p*, et étant donné *q* différent de *p*, une conséquence doit être tirée de *q*. La contradiction est ainsi résolue. *Now q* et *or q* visent un terme mais ne peuvent coïncider avec ce terme, alors que *maintenant q* peut introduire l'altérité qualitative dans une assertion conclusive comme en (27') :

(27') Un Français sait tout faire. **Maintenant**, le pauvre La Fleur ne sait que battre du tambour.

A Frenchman can do everything. ***Now/but** poor La Fleur cannot do anything but beat a drum.

En (27'), q est en contradiction avec l'assertion initiale « Un français sait tout faire », parce que q est conclusif. Après Danon-Boileau (1984 : 50), nous dirons que « conclure, c'est rassembler les qualifications données à propos d'un *topos* et les considérer comme exhaustives de ce *topos*, c'est-à-dire les identifier à lui. » C'est donc déboucher sur une stabilisation qualitative. Or dans le cas de *maintenant*, cette stabilisation procède de qualifications contradictoires. Elle est légitimée par une rupture de consensus et par une réappréciation et une réidentification totalement subjectives.

Dans l'exemple d'origine en (27), de même qu'en (26) et (28), la stabilisation intervient après l'altérité marquée par *now/or*. Ces deux opérations ne peuvent coïncider. En (28), *now* et *or* révèlent que étant donné p et étant donné q, un nouvel état de choses doit être atteint qui tienne compte des propriétés de Waldron et de Prescott. Leurs propriétés respectives ne présentant pas d'altérité qualitative, la distinction initiale entre Prescott et Waldron ne tient plus, ce qui conduit à l'identification de l'un à l'autre. *Now* et *or* sont des marqueurs d'altérité incompatibles avec la stabilisation qualitative : seule une opération supplémentaire peut la construire.

En conclusion, *now* s'emploie à chaque fois que l'énonciateur cherche à convaincre le coénonciateur de modifier ou améliorer un état de choses. *Now* est un marqueur d'altérité qui ne conduit jamais à l'expression de la contradiction. L'altérité débouche sur la construction d'un nouveau domaine repéré par rapport au coénonciateur, qui a ainsi accès à z : $p \text{ now } q$ implique z. La stabilisation intervient au niveau de z. *Maintenant* suppose un repérage par rapport à l'énonciateur. C'est ce qui explique pourquoi *maintenant* peut décrocher q du coénonciateur en réidentifiant la propriété initiale de façon réflexive et en changeant son orientation. *P maintenant q* opère une boucle conclusive. C'est là que réside la contradiction.

CORPUS

CORPAIX : Université de Provence

- BARNES, Julian. *Flaubert's Parrot*. Jonathan Cape Ltd, 1984 ; London : Picador Pan Books Ltd, 1985.
Traduction de Jean Guiloineau. *Le perroquet de Flaubert*. Paris : Éditions Stock Bibliothèque cosmopolite, 1986.
- . *Cross Channel*. Jonathan Cape Ltd, 1996 ; London : Picador, 1997.
Traduction de Jean-Pierre Aoustin. *Outre-Manche, nouvelles*. Paris : Éditions Denoël, collection Empreinte, 1998.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Éditions du Seuil, 1953 ; Paris : Éditions du Seuil, collection Points, 1972.
Traduction d'Annette Lavers et Colin Smith. *Writing Degree Zero*. Jonathan Cape Ltd 1967 ; London : The Noonday Press, 1988.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Mort à Crédit*. Librairie Gallimard, 1936. Paris : Éditions Gallimard Folio, 1952.
Traduction de Ralph Manheim. *Death on Credit*. 1966 ; London : John Calder Publishers Ltd, 1989.
- DOYLE, Arthur Conan. *The Memoirs of Sherlock Holmes*. 1893. *Short Stories/ Nouvelles*. Vol. 2. Paris : Les Langues pour tous, Édition bilingue, Presses Pocket. Traduction de Frédérique Coste, 1987.
- MCCARTHY, Cormac. *The Orchard Keeper*. Random House, 1965 ; New York : Picador, 1994.
Traduction de François Hirsch & Patricia Schaeffer. *Le gardien du verger*. Paris : Éditions de l'Olivier, Le Seuil, 1996.
- O'NEILL, Eugène. *Long Day's Journey into Night*. Jonathan Cape Ltd, 1956 ; London : Paperback, 1966.
- Roth, Philip. *Portnoy's Complaint*. 1967 ; London : Jonathan Cape Ltd, 1969, Penguin Books, 1986.
Traduction de Henri Robillot. *Portnoy et son complexe*. Paris : Gallimard, 1970.
- SAN-ANTONIO. *De « A » jusqu'à « Z »*. Paris : Éditions Fleuve Noir, 1967.
- STERNE, Laurence. *A Sentimental Journey Through France and Italy*. 1768 ; London : Penguin Books, 1967.
Traduction d'Aurélien Digeon. *Voyage Sentimental à travers la France et l'Italie*. Paris : Aubier, Flammarion, 1981.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTENBERG, Bengt. « Adverbial Connectors in English and Swedish : Semantic and Lexical Correspondences. » *Out of Corpora, Studies in Honour of Stig Johansson*. Ed. Hilde Hasselgard & Signe Oksefjell. Amsterdam & Atlanta : Rodopi, 1999. 249-268.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi, Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Tomes 1 & 2. Paris : Larousse, Institut Pierre Larousse, 1995.
- BOUCHER, Paul. « Deixis revisited : connective and pragmatic functions of *now, then, here* and *there*. » *Opérations énonciatives et Interprétation de l'énoncé*. Eds. Jean-Louis Duchet & Laurent Danon-Boileau. Paris : Ophrys, 1993. 7-26.
- BRUNAUD, Nathalie. « *Now* et *then* dans la cohérence argumentative. » *Intégration syntaxique et cohérence discursive. Langages* 104 (1991) : 79-91.
- CELLE, Agnès. « *Now, nun, jetzt* : marqueurs de quantité et de qualité, étude contrastive anglais/allemand. » *Les opérations de détermination, quantification/qualification*. Éd. Alain Deschamps & Jacqueline Guillemin-Flescher. Paris : Ophrys, 1999. 131-148.
- . « De la deixis temporelle à la deixis discursive. » *Linguistique contrastive et traduction*. Tome 5. Éd. Jacqueline Guillemin-Flescher. Paris : Ophrys, 2000. 87-111.
- . « *Now* and *maintenant* in their connective use. » Communication au colloque *Discourse Particles, Modal and Focal Particles, and All That Stuff...* Organisé par The Linguistic Society of Belgium & Het Vlaams-Nederlands Comité, i.e. The Belgian and the Dutch Science Foundation. Bruxelles, 2000.
- . « A contrastive approach to temporal deixis in English, German and French. » Communication au colloque *Deictic systems and quantification in languages spoken in Europe and North and Central Asia*. Organisé par le Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology de Leipzig. Udmurt State University, Izhevsk, Russie, 2001.
- CULIOLI, Antoine. « De la complexité en linguistique. » *Le Gré des langues* n° 3. L'Harmattan, 1992 ; *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 3, *Domaine notionnel*. Paris : Ophrys, 1999.

- CULIOLI, Antoine. « Les modalités d'expression de la temporalité sont-elles révélatrices de spécificités culturelles ? » *Interfaces n° 5 : Le Temps — Lettres et Langues vivantes*. Paris : Publications du CRDP, 1993 ; *Pour une Linguistique de l'énonciation*. Tome 2, *Formalisation et opérations de repérage*. Paris : Ophrys, 1999.
- CULIOLI, Antoine. « À propos de la notion. » *La notion*. Paris : Ophrys, 1997.
- . « Non mais, des fois ! » *Analyse linguistique et approches de l'oral*. Recueil d'études offert en hommage à Claire Blanche-Benveniste. Peeters 1998 ; *Pour une Linguistique de l'énonciation*. *Domaine notionnel*. Tome 3. Paris : Ophrys, 1999.
- DANON-BOILEAU, Laurent. « That is the question. » *La langue au ras du texte*. Eds. Almuth Grésillon & Jean-Louis Lebrave. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1984. 31-55.
- DE COLA-SEKALI, Martine. « Connexion inter-énoncés et relations intersubjectives : l'exemple de *because*, *since* et *for* en anglais. » *Intégration syntaxique et cohérence discursive*. *Langages* 104 (1991) : 62-78.
- DUCROT, Oswald & al. *Les mots du discours*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline. *Syntaxe comparée du français et de l'anglais*. Paris : Ophrys, 1981.
- . « Étude contrastive de la deixis en anglais et en français », *Opérations énonciatives et Interprétation de l'énoncé*. Paris : Ophrys, 1993. 181-208.
- HALLIDAY, M. A. K & RUQAIYA Hasan. *Cohesion in English*. London and New-York : Longman, 1976.
- NEF, Frédéric. « *Maintenant* 1 et *Maintenant* 2 : sémantique et pragmatique de *maintenant* temporel et non temporel. » *Recherches linguistiques V, La notion d'aspect*. Eds. Jean David & Robert Martin. Paris : Librairie Klincksieck, 1980. 145-166.
- NYAN, Thanh. *Metalinguistic Operators with Reference to French*. Bern : Peter Lang, 1998.
- RANGER, Graham. « An enunciative study of the rectifying concessive constructions *not that, except* and *only* » *Anglophonia/Sigma* 2 (1997) : 107-127.

Le problème de la négation et sa solution dans la langue anglaise : Le cognème N

Didier BOTTINEAU[□]
Université de Rennes II

Cette communication s'inscrit dans le cadre de diverses études publiées ou actuellement sous presses dans lesquelles je développe le modèle général de la théorie des cognèmes. Avant de présenter son application à la négation j'en rappelle les fondements.

1. PRINCIPES GÉNÉRAUX

Dans de très nombreuses langues du monde les submorphèmes élémentaires, de l'ordre du phonème et/ou du graphème, sont susceptibles, dans des conditions particulières et localisées dans des systèmes spécifiques, de se connecter à des invariants cognitifs fondamentaux que j'ai nommés *cognèmes*.

1.1. Conditions d'application

Cette connexion n'est pas automatique parce qu'elle n'est pas a priori fondée sur les propriétés percevables des supports physiques oraux ou écrits, aussi le modèle ne s'apparente-t-il ni à l'iconicité motivante du

□ 41^e Congrès de la SAES *Université de Haute Bretagne* Montpellier, 4-6 mai 2001.
didier.bottineau@wanadoo.fr Linguistique Atelier B.

cratylisme, ni au phonosymbolisme en général. Les submorphèmes ne se convertissent en formants que sous certaines conditions :

1.1.1. Les alternances localisées au sein de sous-systèmes : les submorphèmes s'inscrivent dans des réseaux d'alternances clairement identifiables qui leur confèrent un rôle autonome résultant de l'éclairage réciproque que suppose une telle mise en contraste. Le *i* de *this* est formantisé par son opposition au *a* de *that*, de même que le *i* de *which* par rapport au *a* de *what*, ou le *wh* de *what* par rapport à *th* de *that*, *s* de *this* et *t* de *that*, etc. L'existence de tels réseaux analogiques autorise à reconnaître dans ces différentes occurrences de l'alternance *i/a* (abstraction faite de la variation phonémique de l'archiphonème concerné selon l'environnement d'insertion de son actualisation phonologique) des instanciations homologues de la paire cognémique concernée, l'opérateur de fusion *vs* celui de fission (Bottineau 2001). De ce fait, en tant qu'instanciation d'un système cognémique intégrant, un modèle-type d'alternance est récurrent : *s/t* dans *this* et *that*, *coughs* et *coughed*, *is* et *it*, *yes* et *yet*. On n'est évidemment pas autorisé à poser des systèmes localisés *ad hoc* qui n'instancieraient pas un type observable par ailleurs et dont le fonctionnement se dégagerait de l'ensemble des occurrences inventoriées. Par exemple il semble que l'on puisse reconnaître l'alternance *i/a* dans le couple *will/shall*, ainsi que le formant futurisant *-ll* également présent dans *till* et *tell* entre autres, mais le caractère idiosyncratique du contraste *w-/sh-*, ainsi que le statut complexe de la palatalisation, constituent un obstacle majeur à ce que l'on y voie le troisième formant cognitif de ces opérateurs, et pour le moment on le considère comme une fraction résistante à l'analyse submorphémique (jusqu'à preuve du contraire). Vouloir à tout prix le conformer à la cognématique obligerait à une analyse radicalement phonosymbolique en raison de son isolement, négligerait la pression de l'héritage diachronique et reviendrait à considérer qu'un opérateur, une fois qu'on y identifie des submorphèmes, doit obligatoirement être « cognématisé » dans son intégralité, ce qui ne va nullement de soi.

1.1.2. Pour que l'alternance constitue une variable pertinente, elle doit être repérée par rapport à une constante sémique constituée par l'unité lexicale de l'opérateur (*coughs* et *coughed*), ou l'unité isotopique des opérateurs mis en système (*yes* et *yet* : approbation et concession ; *see* et *watch* : la perception visuelle ; *wish* et *want* : la volition), cette constante étant souvent mise en exergue par ce que Firth (1931) nomme un pho-

nesthème et Tournier (1985) un élément idéophonique : il s'agit d'une matrice consonantique en fonction de classificateur sémique. *Sw-*, par exemple, stigmatise le sème commun de l'oscillation, balancement, pendulation dans *swing, swim, sweep, sway, swoon* etc. La formantisation d'un submorphème au sein d'un lexème est catalysée par le repérage d'un sème pertinent par l'idéophone : dans la paire *swim/swam*, l'alternance *i/a* fait sens par rapport au dénominateur *sw*, ce qui n'est pas le cas de *i/a* dans *pin* et *pan*, *p-n* n'étant pas un idéophone.

Les critères d'alternances, de réalisation et d'isotopies sont réunis dans certains champs lexicaux privilégiés, mais dans le domaine grammatical elles le sont systématiquement en raison de l'étroitesse extrême du champ considéré, de ses propriétés fonctionnelles très particulières et de la force des nœuds qui lient entre elles ses composantes sans l'effet de dilution dans la masse qui le plus souvent caractérise le lexique : il est nécessaire que la classe de mot soumise à cognématisation soit fermée pour que la réalisation soit pertinente, rentable et facilement détectable. Les grammèmes répondent à cette exigence, mais aussi certains champs lexicaux et/ou sémantiques, qui fonctionnent localement comme des sous-classes relativement fermées, la fermeture sémantique, d'ordre isotopique, pouvant être soulignée morphologiquement par l'idéophone lexical. Dans ce système, c'est l'idéophone qui, éventuellement, peut être soupçonné de phonosymbolisme : il renvoie à un sème correspondant à une expérience sensible type, autrement dit à l'extralinguistique (*st* pour la fixité, *sp* la projection, *tr-/dr-* la rectitude, *sw* la pendulation saisie opérativement, *tw* la gémiation qui en résulte, etc.). Mais il faudrait encore pour cela s'assurer de la vocation symbolique de l'association de phonèmes par rapport au sème construit, ce qui, le plus souvent, est largement contestable, en synchronie du moins, et le phénomène demeure pour le moins opaque en diachronie. À l'opposé de l'idéophone, le cognème a vocation à construire des relations abstraites entre des entités du type de celles qu'un idéophone classe sémiquement : le cognème n'iconise pas un trait percevable saillant d'un référent d'expérience mémorisé, il n'est pas gestaltien ; il déclenche au contraire la mise en place d'une relation abstraite, d'un schème intangible : loin de se conformer au perceptuel, il le restructure en fonction du conceptuel vu non comme système de représentation mais comme dynamique de structuration. Sur ce point, il y a *dichotomie de fonction* entre idéophone et cognème, même s'il peut aussi y avoir *homologie de nature* entre les types de signifiés (l'idéophone lexical *st* s'apparente bien à la sommation des cognèmes grammaticaux S et T) et entre les faisceaux de paramètres qui

président à la validation des formants en tant que submorphèmes sémantiquement pertinents.

On a pu mettre en évidence une systématique très développée en anglais : un schème vocalique primaire U-I-A instancié par les auxiliaires *do-be-have*, les prépositions *t-in-at*, les verbes de perception *look-see-watch* ; U est un projecteur de visée, cognitive et non référentielle, comme dans *to, do* et *look*. I un opérateur de mise en contact comme dans *in, be* et *see*. À un opérateur de discrimination, de séparation comme dans *at, have* et *watch*. La séquentialité cognitive de ces opérateurs génère de multiples sous-systèmes locaux grammaticaux et lexicaux du type U-I (*do-did, foot-feet, who-he, through-three*), I-A (*is-as, is-was, meet-match, give-gave, think-thank, wish/want*). Le schème vocalique primaire peut être repris anaphoriquement par le schème secondaire O-E-[], d'où des sous-systèmes U-O (*new/know* lexical et *knew/know* grammatical), I-E (*will-well, till-tell, clinch-clench*), A-[] (*that-thus, swam/swum*). On ne peut aborder ici la question de la diversité des réalisations phonographématiques des cognèmes vocaliques.

Dans le domaine consonantique, R est lié à la futurisation (comparatif de supériorité, suffixe *-er* d'agentivité, infinitif, futur et conditionnel romans), S à l'actualisation présente (présent simple, pluralisation), T à la préconstruction passée et la rupture (suffixation du prétérit, superlatif), N à la négation, dont on va détailler la fonction.

1.2. Autres éléments théoriques

Avant cela je précise que les cognèmes ne suffisent pas à élucider l'invariant d'un opérateur : il faut tenir compte

1.2.1. de leur syntaxe interne au sein de l'opérateur : *ut* latin et *to* anglais sont formés des mêmes formants cognémiques mais selon une articulation inverse motivée par le contraste syntaxique et fonctionnel dans ces langues ; le formant le plus « à gauche » désigne celui des cognèmes en présence qui joue le rôle de classificateur ou majeure cognitive de l'opérateur. Pour *ut*, c'est U de visée, alors que pour *to*, c'est T de rupture, raison pour laquelle *ut* se spécialise dans l'expression du *but* alors que la valeur fondamentale de *to* est liée à la destination, avec les écarts sémantiques et syntaxiques que cela implique. À ceci près, ces opérateurs involuent les mêmes formants, mais selon des hiérarchisations contrastées. On peut de la même manière opposer le rôle de l'idéophone *st* dans *rest* (pour les consonnes, majeure = R, mineure = *st*) et *stay* (majeure = *st*).

1.2.2. Opérativement, un cognème intervient plus ou moins tard dans le parcours énonciatif présidant à la construction d'un énoncé, la syntaxe génétique guillaumienne et la théorie des phases dans l'utilisation spécifique qu'en fait C. Delmas ; c'est ce qui fait la différence entre le formant I de *windy weather* et celui de *is* dans *a camel is a mammal* : *-y* préconstruit à l'échelle du syntagme nominal une relation de fusion de type intégratif, *weather-I-wind*, avec inversion dans la transition syntaxe génétique/syntaxe linéaire due à la reprise d'un préconstruit (d'où l'incidence externe adjectivale qui en résulte : l'adjectif est repris a posteriori pour terme de départ et il inclut un cognème de fusion en fonction de relateur sémantique et syntaxique) ; *is* gère la même opération, mais en improvisant son actualisation à l'instant présent d'interlocution, d'où *-s* et l'absence d'inversion entre les syntaxes opérative et résultative : l'énoncé linéaire *a cammel is a mammal* reproduit l'intégration cognitive dans l'ordre où elle se construit ; l'absence de reprise permet à sa syntaxe de conserver son iconicité cognitive liée à l'improvisation du processus. Mais entre *-y* et *is* la différence d'instanciation de I relève aussi du niveau de construction opérative de l'échelle résultative des entités affectées par le processus de fusion.

1.2.3. Résultativement, un cognème articule des unités syntaxiques de niveau de développement contrastés, processus que décrit avec une efficacité particulière la grammaire fractale de S. Robert, sorte de dépassement convergent de la forme schématique de Culioli et de la transition puissance/effet guillaumienne, complémentaires (mais pas redondantes) sur ce point. Le suffixe *-y* travaille à l'échelle de la notion, alors que *is* opère entre des syntagmes nominaux sur lesquels la détermination nominale a pu intervenir (on n'a plus affaire au signifié puissanciel et générique, mais au référent actuel et spécifique), raison pour laquelle *is* ne peut plus se suffixer par préconstruction : il intervient sur des entités de discours et non plus de langue. La « forme schématique » de I est constante, mais l'instanciation, variable, dépend du niveau d'expansion fractale des pôles source et cible de la relation de fusion à instancier et, partant, du caractère préconstructible ou non de la relation (ici la fusion), qui conditionne le mode d'insertion syntaxique du cognème par rapport aux entités dont il gère le couplage.

1.2.4. La fonction générale du cognème n'est pas simplement de figurer un parcours énonciatif, mais de déclencher un processus interprétatif chez le récepteur du message. On ne voit en effet pas très bien l'intérêt qu'il y aurait pour l'émetteur à afficher des idéophones et

cognèmes comme submorphèmes sémantiques dans les traces phoniques de son parcours cognitivo-énonciatif si ce n'est pour stimuler chez le récepteur l'amorce de processus de classement sémique des données (par les idéophones) et de reconstruction des relations abstraites à établir entre elles (rôle des cognèmes) : cette stratégie de l'interaction cognitive communicationnelle, si elle n'est pas nécessaire, ne peut que catalyser la transmission du message et faciliter le déclenchement de la réaction qu'un énonciateur cherche à susciter chez l'autre par sa prise de parole ; son existence se justifie par son efficacité (pertinence fonctionnelle).

2. LE FORMANT N

Lorsque ce phono-graphème se formantise en milieu grammaticalisé et active son cognème de référence, il signifie systématiquement l'invalidation ou le rejet de ce sur quoi il porte. En position initiale de majeure cognitive, ce formant est bien connu dans les divers opérateurs de la négation : *no, not, nill, null, naught, nor, never, neither* ; en français *ne, non*, en espagnol *no*, en italien *no* et *non*, etc. C'est dans cette position que le trait négatif est le plus nettement percevable : il catégorise expressément l'opérateur global dans la classe des mots négatifs. Mais cet opérateur négatif intervient aussi en position finale, en fonction de mineure cognitive. Le trait négatif constitue alors un des éléments constitutifs de la matrice cognémique de l'opérateur, sans pour autant s'affirmer comme trait majeur : la négation est instrumentalisée sans constituer la fonction primordiale du mot, qui n'est pas interprété comme étant globalement négatif. En position finale, N implique l'interception du processus dénoté par le reste de l'opérateur, qu'il s'agisse d'un dynamisme grammatical abstrait exprimé par un cognème vocalique ou du dynamisme sémantico-référentiel concret exprimé par une racine lexicale. On étudie en premier lieu les occurrences de N comme mineure cognitive.

2.1. N en position finale

2.1.1. *Après une notion*

2.1.1.1. Le participe passé anglais

Dans *driven, shaven* et *gotten*, N opère la rupture à l'instant d'énonciation par rapport au procès signifié par la notion verbale : il n'y a plus

de *driving*, *shaving* ou *getting*. Ce formant est un concurrent par rapport à T qui de son côté figure un simple rejet dans le passé de préconstruction sans sème de négativité : N de négation et T de frontière finale sont deux parcours cognitifs distincts permettant d'obtenir le même résultat, la désactualisation du procès. De manière comparable en anglais, le prétérit construit sa valeur disjonctive soit via le cognème T de franchissement d'une frontière (*laughed*), soit par la conversion du cognème I de conjonction (*sing*) en A de disjonction (*sang*) : ces parcours ou cheminements différents permettent d'accéder au même résultat, à savoir, la mise en scène cognitive d'une rupture. Dans les systèmes linguistiques, les cognèmes font ainsi fréquemment apparaître que des parcours distincts permettent d'accéder à des effets semblables : de même que la rupture propre au prétérit peut se construire soit par apophonie soit par suffixe dental, la rupture propre au participe passé peut s'obtenir soit par négation (N) soit par franchissement de limite (T). Se pose alors la question de déterminer si la diversité des parcours attestés pour une finalité donnée est pertinente d'une manière ou d'une autre. On ne peut répondre ici en détail à cette question, mais donner les axes généraux de cette problématique.

1) Au pire, la diversité des parcours peut parfaitement *ne pas* être intrinsèquement pertinente : plusieurs itinéraires mentaux coexisteraient dans une synchronie donnée (*shaved* et *shaven*, *sang* et *laughed*) sans pertinence sémantique particulière ; la différence entre les stratégies de construction serait nulle et les choix pour l'une ou l'autre, immotivée, donc inexplicable. Afin de se prémunir contre la tentation d'un modèle surdéterministe, cette possibilité ne doit pas être exclue.

2) Pour des raisons liées aux particularités sémantiques d'un verbe donné, tel parcours conviendrait mieux que tel autre. Y. Tobin (1993), par exemple, montre que pour la voyelle de l'infinitif des langues romanes il existe des tendances sémantiques dominantes qui expliquent que tel verbe se construise sur un formant A plutôt que E ou I, avec donc une distribution non aléatoire et qui ne s'explique pas uniquement par une diachronie « sémantiquement neutre ». Ainsi, il faut envisager que le verbe *swim* construise ses formes de passé sur le système I-A-□ plutôt que sur le rupteur T ou le négateur N pour des motifs sémantiques propres à la racine *sw-m*, notamment à son aspect lexical. En ce cas, à l'intérieur même de la catégorie du participe passé, le contraste des formes apophoniques, dentales et/ou nasales serait sémantiquement pertinent, et, lorsqu'une alternance comme *shaved* et *shaven* est attestée, les deux formes ne sont pas totalement synonymes (et compte tenu du

fait que certaines formes comme *thought* cumulent l'apophonie et le suffixe dental ou nasal). Les exemples contextualisés tels que *ill-shaven* et *ill-gotten goods* laissent effet entendre que le participe passé nasal discrimine les phases opérative et résultative avec netteté pour focaliser le contrôle agentif rémanent, alors que la forme dentale se concentre plus exclusivement sur le résultat affranchi d'un tel contrôle (*ill-* = manière dont le procès a été exécuté + participe nasal = résultat dont la teneur se mesure à l'aune de l'opération sous-jacente). *Bought, sold* focalisent le résultat affectant le patient seul (ou posent un résultat dont la teneur ne dépend pas de la façon dont le procès a été exécuté), alors que *shown, driven, gone, strewn, flown* posent un résultat qui ne se dégage pas de l'agent sous-jacent et dont la configuration dépend du *modus operandi* du procès. Il se dégage ainsi un début de pertinence sémantique au contraste N/T des participes qui conforterait le caractère submorphémique de ces suffixes qui, dans leur alternance, instancient des sélections paradigmatiques à caractère oppositif et distinctif typique des cognèmes. Toutefois, l'extrême marginalité des alternances du type *shaved/shaven* ne facilite pas l'investigation. Mais que ces alternances soient exceptionnelles ne signifie pas que le contraste N/T soit non-rentable (donc non-pertinent), puisqu'il sert de toute façon à ajuster le logiciel du participe passé au statut ergatif ou non de l'aspect lexical du verbe considéré, et ceci suppose un choix plutôt qu'une alternance (*driven* vs **drived*, attesté toutefois en vocabulaire enfantin, comme quoi le parcours cognitif en question est parfaitement possible, ne serait-ce que par surgénéralisation).

3) Ceci débouche sur une troisième solution : les participes passés en N relèvent d'une strate historique plus ancienne, devenue non productive sauf dans des contextes très marqués, et ceux en T constituent la forme non marquée par défaut ; on assisterait ainsi à un changement historique de stratégie cognitive dans le parcours de construction de la rupture au participe passé, changement comparable avec celui du remplacement de -N d'infinitif en vieil anglais par *to* ou avec la perte des flexions casuelles et leur remplacement par des prépositions et des sites syntaxiques. On peut ainsi voir dans de tels changements des évolutions graduelles de stratégie mentale, avec des périodes transitoires où l'ancienne et la nouvelle continuent de coexister en parallèle, créant la possibilité d'alternances dans des sous-systèmes localisés. Mais ceci ne fait que déplacer le problème, car si ces « réformes cognitives » sont avérées, leur motivation ou finalité dans l'économie générale de la langue demeure à interpréter.

2.1.1.2. L'infinitif allemand vs *to* anglais

En allemand ce formant négatif N intervient directement sur la notion verbale pour bloquer l'actualisation du procès (*singen, sing-N*, soit *sing-* + négation) : la connexion actancielle au sujet est refusée, ce qui suspend la validation de la relation prédicative à l'état de puissance (théorie des opérations) et verrouille le régime de l'incidence interne (théorie guillaumienne). Autrement dit N allemand dénote l'opération cognitive de blocage qui se traduit par le résultat suspensif que saisit *to* en anglais : *singen, to sing*. *To* figure comme une trajectoire possible la connexion du sujet au verbe parce qu'elle a été suspendue par une modalisation. Sa valeur n'est pas extralinguistique — on sait très bien que *to* est compatible avec le passé et l'actuel — mais intramentale : *to* figure l'état suspensif de la connexion sujet-verbe, soit que le sujet soit indéterminé (*to be or not to be*), ou rendu syntaxiquement indisponible par un verbe régissant qui en fait son objet (*I want him to stay*) ; de ce point de vue il n'est donc pas requis que la modalisation soit effectivement virtualisante ou futurisante (*I was glad to see you*). Ainsi *to* saisit la suspension relationnelle qui résulte du refus de connexion prédicative que saisit N en allemand. On a donc le même parcours énonciatif dans les deux langues, mais saisi à deux moments différents de son développement cognitif, plus en aval en anglais, ce qui permet aussi de caractériser la nature du rapport diachronique de l'évolution de l'infinitif anglais : la flexion *-an* saisissait l'opération inhibitrice, la préposition comble le vide qui en résulte (selon la terminologie guillaumienne, « la préposition comble un diastème » creusé par la négation sous-jacente). En épistémologie guillaumienne toujours, on dira que l'allemand et l'anglais résolvent le même problème de représentation, ou plutôt de structuration cognitive, de gestion de réseau, par des solutions contrastées : des saisies sémiologiques plus ou moins tardives du même parcours. C'est le regard porté sur le cheminement qui change, pas le cheminement lui-même.

2.1.1.3. Participe passé des verbes forts allemands

Le formant négatif N réapparaît en allemand avec le participe passé des verbes à variation apophonique : un participe passé en T marque une simple prise de recul, une rupture par rapport à la validation du procès (*gelebt*), alors que N complète une alternance vocalique impliquant que la construction même de la notion est sémantiquement affectée par la prise de recul (*gefunden*) ; un travail de typologie sémantique est en cours pour préciser la nature de ce rapport. Toujours est-il que c'est la particule *ge-* qui permet le réinvestissement secondaire de N pour

rejeter le procès en phase terminale alors que ce même N a déjà été sollicité pour un rejet en phase initiale : *singen, gesungen*. On ne peut donc pas considérer que le rôle du N de *gegangen* soit identique à celui de *gone* : en anglais, le N intervient *pour la première fois* dans la formation du participe passé, sachant que celle de l'infinitif est prise en charge par *to* ; en allemand, la première intervention de N est plus précoce, dès l'infinitif, si bien que sa *réédition* au niveau du participe passé se solde par l'adjonction du *ge-* de distanciation (sauf dans le cas où une particule inséparable comme *er-* de *erfunden* sature ce site).

2.1.1.4. Le gérondif nasalo-dental

Plus révélateur encore est le cas du gérondif. Pour le verbe *leben*, le formant N bloque la connexion prédicative, alors que T la repère comme étant passée et préconstruite : *lebte*, ou révoquée avec la particule *ge* : *gelebt*. T est un marqueur de perfectivation. Or si on le fait précéder du négateur N, on bloque cette opération, ce qui livre *lebend*. La finale *-nd* construit « cognémiquement » ce que dit lexicalement le terme *inaccompli* avec une iconicité cognémique parfaite : le refus *in-* ou N de l'accomplissement T, et il convient donc d'analyser *-n-* comme un *infixe* qui s'interpose entre la racine *leb-* et le suffixe *-t* voisé en *-d* par la même occasion. La même stratégie est adoptée par les langues romanes : *amado, amando* ; *amans/amantis, amatus* ; *aimant* en français, langue qui tend à déléguer ces informations de structuration métalinguistique à l'écrit. L'anglais aussi, avec *-ing*, grammaticalise le formant négatif N, mais pas par rapport à T de perfectivation : il bloque I de contact, et une fois encore l'anglais se distingue des autres langues.

2.1.2. Après un cognème vocalique

On a montré comment N après un verbe interrompt ou bloque l'actualisation de la connexion prédicative en anglais¹. De la même manière, dans un grammème dépourvu de racine lexicale, N post-vocalique interrompt ou bloque l'actualisation du cinétisme désigné par la voyelle elle-même, par exemple I de jonction ou A de disjonction. Ceci concerne les prépositions *in* et *on*, l'article indéfini *a(n)*, la flexion *-ing*. Avant d'en détailler le fonctionnement il s'impose de rappeler ce qui caractérise l'alternance cognémique I/A qui sous-tend ces opérateurs.

1. Dans le cas de l'allemand il faudrait ajouter le rôle de N dans le syntagme nominal : l'accusatif masculin (*den*), le double *n* du datif pluriel, le pluriel d'une partie des noms (*die Schlümpfen*) et la déclinaison des masculins faibles (*den/m Passanten*) involuent ce même cognème en position finale.

2.1.2.1. L'alternance I/A

Dans les grammèmes, I opère la mise en contact entre deux entités présupposées disjointes. Pour le verbe *be*, l'énonciateur utilise *is* pour provoquer chez « l'énonciataire » la mise en contact de deux notions : *a camel is a mammal*. Pour ce faire ces notions sont ramenées à un support de même extensité par les articles indéfinis extractifs, ce sans quoi le rapport d'hyponyme à hyperonyme connu de l'énonciateur ne serait pas respecté, mais le rôle de *is* est de *créer ce rapport* chez l'énonciataire, ce qui présuppose ça non-existence préalable. Le véritable sens d'un tel énoncé n'est pas de constater un état de fait mais de provoquer opérativement la naissance cognitive de cet état résultant chez le destinataire du message (avec par exemple un instituteur comme émetteur et un élève comme récepteur, élève dont le système de représentation mental intériorisé est modifié par la réception du message). Ainsi *is* figure une mutation cognitive déclenchée chez le récepteur par l'émetteur : plus qu'un verbe d'état (logico-référentiel, extralinguistique) c'est un verbe d'interaction mentale, un relais opérationnel, et le cognème I renseigne le récepteur sur la nature de l'opération à exécuter, la fusion (et les autres termes de l'énoncé, ainsi que leur syntaxe, sur la nature, l'étendue et le statut des entités entre lesquelles cette opération doit intervenir).

Ce cognème I de fusion s'oppose à A de disjonction. On retrouve leur alternance dans divers opérateurs tels que *this/that, which/what, see/watch, is* (d'identification)/la conjonction *as* (de reprise d'identification acquise et non périmée) vs *was* (identification obsolète), *be* (constitution d'un tout par accréation de parties) vs *have* (discrétisation des parties du tout présupposé). On le trouve à l'état pur dans le suffixe *-y* : *an icy moon* = un satellite naturel dont la perception se résume en première instance à celle d'une masse de glace ; la structure sous-jacente est *moon-I-ice, une lune qui n'est que glace*, avec deux thématisations en cascade de *ice* par rapport au fusionneur I, d'où l'adjectif *icy*, puis de l'ensemble *icy* par rapport à *moon*, sa cible par incidence externe. On a dans cet exemple un cas d'intégration suffixale du cognème I par préconstruction en syntaxe génétique, d'où le renversement du rapport notionnel dans le syntagme construit, et un exemple de fractalité réduite, puisque I fusionne directement les notions avant actualisation référentielle par la détermination nominale, alors qu'avec *is* la fusion est plus tardive, elle opère sur des syntagmes nominaux achevés, donc n'est pas préconstruite, d'où l'absence d'inversion, et doit être repérée *in praesentia* par rapport à l'instant d'énonciation, d'où S. En outre, quand l'identification *is* est acquise, on obtient *it*, qui renvoie le classement définitoire au passé mental pour les

deux partenaires de l'interlocution : il génère un coréférent, et le T de *it* est encore le formant de passé, si par « passé » on comprend « événement cognitif dépassé/dont le résultat est acquis » et non « événement extralinguistique référentiel² ». Si au contraire on réactualise à l'instant de parole S une identification présumée du type I par rapport à laquelle on a pris un recul A, on obtient la conjonction *as* qui réactive au présent le présumé objectif distant : *as a lawyer*, effectivement glosable par *being a lawyer*. Si enfin l'identification *is* se solde par une reprise subjective par l'énonciateur qui exprime un avis personnel ou son interprétation d'un procès, l'identification reste pertinente et c'est le négateur N qui intervient : *in an attempt to stall the peace process*. *In* reprend subjectivement une identification que l'énonciateur assume de manière exclusive et responsable (*in principle*) alors que *as* reprend un présumé objectif et consensuel qui déresponsabilise l'énonciateur (*as a rule*).

2.1.2.2. La préposition *in*

On en ainsi arrive à *in* pour retrouver la négation. *The moon in the gutter*. Cette fois on a vraiment la version conceptuelle d'une unité *moon* à un ensemble intégrant *gutter*. L'opérateur I de mise en contact est pertinent, et sollicité, mais il ne faudrait pas le laisser s'actualiser complètement au point d'induire la confusion des notions ou des référents comme il le fait dans respectivement *icy moon* et *a camel is a mammal* : il ne faudrait pas faire passer *moon* pour un sous-ensemble de la catégorie *gutter*, ce qui n'aurait aucun sens. Certaines langues semblent le faire : la préposition *i* des langues scandinaves fusionne une entité à un repère, *universytetet i Tromsø, université de Tromsø*, et cette préposition, intermédiaire entre *à* et *de*, se traduit tantôt par l'une, tantôt par l'autre en français. Mais dans ce cas c'est la connaissance présumée de l'altérité des entités source et cible de la relation d'assimilation qui empêche que celle-ci ne se solde par une confusion cognitive. L'anglais procède autrement et de manière plus explicite.

L'anglais, ainsi que toutes les langues possédant la préposition *in* sous cette forme à finale nasale, bloque l'assimilation en faisant inter-

2. Le contraste en cause n'est pas autre chose que l'opposition énoncé / énonciation. Les marques de chronologie R (futur), S (présent) et T (passé) deviennent éminemment abstraites dès l'instant où elle se désengagent du repérage des événements référentiels extralinguistiques (extérieurs au sujet, donc percevables sensoriellement) au profit d'un réinvestissement dans le repérage des étapes de parcours cognitifs intramentaux (intérieurs au sujet, donc non percevables, non concrets en ce sens). En fait, ce ne sont pas les opérateurs eux-mêmes qui deviennent abstraits, mais leur domaine de définition, leur champ d'application, en raison même de son caractère non percevable.

venir le formant N, marquant du cognème d'invalidation : dans *in*, N empêche le processus de mise en contact I de s'actualiser jusqu'à son terme fusionnel, il l'intercepte en cours de développement, *in fieri*. Il en résulte une mise en contact avortée dans laquelle l'unité préserve son autonomie par rapport à l'ensemble visé ; la partie est repérée par rapport à un tout, mais pas fondue organiquement à lui. *In* arrête (N) l'assimilation (I) avant qu'elle ne se résolve en incorporation pure et simple, et il en résulte une intégration : l'entité-source est bien versée à l'ensemble-cible, mais elle ne s'y fond pas, elle conserve son autonomie. *The man is the street* : énoncé aberrant car l'absence du limitateur N à l'assimilation I fait que *the man* devient une unité caractéristique de l'ensemble *street* ; la version I, non restreinte, se solde par une assimilation, sémantiquement abusive pour les unités considérées : l'énonciateur a prescrit à son interlocuteur une opération cognitive impossible à exécuter, d'où son rejet à l'interprétation. *The man in the street* : l'introduction du cognème négatif N en fonction de limitateur de la fusion I fait que l'assimilation se restreint à une intégration par laquelle l'unité *man* ne perd pas son autonomie lors de son incorporation à l'ensemble *street*, elle conserve un statut de « grumeau » cognitif, un iceberg émergeant. Pour parler en images, N apporte une « bouée » permettant à l'unité de surnager à la surface du tout intégratif sans y sombrer, et c'est en cela que consiste son caractère négatif. L'opérateur est bien formé du fusionneur I et de son restricteur négatif N³.

2.1.2.3. Le suffixe *-ing*

Mais *in* est spatial. Lorsque N bloque la fusion I, il le fait une fois pour toutes, livrant une relation d'intégration stabilisée. La question du gérondif est autre. Il faut intégrer un agent non pas à la spatialité adynamique d'un ensemble, mais à l'intériorité dynamique d'un procès. L'entité-source est référée à une cible qui n'est plus une assiette (*in operation*), mais un vecteur (*operat-ing*). Une simple intégration conceptuelle à un cadre interprétatif passe bien par *in* : *to be in love, in command* ;

3. Il faut également préciser pourquoi *is* fait relation prédicative, contrairement à *in*. Dans *is*, le processus de fusion I est actualisé par le repérage présent S, condition *sine qua non* à la validation de la connexion. Cette condition étant satisfaite, l'opérateur *is* incorpore toutes les composantes nécessaires à la prédication, et il l'exécute avec succès. Dans *in*, l'introduction du négateur N en fonction de limitateur de la fusion I sature irrémédiablement le site que devait instancier l'actualisateur présent S, faisant perdre à l'opérateur la capacité de valider une connexion prédicative. En devenant préposition, celui-ci conserve le caractère relationnel/matriciel propre au verbe mais perd l'indice de repérage indispensable à la prédication (cf. les analyses de Moignet sur la question).

in an attempt to stall the peace process. Pour dynamiser la réintégration, il faut réintroduire le facteur-temps dans la relation spatiale. L'anglais y parvient en répétant par récurrence l'intervention bloquante du négateur N : *in + n + n + n = -ing*, forme résonante et cursive de la préposition *in* en synchronie, pas en diachronie bien sûr, et la relation s'étant mise en place par le jeu de l'analogie, ou ce que Guillaume nomme synapse psycho-sémiologique⁴. Si la préposition *in* met en scène une intégration unique, ponctuelle, singulative et stabilisée, à résultat statique, *-ing* en est la réédition multiple, récurrente, itérative, et surtout, dynamique, cursive et temporalisée. *In* installe une entité stable et adynamique dans un repère vu comme site, *-ing* installe un agent sur un repère vu comme vecteur. Autrement dit, *John is loving Mary* temporalise la relation sous-jacente *John is in love with Mary*.

Comme *-ing* reprend et dépasse l'intégration en *in*, de ce fait la notion-cible se thématise par rapport à lui, ce qui, au lieu de donner une structure prépositionnelle du type **John is ing love*, livre un suffixe, *lov-ing* : ce n'est pas *-ing* qui se suffixe mais la notion verbale qui se thématise par montée à droite, exactement comme *ice* dans *icy*, et ici je dois dire que la morphosyntaxe de cet opérateur cognémique corrobore les propositions d'Henri Adamczewski en matière de préconstruction et de thématisation, y compris dans le domaine cohésif et modal : si la notion *love* est thématisée par rapport à l'intégrateur cursif *-ing*, alors elle renvoie à du déjà énoncé, d'où les valeurs anaphoriques ; et surtout, si la notion thématisée est rapportée au passé énonciatif, alors elle est dépassée à l'instant d'interlocution pour une réinterprétation modale du procès, d'où la valeur de commentaire. C'est ce qui rend difficilement attestable la construction *John is loving Mary*, car on ne voit ni la référence au déjà énoncé (l'anaphore), ni la nature du commentaire induit par le dépassement modal évaluatif. De plus, les structures nominales introduites par *in* permettent de sélectionner la notion de procès au sein d'un paradigme ouvert : *to be in love/command/operation* etc. C'est que l'intégrateur *in* flèche la notion-cible. En optant pour une construction verbale directe, l'énonciateur passe sous silence le fléchage qu'instanciait *in*, posant comme acquise l'opération correspondante de sélection paradigmatisée de la notion de procès ; cette opération se reporte *ipso facto*

4. La définition de ce terme étant absente des dictionnaires terminologiques existants pour la psychomécanique du langage, on peut se reporter à Bottineau 1999, chapitre 1.9, consacré à la question (diversité des emplois du terme chez Guillaume et implications théoriques).

sur le pôle suivant de la matrice valencielle : *John loves Mary/(not Jane/Jean/Janet)* et la sélection ne concerne plus le procès, mais le patient. Inversement, puisque *in* place la notion de procès dans le champ de tir de la sélection paradigmaticque, la matrice valencielle est saturée, d'où **John is in love Mary*, et si l'énonciateur souhaite réintroduire cet actant en surnombre, cela passe par une préposition d'accompagnement, *with*, non que John soit « accompagné » de Mary dans le sentiment qu'il éprouve (rien n'est moins sûr ! — sémantique extralinguistique caractérisée), mais que la mise en relation de *John* à *love* par *in* est accompagnée d'une mise en relation de l'ensemble à *Mary*, *with* s'appliquant donc à un domaine de définition abstrait parce qu'intramental et non-percevable ; il en résulte une double sélection au sein de deux paradigmes parallèles, celui des procès envisageables et celui des patients possibles au procès effectivement retenu. Ce rôle syntaxique de *in* dans la gestion de l'information est formaté par la matrice des cognèmes I et N qui constituent son logiciel opérationnel.

Il y a donc complémentarité entre l'aspectivisme guillaumien, l'énonciationnisme adamczewskien et l'opérationnalisme culiolien : l'intégrateur aspectuel *-ing* est instrumentalisé à des fins modales et cohésives dans le discours — c'est l'argument directeur de ma thèse mais aussi celui de Stéphane Robert dans son analyse du wolof par la grammaire fractale, par une coïncidence fortuite au départ. Enfin, si le *in* de *in love* pose rhématiquement l'intégration du sujet à la notion-cible, *-ing* la reprend thématiquement, d'où sa vocation à présupposer un agent, défini ou non. D'où également la construction en *be + -ing*, avec *be* qui fusionne un sujet amémoriel au présupposé mémoriel invoqué par *-ing*. *Be* rétablit le contact entre deux strates anachroniques de la syntaxe génétique. La présupposition de l'agent peut être telle que son site syntaxique de prédilection, le sujet, s'en trouve libéré et peut être réinstancié par un patient thématifié, sorte de forme anticipative du retournement diathétique passif (*Dinner is cooking*).

Pour conclure sur ce point, *in* et *-ing* intègrent respectivement un et plusieurs opérateurs N de négation. *Ing* permet de reprendre l'intégration d'un agent présupposé à un procès dans la durée sans le fusionner à la notion verbale et en réitérant ce refus, et c'est c'est justement ce qui rend le rapport provisoire et réversible : *ing*, à force de répéter que la fusion intégrale est refusée, laisse clairement entendre qu'elle va inévitablement accéder à un seuil terminal. Ainsi, si le gérondif anglais se dispense du formant T d'accomplissement, c'est parce qu'il le remplace par la récurrence du formant N de refus.

2.1.2.4. Gérondif d'intégration *vs* gérondif d'inaccomplissement

La genèse cognitive du gérondif d'intégration cursive *-ing* est fort différente de celle du gérondif d'inaccompli en *nt* ou *nd* et c'est ce trait intégratif qui rend possible en anglais la structure en *be + -ing* inattestée dans les autres langues. Fait révélateur, quand on trouve en espagnol et italien l'inaccompli *estar* ou *stare + gér.*, *estoy trabajando*, *sto lavorando*, c'est le verbe porteur de l'idéophone d'arrêt *st* qui est mobilisé, en congruence avec la finale *nt* du gérondif de ces langues, et par opposition avec le fusionneur *be* anglais, qui se lie à un gérondif intégratif. *Be* rapporte au procès l'entier ontologique du référent de la notion du sujet par intégration alors que le verbe *estar* intercepte l'instant existentiel pertinent et le prélève exclusivement, ce qui modifie totalement le rapport aspect/modalité : *estar* permet certes une modalisation interprétative, mais pas une caractérisation définitoire du sujet comme le fait *be* anglais ; au contraire, *estar* oppose contrastivement la propriété constatée au programme sémique présupposé, et ces démarches contraires sont étroitement liées à la profonde différence de nature entre les gérondifs intégratif et inaccompli. Ici encore, on peut dire que l'anglais se distingue des autres langues (indo-européennes) par une solution originale au problème général de la construction de l'inaccompli, et c'est l'originalité même de cette solution qui fait la fortune que l'on connaît de ce suffixe dans cette langue qui a valorisé son trait négatif.

2.1.2.5. L'article indéfini

On a montré comment la combinaison du I de fusion avec N d'interception livre *in*. Qu'en est-il du A de disjonction ? Deux occurrences se présentent en anglais. D'une part, l'article indéfini *an*. Il s'agit en effet d'extraire une occurrence à valider à partir d'une classe : de prélever un échantillon à référencer. Le formant A de distanciation, séparation, extraction, discrimination, discrétisation selon les cas, est rigoureusement congruent à cette opération. Seulement il faut limiter la disjonction. Si l'énonciateur opère un prélèvement non restreint, il va impliquer une différenciation qualitative de la partie extraite par rapport à la classe d'origine et neutraliser sa représentativité d'échantillon : la partie extraite du tout ne doit pas s'en détacher totalement, au risque d'en perdre la représentativité. D'où le rôle de N. Le négateur interceptif vient bloquer le développement de la distanciation extractive A de manière à empêcher la rupture entre la classe et l'occurrence de s'actualiser. N contrarie la coupure du cordon ombilical. Ce que l'énonciateur prélève reste essentiellement conforme à l'ensemble. Quelle que soit sa réalisation phonique ou graphique, le logiciel cognémique complet de

l'opérateur « article indéfini » est A+N, avec cette négation essentielle pour empêcher l'extraction de dénaturer l'échantillon prélevé, et si N peut s'amuïr en environnement phonétique favorable, c'est parce que l'opération qu'il dénote est préconstruite, mémoriellement intégrée à son programme cognitif, connu des deux partenaires de l'interlocution, ce qui rend son affichage superflu, et il ne se maintient que pour faciliter la transition entre phonèmes vocaliques, *an apple*. Donc, l'opérateur *an* incorpore dans son logiciel cognitif une composante négative interceptive, avortive. Il en résulte son caractère indéfini : puisque l'extraction ne peut être achevée, la prise de contact mental au référent est incomplète, ce qui fait de *an* un présentatif inaccompli, ou, plus exactement, imperfectif, puisque l'inaccomplissement est génétiquement inscrit dans son programme sémique. *An* souffre d'imprécision, d'incomplétude, d'inachèvement, par rapport à *the* qui, non content d'être anaphorique, est aussi saturant. On retrouve ici la synthèse des modèles guillaumien, adamczewskien et culioli mis en compatibilité par ce que nous apprennent les formants, mais aussi le dialogisme de Gardiner actuellement remis à jour et enrichi par Catherine Douay et Daniel Roulland, puisque la fonction dialogique insaturée de *an* résulte de l'effet avortif son formant négatif interceptif.

2.1.2.6. La préposition *on*

Un autre opérateur anglais combine A au négateur N : la préposition *on*. O relâché est une des réalisations habituelles du graphème A, raison pour laquelle il est possible de le rattacher au même cognème, d'autant qu'en allemand son homologue est justement *an*, qui n'a pas eu à se distinguer de l'article indéfini, *ein*. En effet, si *in* intègre une unité à un repère : *the dog's in the garden*, *on* « ressort » de l'intériorité de ce repère pour en saisir la surface, *the book is on the shelf*. Après avoir exploré la teneur du domaine notionnel au moyen de *in*, *on* en appréhende la frontière, et la séquence cognémique instancie iconiquement la structure canonique du domaine notionnel selon Antoine Culioli, indice morphologique tangible du réalisme cognitif de ce schème pour le système considéré, mais à condition de le figurer en trois dimensions et non pas une : pour Culioli le domaine est un intervalle et la frontière un seuil ; dans le système *in/on* le construit cognitif du domaine prend la forme d'un volume et la frontière une surface « péricosphérique ».

Cette dynamique centrifuge propre à *on* s'interprète, selon les cas, spatialement — *on* se place à la limite superficielle de l'espace-repère tri-dimensionnel, en frontière du domaine — ou temporellement : *on* introduit aussi un procès transitoire et voué à l'extinction, *the house is on fire*,

keep on the track, etc. Ce qui met *on* et *-ing* en concurrence pour l'expression du transitoire (*the house is burning*) : *-ing* implique la perspective d'une fin de parcours par la récurrence du formant négatif N, mais ce sont surtout les limites du support d'effection *house* qui valident cette visée perfective, alors que *on* inscrit d'emblée dans ses gênes le formant de rupture, que N s'ingénie à bloquer ; en outre, *on* est en système suivi de *off* — sortie du domaine avec démission du négateur N — de même que *-ing* est suivi de *-ed*, [ɪd] en forme pleine, avec T de rupture rendu possible par la même démission du formant N. Il est possible que cette stratégie de la démission de N au profit de T ainsi débloqué soit responsable de l'abandon du gérondif en *nt* en anglais, lui qui précisément pose le problème du cumul.

Dans *on*, c'est ce sème de la transition qui est prépondérant. L'implication est que la situation est anormale et ne peut ou ne doit pas perdurer : *the house is on fire*. On dit *keep on digging* : il faut faire l'effort de prolonger un tel procès qui, par présupposition, est discongruent par rapport à l'agent animé humain, d'où la perspective d'évasion du domaine notionnel. Par contre, *keep talking*, *on* est superflu puisque la disjonction n'est pas à l'ordre du jour, pas plus que la jonction *in* d'ailleurs, présupposée par *keep*. Ainsi, *on* construit un opérateur fonctionnellement différent de *an* sur les mêmes cognèmes, d'où la différenciation phonique et graphique. Ce phénomène est très répandu. En français on peut montrer que *où* de lieu et *ou* conjonction instancient le même cognème U actualisé en des sites différents en syntaxe génétique, d'où la discrimination graphique accentuelle ; de même, *a* du verbe *avoir* et *à* prépositionnel : *Jean a un livre* saisit opérativement ce que *ce livre est à Jean* saisit résultativement, avec une thématization et un retournement diathétique par le verbe *être* analogue à la passivation à plus d'un titre (« ce livre est eu par Jean ») — un renversement métalinguistique et énonciatif sans correspondance référentielle pertinente dans les rôles actanciels des entités concernées.

L'isocognisme de *an* et *on* est le suivant : dans *an*, l'extracteur A est limité par l'intercepteur N pour que l'échantillon prélevé demeure conforme à la classe d'origine ; dans *on*, l'extracteur A qui amorce la sortie du domaine notionnel est limité par l'intercepteur N, qui le bloque sur la frontière. Le logiciel est rigoureusement identique, mais son application à des entités de niveaux de construction différenciés en syntaxe génétique et d'expansions fractales contrastées détermine des distinctions fonctionnelles entérinées par les spécificités phonémiques et graphémiques des opérateurs respectifs.

2.1.2.7. *When et then*

De manière succincte, ce système se construit à partir de *here*, qui involue entre autres I de présence et R d'agentivité, la notion de « ici » étant définie en anglais comme le lieu où s'exerce l'activité physique et mentale du sujet parlant (dans d'autres langues, *hic, hier, ici, qui, aquí* fonctionnent différemment mais tous involuent le cognème I). Sur cette base, l'adjonction de l'alternance WH-/TH- permet de cataphoriser ou d'anaphoriser le repérage d'un *here* sous-jacent : *where* = WH + *here* = *here* pas encore repéré, dont la localisation est futurisée, avec WH forme consonantique du cognème de visée U (présent dans *to*), d'où le caractère interrogatif de l'opérateur ; et *there* = TH + *here* = *here* déjà repéré, mémorisé et dépassé, par rapport auquel l'énonciateur a pris du recul et s'est donc distancé. TH est une forme mémorielle de T de rupture (aussi présent dans *to*, et surtout dans la finale dentale de passé des verbes), d'où sa valeur anaphorique (comme de tous les pronoms, démonstratifs et connecteurs construits sur la base de ce formant TH en position initiale de majeure cognitive, mais on le retrouve également en finale de *with* et *both* comme mineure cognitive). La reprise de *here* dans *where* et *there* sous des formes cataphorisées et anaphorisées se solde par la mutation du cognème I en E que l'on retrouve dans d'autres sous-systèmes de l'anglais comme *will-well, till-tell, lead-led, read-read*.

D'où le système subséquent formé par *when* et *then*. En transitant du repérage spatial *where* au repérage temporel *when*, on quitte le domaine de l'existant : le repère spatial *here*, même mis à distance par WH ou TH, continue de figurer dans le même espace mental pour l'énonciateur, à savoir, l'ensemble de tout ce qui figure dans le même plan de représentation que *here* et coexiste avec lui en parallèle ; les repères temporels *when* et *then* sont en rupture par rapport à l'ensemble de ce que l'énonciateur admet comme existant : le négateur N déclenche la virtualisation du repère spatial *here* amémoriel (*where*) ou mémoriel (*there*), son exclusion vers un ailleurs mental, livrant *when* (repère amémoriel qui n'est pas de ce monde, donc non spatial, pas de mon espace = pas de mon époque) et *then* (repère mémoriel virtualisé, donc ailleurs que présent, absent : passé ou futur). En d'autres termes, *when* est un « non-*where* » ou un *where* rejeté du présent par le cognème négatif N qui le virtualise, et *then*, un « non-*there* », un *there* qui fait l'objet du même traitement. Ceci explique qu'il n'existe pas de construction directe d'un homologue temporel de *here* sous une forme du type **hene* (/hi:n/) : 1) en syntaxe génétique, le cognème N intervient tardivement sur *where* et *there* préconstruits pour livrer *when* et *then*, et non directement sur *here* ; 2) la

notion de « maintenant » est problématique à construire puisqu'il s'agit à la fois de projeter du temporel par rejet du spatial mais du temporel *in praesentia* (ce qui exclut un tel rejet), et le construit cognitif **hene* qui impliquerait ce logiciel serait contradictoire dans les termes, impliquant à la fois l'inclusion (I) et le rejet (N) du repère considéré par rapport à l'espace mental où l'énonciateur se repère comme existant. Cette discongruence est résolue par la virtualisation du I de contact et son remplacement par le cognème situé en amont systématique, U de visée, d'où vieil anglais *nu* > anglais moderne *now* suite à la grande mutation vocale, mais qui, en termes cognématiques, s'analyse en N+U (cf. allemand *nun*, latin *nunc*, etc.) Si la forme **hene* est inattestable, elle devient reconstituée en sous-jacence dans l'opérateur *hence* (**hene* mémoriel+S : dépassement présent de **hene* = « de maintenant ») et sa forme anaphorisée *thence* (*then*+S, avec retour sur le présent S : « d'alors », « de là » ; « là » étant pris dans un sens temporel et non spatial). Enfin, le même retour de l'absent temporel vers le présent est instancié par *since*, qui rétablit au moyen de I rétablit un contact passé-présent d'ordre chronologique (*depuis*) ou discursif (*puisque*)⁵. Dans tous ces opérateurs sans exception, la projection du trait temporel passe par un rejet virtualisateur du trait spatial R par le négateur N : l'ailleurs spatial demeure accessible à l'agentivité de l'énonciateur (R), contrairement à l'ailleurs temporel (N)⁶.

On a jusqu'à présent étudié le cas de N suffixal. On a vu qu'en cette position syntaxique terminale dans la structure interne de l'opérateur, N invalide l'opération qu'il affecte, qu'il s'agisse d'une notion de procès

-
5. La finale /ns/ de *since*, littéralement N+S, « non-présent », trouve pour homologue en allemand la finale -t de *seit*, indice de passé, alors que dans ces deux opérateurs s- initial réfère au présent. On a donc en allemand un rapport S-T (présent/passé) et, en anglais, un rapport S-NS (présent/non-présent), ce qui revient exactement au même, bien que par des voies sensiblement différentes. Or *since* et *seit* sont liés à *side* (côté) et *Seite* (côté/page) : le côté, la face ou la page, c'est « l'aspect » (au sens étymologique) de l'objet que l'on perçoit et qui présuppose, à titre mémoriel, l'existence et la connaissance du côté non percevable du même objet — ce sans quoi la face ne serait pas pensable en tant que tel (le côté présent étant inévitablement relatif au côté absent ; cf. l'alternance I/A dans *pile* ou *face* en français, ainsi que U de visée dans *ou*). Le rapport S-T gère cette dialectique du corollaire amémoriel/mémoriel, et le remplacement de T par N-S en anglais instancie une alternance N (négation)/T (frontière) analogue à celle que l'on a signalée pour les finales nasale et dentale du participe passé : N et T figurent deux constructions cognématiques concurrentes du sème de la rupture.
6. Remarque : en français, le comparatif synthétique *ailleurs* se construit sur le même cognème R, de même que *quand* et *temps* involuent le négateur N.

(*driven*) ou du cognème activé par un formant vocalique tel que I de fusion ou A de fission. Il est apparu que tous ces opérateurs sont dotés d'un invariant métaopératoire, d'un signifié de puissance ou d'une forme schématique selon la théorie de référence et dont la composition est donnée par les formants cognémiques, mais on n'a pas abordé le rôle de leur distribution dans la syntaxe interne de l'opérateur.

2.2. N en position initiale

Quand le cognème étudié est en position finale, il est rhématisé, c'est-à-dire inconnu, neuf, et apporte le commentaire énonciatif sur l'autre cognème, celui de gauche, du début de l'opérateur, de sa phase d'attaque en linéarité énonciative : dans un grammème à deux formants, celui de gauche constitue la majeure sémique de l'invariant, il en annonce la couleur thématique, contrairement au formant final ou « de droite », qui en instancie la mineure. La négation N est emblématique de ce fonctionnement : N en position finale instrumentalise le cognème de blocage sans faire de l'opérateur un mot perçu comme globalement négatif. N en position initiale classe sémiquement tout l'opérateur dans la classe des grammèmes négatifs. De même, T de rupture, rhématique, n'implique qu'une préconstruction, le renvoi du cognème vocalique au passé mental : *it, at, yet, that, but, not, left*, etc. Le même rupteur T, en position initiale, thématise le seuil de rupture préconstruite et se renverse en opérateur de visée : *to, do, till, tell, tool*, etc. Le site initial confère automatiquement au submorphème le rôle de catégoriseur sémique, comme le font les matrices idéophoniques consonantiques lexicales *sp, st, sw*, etc., comme quoi cette fonction propre au site syntaxique ne dépend pas de la catégorie typologique du submorphème concerné, lexical ou grammatical. Il existe en effet des idéophones analytiques non thématiques, le S-T de *satis, sit, set*, le S-P de *sip, seep, sap* ; et des idéophones synthétiques en position thématique : le ST de *still, stall ; stand, stay* ; le SP de *spit, speak, spew, spawn* ; ou en position rhématique : *rest*, ou, pour les grammèmes, le *-st* du superlatif.

2.2.1. De *no* à *not*

2.2.1.1. La négation verbale

N en position thématique de classificateur sémique concerne tous les opérateurs connus de la négation. En premier lieu, *no*. Si on pose une question et que l'énonciateur répond par *no*, il refuse de cautionner la validation de la relation prédicative qui a été dialogiquement soumise à son approbation : *do you smoke ? — No*. Je ne traiterai pas la question de

la diphtongue qui supposerait la présentation d'un nouveau formant O, présent dans *so* et *go* entre autres, mais seulement le rôle de N. Celui-ci, donc, rejette une connexion prédicative offerte à ampliation. Or un énoncé n'est énonçable, précisément, que si ladite connexion est validée : *I smoke. No* va donc automatiquement rendre la relation affectée par le rejet impossible à énoncer, et on ne peut dire : *no I smoke*, ni *I no smoke*, ni *I smoke no*. Tout le problème cognitif, structurel, de la négation, repose sur cette énorme *contradiction* entre la structure et le fond : comment invalider le contenu de la relation prédicative sans neutraliser la connexion elle-même ?

L'anglais a trouvé une solution élaborée mais transparente. Étant donné que *no* inhibe la connexion prédicative, il faut inhiber *no* à son tour pour sortir de la situation de blocage : faire tomber *no* dans le passé cognitif de structuration, le déclarer périmé. On lui ajoute donc le formant spécialisé dans cette prise de recul, T, ce qui livre *not*, le « prétérit » métalinguistique de *no*, sa réédition mémorielle, distancée, virtualisée : **I not smoke. Not* a ainsi perdu par rapport à *no* son effet inhibiteur mais pas sa négativité, puisque le blocage a bien été actualisé à un moment donné et constitue un acquis de structuration révoquant mais dont l'existence est indéniable — on ne peut plus dire qu'il n'a pas eu lieu. De là, il devient possible de restaurer la connexion que *no* paralysait sans rétablir l'assertion positive pour autant. C'est le rôle de l'auxiliaire, qui comble le vide prédicationnel de la structure : *I do not smoke*. L'auxiliaire procède ainsi à un recollage structural qui n'affecte pas la déconnexion sémantique acquise, et la contradiction cognitive entre jonction formelle et disjonction sémique est résolue dialectiquement par une cascade d'opérations séquencées : puisque les contradictoires mentaux ne peuvent s'actualiser simultanément sans se neutraliser mutuellement, l'anglais les fait s'actualiser en succession sur des paliers génétiques désynchronisés qui exorcisent l'antagonisme.

Not est génétiquement antérieur à *do*, ce qu'indique son T, d'où son évanescence morphologique et sa propension à se réduire, *don't* : en géologie opérationnelle, il renvoie à une strate constructive plus ancienne et plus profondément enfouie ou sédimentée, décantée, que l'auxiliaire. On peut la ramener à la surface énonciative de l'instant présent de cognition par un accent polémique, *I do not smoke*, ce qui a pour effet de valider le site rhématique de *not* en syntaxe linéaire par rapport à *do*, donc d'en faire la cible de *do*, et de modifier complètement la syntaxe de l'énoncé : en syntaxe résultative énonciative linéaire, dans *I don't smoke*, *n't* enterre *not* et l'ensemble *don't* porte sur *smoke*. Dans *I do not smoke*, l'accent

repêche *not* et c'est sur lui que porte *do*, réactivant la négation en seconde instance, « mais non, je ne fume pas ». La prosodie tout autant que la morphologie est indicative du parcours suivi en syntaxe génétique.

2.2.1.2. La négation nominale

Concernant le quantifieur nominal, *no* a le même effet : devant une notion substantive, il bloque l'actualisation de la détermination nominale, empêchant la conversion de la notion puissancielle de langue en référent ciblé et repéré en situation dans le discours. *There is no sugar left* : il reste tout un tas de choses, mais plus de sucre ; parmi les choses restantes, la notion *sugar* n'est pas validable, d'où le blocage de sa détermination actualisatrice. Ce qui oppose *no* interjectif à *no* déterminant, c'est que l'interjection s'attaque carrément à la prédication, bloquant l'énonciation tant qu'elle n'est pas libérée par *not* et réparée par l'auxiliaire, alors que le substantif anglais peut se dispenser de la détermination nominale pour être saisi en discours : ce n'est pas parce que *no* inhibe cette relation que l'explicitation de la notion visée est paralysée. Comme pour l'interjection, l'effet inhibiteur de *no* peut être sédimenté par le T de *not*, ce qui restaure la détermination nominale (*not any, not a*) : *there isn't any sugar left*, avec le même enfouissement morphologique de l'opérateur mémoriel décanté en présence de l'auxiliaire facultatif — puisque la réparation n'est pas obligatoire — d'où la possibilité d'avoir *not a* ou *not any* sans auxiliaire en fonction de sujet.

Pour ce qui est des effets de sens, *no* oppose la sélection pertinente de la notion à invalider au sein du paradigme pertinent — *there is still some salt, butter, flour, but no sugar left*. *Not* verrouille ce paradigme en le renvoyant au mémoriel dépassé : *is there any sugar left ? — no, there isn't any*. De même, l'interjection *no* ouvre le paradigme des relations prédicatives envisageables comme candidates à l'inhibition, ce qui le rend éventuellement polyvalent, alors que *not* tranche en se verrouillant sur une cible acquise et explicitable. C'est pourquoi il est possible de dire *No, I don't* même quand on ne restaure pas le reste du prédicat : la fonction de la reprise par auxiliaire est de verrouiller le ciblage sur le dernier prédicat énoncé et mémoriellement acquis.

2.2.1.3. Autres opérateurs

None

L'opérateur *none* contient deux fois le négateur N : le premier, de *no*, inhibe la détermination nominale qui actualiserait la notion ; le second, de *-ne*, inhibe la notion elle-même en supplément : *I have none*. Littéralement, « Je n'ai rien de ce dont je ne rappelle pas le nom ». **I have no* est irrecevable car on a vu que *no*, en inhibant la détermination, ne cible

pas la notion elle-même, qui peut parfaitement s'actualiser sans déterminant, donc avec *no* il faut obligatoirement soit expliciter la notion, soit l'inhiber à son tour en rééditant N.

Yes-yet, no-not

Si *no* a pour passé *not*, *yes* a pour reprise *yet*. En effet, *yes* approuve à l'instant de parole S une relation prédicative antérieure ; *yet* dépasse cette phase : il rapatrie un présupposé, il réalise le rappel d'une information déjà validée en vue de l'opposer contrastivement à ce qui vient d'être dit dans l'avant-texte immédiat. On a donc un carré sémiologique parfait formé par *yes-yet* parallèlement à *no-not* que l'on retrouve dans des sous-systèmes locaux tels que *as yet vs as of now*. (Et que dire de *nose*, puisqu'il est connu qu'historiquement le grammème de la négation s'abstrait de la figuration du nez, organe par lequel la mimique du refus est la plus visible — comme un *non* au milieu d'une figure. *Nose* est l'indice présent de l'opération générale et abstraite figurée par *no*.) Dans le même ordre d'idée, il faudrait étudier *nase* en français, *nach* et *Nacht* en allemand, qui lie le dépassement, la nuit et l'épuisement à la négation (cf. *nox* et ses dérivés), le jour étant, lui, lié à la positivité (*jour, oui-da, dies* et *yes, da* russe et *tak* polonais contre *Tag* allemand, etc.) ; il y a là un gisement important de correspondances sémio-cognitives.

Now

Il existe deux façons de se figurer le maintenant, l'instant présent. Soit cet instant prolonge le passé dans une continuité qui accepte ce qui précède, à la manière du present perfect : c'est le maintenant positif, instancié en allemand par *jetzt*, dérivé de *ja*, et en anglais par *yet*, dérivé de *yes* : *have you finished yet ? As yet*, etc. Soit le maintenant marque un seuil de révolution et de rupture par rapport à ce qu'il précède et le rejette négativement, à la manière du prétérit. Ceci donne *nun* en allemand, lié à *nunc* latin en diachronie et à *nein* en système, en anglais *now* comme maintenant contrastif ou de rupture, évidemment lié à *no*. Sur la chaîne de télévision Arte, l'annonce du programme suivant est formulée *Und nun, ... pas Und jetzt*.

New

Enfin, de même que le « maintenant » peut rompre avec le passé, le *neuf* peut rompre avec le présent : dans *new*, en allemand *neu*, le négateur N opère encore et toujours comme classificateur sémique, avec en anglais le formant vocalique U de *to* entre autres, responsable de la futurité et de la visée associée à *new*. On peut répondre qu'il y a un problème avec le verbe *know* et son prétérit *knew*, mais en système U a pour voyelle anaphorique cette diphtongue et la remontée à l'amont du

système par le prétérit livre U, de même que *will*, *shall* et *can* remontent à l'amont *would*, *should* et *could*⁷ ; enfin, *know* thématise un idéophone d'articulation *kn* présent dans *knee*, *kniha* en tchèque (*livre*) : le savoir est classé dans le sème de la rotule, l'articulation mentale, l'art d'établir des connexions. Et en latin, *novus* c'est le renouvellement en rupture par rapport à l'origine ou la tradition *ovus*, l'œuf, synapse que l'on retrouve en français entre *œuf* et *neuf*, le « non-œuf », en allemand entre *neu* et *neun* (on ne comptait que sur huit doigts, sans utiliser le pouce, donc *neun* marque un l'ouverture d'un nouveau cycle), *huevo* et *nuevo* en espagnol, et surtout en italien *uovo* et *nuovo*, qui se pluralise par le féminin le *uova* comme *nuova*, comme si le sème de l'œuf déterminait ce glissement catégoriel — « Give me an egg, nuncle, and I'll give thee two crowns » (*King Lear*).

3. LE PROBLÈME DE LA NÉGATION ET SES SOLUTIONS

Un dernier élargissement achèvera cette présentation. On a vu comment *not* sédimente *no* pour maîtriser son caractère inhibiteur et permettre la restauration de la relation prédicative. C'est la solution anglaise à ce problème. On peut la cadrer plus précisément en la réinscrivant dans le contexte de quelques autres langues.

3.1. Langues romanes à sujet non marqué

Tout d'abord, certaines langues romanes se passent très facilement de sujet, et la connexion prédicative n'est pas expressément saisie entre une source et une cible affichées. De ce fait, la négation *no* espagnole ou *non* italien ne vont pas poser à ces langues le même problème de structuration : *no* ne rompt aucune connexion, donc il n'y a rien à réparer ; *no fumo*, ou en italien *non fumo*, et tout est dit sans passer par un auxiliaire. De même que le substantif anglais se passe de déterminant, le verbe espagnol se passe de sujet, donc l'inhibition de la prédication ne lui pose pas de problème, et il en résulte la même morphosyntaxe : *no sugar*, *no fumo*, même stratégie cognitive sous des fonctions différentes. L'italien, toutefois, prête à *no* la même valeur inhibitrice que *no* anglais, si bien que la négation doit s'auto-censurer pour ne pas bloquer l'énoncé : elle devient *non* (*non fumo*), et le *-n* final italien a sur *no* un effet virtualisant

7. On sait qu'en diachronie l'analogie a joué un rôle déterminant dans la création de ce système homogène.

comparable à celui de *-t* sur *not* anglais ; mais en italien, il n'y a pas de prédication obligatoire à réparer, donc pas d'auxiliaire. L'espagnol ne fait pas cette distinction.

3.2. Langues à sujet marqué

En allemand, *nicht*, comme *not*, involue un T final de préconstruction faisant basculer le *nein* sous-jacent dans le préconstruit. En français enfin, *non* bloque la prédication, et sa composante négative finale saute dans *ne* pour atténuer le caractère négatif de l'opérateur : on a une proposée de négation *ne* qui suspend la relation sujet-verbe sans l'invalider pleinement, et demande à être confirmée par une transformée de négation, *pas*, du côté de l'objet et du résultat. *Je veux qqch, je ne veux pas*. La négation française est très syntaxique, elle intervient sur les deux connexions du schème SVO, même pour les verbes intransitifs : *je dors* implique « *je dors un certain temps* », avec un circonstanciel de temps en site d'objet avec sa morphologie non prépositionnelle de support d'effection ; et *je ne dors pas* neutralise cet objet virtuel. Comme le faisait remarquer Henri Adamczewski⁸, la négation *pas* est liée au lexème *passé* : elle renvoie la connexion à l'objet au passé mental, au révolu cognitif, rendant impossible sa validation présente, ou nla faisant reprendre anaphoriquement par *de* rétrospectif (*pas de sucre*), *de* (= cognème T de rupture acquise, résultative) complétant *pas* (cognème A de disjonction saisie opérativement) ; autrement dit, *pas*, avec son cognème vocalique A de distanciation, fait lexicalement à l'objet en français ce que le cognème T fait grammaticalment à *not* en anglais. Et en allemand, *nicht* fait basculer *nein* dans le préconstituit T et affecte la même relation syntaxique à l'objet que *pas* français — *er arbeitet nicht*, et non **er nicht arbeitet* : la négation n'affectant pas la connexion prédicative elle-même, celle-ci n'est pas rompue, donc pas à restaurer. En somme, l'allemand se donne un grammème proche de l'anglais pour une résolution syntaxique proche du français, et de fait l'omission récurrente de *ne* français à l'oral finit par livrer une négation syntaxique très comparable à celle de l'allemand : *il travaille pas*, avec encore *pas* français qui lexicalise ce que le T de *nicht* grammaticalise — la préconstruction du rupteur N.

8. « L'architecture de la grammaire anglaise : de la théorie des phases au principe de cyclicité », Colloque « Linguistique et Langue Anglaise », Université de Toulouse-Le-Mirail, 8 juillet 2000.

CONCLUSION

Les solutions diffèrent, les parcours sont multiples et peuvent être saisis en des moments contrastés de leur développement, les marqueurs abondent, mais partout ce sont les mêmes problèmes qui se posent, et les mêmes cognèmes qui sont à la disposition de la langue pour bâtir les systèmes qui les résolvent. L'énigme que constitue la source de cette *communauté d'esprit* reste à élucider et requiert des recherches conséquentes. En effet, si rien ne permet de postuler une origine historique commune à tous les avatars du cognème N, il semble tout aussi d'hasardeux de rechercher une explication phonosymbolique, notamment dans le cas de N. Mieux vaut pour l'heure se contenter de décrire son fonctionnement *tel qu'il se laisse observer* et revenir ultérieurement sur la recherche de ses causes profondes, si tant est que cela devienne jamais réalisable.

BIBLIOGRAPHIE

- BALLARD, M. (éd), *Oralité et traduction*, Artois Presses Université, Arras, France, 34-77.
- BOTTINEAU, D. (1998), *Aspect, actance et modalité : systématique de l'infinitif anglais*, thèse, Université Paris IV (Sorbonne).
- BOTTINEAU, D. (2001), « Son, sens et traduction : de l'insignifiance au réinvestissement grammaticalisé de *i* et *a* en anglais. Étude de quelques marqueurs appartenant au syntagme nominal (déterminants et suffixes) et conséquences traductologiques », in
- . (2001), « Les cognèmes de l'anglais : principes théoriques », *Actes du 8^e Congrès de l'Association Internationale de Psychomécanique du Langage*, Presses de l'Université Laval, Québec (sous presse).
- . (2001), « Les cognèmes de l'anglais et autres langues », *Actes du Colloque International « Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs »*, Université de Tromsø (Norvège), 26-29 octobre 2000, Ophrys (sous presse).
- DOUAY, C. (2000), *Éléments pour une théorie de l'interlocution, Un autre regard sur la grammaire anglaise*, Presses Universitaires de Rennes.
- DANON-BOILEAU, L. (1983), « *This, that, which, what* et la construction de la référence », *Travaux du CIEREC XXXIX, Méthodes en linguistique anglaise*, Université de Saint-Étienne.

- DUCHET, J.-L. (1990), « Arbitraire et motivation dans le lexique et la morphologie de l'anglais », ROUX, L. (éd), *L'organisation du sens, domaine anglais, Recueil en l'honneur de Jean Lavédrine, Travaux du CIEREC*, LXVIII, 57-66.
- FIRTH, J.-R. (1930), *Speech*, London, Ernest Benn.
- MOLHO, M. (1988), « L'hypothèse du « formant » : sur la constitution du signifiant : esp. *un / no* », *Grammaire et histoire de la grammaire, Hommage à la mémoire de Jean Stéfanini*, recueil d'études rassemblées par BLANCHE-BENVENISTE, C., CHERVEL, A. & GROSS, M., Publications de l'Université de Provence, 291-303.
- PHILPS, D. (1997), « À la recherche du sens perdu : <sn->, du marqueur au mythe », *Anglophonia*, 2, *English Linguistics*, 209-38, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- . (1998), « (S)nipe », *Anglophonia*, 4, *English Linguistics*, 147-65, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- ROBERT, S. (1999), « Grammaire fractale et sémantique transcatégorielle : entre syntaxe et lexique », *Langages* 136, *Sémantique lexicale et grammaticale*, 106-123.
- TOBIN, Y. (1993), *Aspect in the English Verb*, Longman.
- TOURNIER, J. (1985), *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*, Champion — Slatkine.
- TOUSSAINT, M. (1983), *Contre l'arbitraire du signe*, Didier.
- VIEL, M. (1993), « L'opposition i-æ en anglais : ordre des voyelles, ordre des mots, iconicité », *L'ordre des mots II — Domaine anglais*, *CIEREC, Travaux LXXXI*, 181-193, Saint-Étienne.
- WALLIS, J. (1653), *Grammatica linguae anglicanae*, Oxford.

TRADUCTOLOGIE

La théorie du Skopos en traduction littéraire et pragmatique : éclairages et contradictions

Élisabeth LAVAULT-OLLÉON[□]
Université de Grenoble III

1. INTRODUCTION

1.1. Évolution de la traductologie

Le terme « traductologie » ne s'est imposé en français que récemment, alors que les « translation studies » anglo-saxonnes avaient depuis longtemps leur place dans les universités britanniques et américaines. Pourtant la traduction occupe une place de choix dans les cursus français. Les exercices de thème et de version sont pratiqués souvent en tant que matières indépendantes avec des coefficients relativement importants, la traduction à l'université étant traditionnellement utilisée dans une perspective d'enseignement de la langue littéraire ou de la linguistique. Dans le cadre de la linguistique contrastive, voire de la stylistique comparée, la traduction — plus précisément la comparaison entre un texte source et un texte cible — est devenue un objet d'étude, plus proche néanmoins d'un auxiliaire de la recherche sur la langue. Tant que les réflexions sur la traduction étaient menées soit par des

[□] Université Stendhal Grenoble 3. GREMUTS (Groupe de recherche multilingue sur la traduction spécialisée). Elisabeth.Lavault@u-grenoble3.fr

spécialistes de littérature soit par des linguistes, elles s'inscrivaient dans les champs de la littérature ou de la linguistique. Ce n'est que lorsque les traducteurs (littéraires et non littéraires) et les interprètes professionnels ont rejoint les rangs des chercheurs universitaires que la pratique réelle de la traduction est devenue un champ de recherche en soi, et que la traductologie a pu commencer à exister, non pas comme réflexion sur la langue ou la littérature à partir d'exercices de traduction, mais comme « réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience » (Berman, 1985 : 39).

Par ailleurs, l'observation de l'activité traduisante « sur le vif », c'est-à-dire celle des interprètes, a mis au premier plan le rôle des acteurs impliqués dans l'opération de traduction et sa fonction communicative primordiale, bousculant ainsi l'approche de la traduction traditionnellement ancrée sur les mots, les formes, la langue, voire sur le texte. Il s'agit là d'une orientation pragmatique de la traduction, non par exclusion du texte littéraire, mais par l'accent mis sur la situation, les agents et les effets de l'opération traduisante.

1.2. La montée en force des approches pragmatiques

C'est ainsi qu'en France se sont développées des recherches conduisant à une « théorie interprétative de la traduction », dans le cadre de l'ESIT, à l'université de Paris 3 (Lederer et Seleskovitch, 1984). Mais une évolution parallèle vers des approches également pragmatiques, ancrées dans l'analyse du discours et l'insertion de celui-ci dans une situation de communication, a eu lieu en Grande-Bretagne (avec les travaux des équipes de l'UMIST à Manchester autour de Mona Baker, de l'université de Salford autour de Myriam Salam-Carr et de l'université Herriot-Watt à Édimbourg avec Ian Mason et Basil Hatim, notamment...) ainsi qu'aux États-Unis avec les travaux connus dans le monde entier de chercheurs comme Eugène Nida sur la traduction « évangélisante » de la Bible, et au Canada où la traductologie a depuis longtemps gagné ses lettres de noblesse, à Montréal et à Ottawa, avec Jean Delisle entre autres. Il faut d'ailleurs reconnaître que l'approche pragmatique de la traduction n'est pas nouvelle dans les pays anglophones, y compris en littérature où les excès d'un certain impérialisme linguistique et culturel anglo-saxon aboutissant à des phénomènes d'anglicisation de la littérature étrangère traduite ont été amplement dénoncés par Laurence Venuti (Venuti, 1995).

En revanche, dans l'Allemagne classique et romantique, les écrits de Goethe et de Schleiermacher, ont mis en avant une fidélité et une exactitude par rapport à la littéralité des textes qui s'est manifestée en partie contre la tradition française des Belles Infidèles des 17^e et 18^e siècles. Ce qu'on a appelé « la manière littéraliste » (Ballard, 1992 : 253) s'est perpétué au 20^e siècle notamment sous l'influence de Walter Benjamin.

C'est dire la révolution provoquée par les écrits de Katarina Reiss dès 1971 et par son ouvrage commun avec Hans Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984), qui allaient totalement à l'encontre de la tradition traductologique allemande. Katarina Reiss était une traductrice expérimentée lorsqu'elle a commencé à écrire sur la traduction. Hans Vermeer a suivi son enseignement d'interprétation et de traduction avant de se tourner vers la linguistique sans trouver de réponses à ses interrogations, et il a écrit de très nombreux ouvrages et articles depuis 1978 : c'est lui qui a poussé la réflexion le plus loin en lançant la théorie du *Skopos*.

Mais il faut bien dire que toutes ces recherches n'ont pas eu d'écho en France parce que ces auteurs ont essentiellement publié en allemand, à l'exception de quelques articles peu diffusés en anglais. C'est grâce à Christiane Nord, elle-même présente dans la recherche en traductologie depuis 1988, que ces théories allemandes connaissent maintenant une certaine diffusion, depuis la parution de son livre en anglais *Translating as a Purposeful Activity*, dont le sous-titre est « *Functionalist Approaches Explained* » paru en 1997 aux éditions St Jérôme (Manchester).

2. LA THÉORIE DU SKOPOS : GRANDES LIGNES

2.1. L'action et ses agents

Ces chercheurs allemands appartiennent à ce qu'on peut appeler l'école « fonctionnaliste » en traduction (d'où le sous-titre du livre de Christiane Nord), c'est-à-dire qu'ils mettent l'accent sur les fonctions des textes et des traductions plutôt que sur les formes ou les contenus. Ils considèrent la traduction comme une action et se rattachent aux théories de l'action qui ont été diffusées en anglais par Von Wright dès 1963. L'action humaine y est définie comme un agissement intentionnel qui produit une modification dans une situation donnée. Dans le cadre d'une théorie de l'action et de l'interaction, la traduction fait partie d'un schéma plus vaste constitué par les interactions communicatives, qui

sont des actions incluant au moins deux protagonistes et effectuées au moyen de signes (verbaux ou non). Le traducteur agit comme médiateur dans les interactions communicatives impliquant des personnes de cultures et langues différentes. Son rôle peut à l'extrême consister à ne pas traduire et à simplement conseiller ou expliquer, le transformant alors en « consultant culturel » (Nord, 1997 : 17). Mais son action a toujours — intentionnellement — la fonction de modifier une situation, en l'occurrence de permettre à la communication interpersonnelle de s'effectuer. Dans cette « interaction interpersonnelle » qu'est la traduction, de nombreux agents sont impliqués et leur rôle est fondamental. Les personnes (les agents de la traduction) priment sur les mots ou les textes. Ces agents sont les suivants :

- Le commanditaire (appelé en anglais « initiator ») est celui qui déclenche le processus et définit la fonction et la mission que doit remplir le texte traduit. Le rôle décisif de cet agent a été très largement occulté dans la plupart des écrits sur la traduction. Il est vrai qu'il devient de plus en plus visible dans le cas des gros volumes de traduction technique. Mais le rôle des éditeurs en traduction littéraire mérite aussi d'être souligné.
- L'auteur — ou les auteurs — (« source-text producer ») qui est le plus souvent distinct du commanditaire ; cet auteur est parfois totalement invisible (dans le cas des traductions techniques en particulier) ; il prend évidemment tout son poids dans la traduction littéraire, mais il ne s'identifie pas au commanditaire.
- Le destinataire de la traduction (« addressee » ou « intended target-text receiver ») qui n'est pas le commanditaire (ce dernier est néanmoins le premier récepteur de la traduction puisqu'elle est faite sur sa demande) ; ce destinataire, ou public cible, doit être défini pour le traducteur (par son appartenance socioculturelle, son niveau de connaissance et sa sensibilité) ; dans certains cas il peut être distingué de l'utilisateur « final » du texte (target-text user) qui peut « utiliser » le texte à d'autres fins (Nord, 1997 : 22).
- Le traducteur est l'acteur clé de l'interaction : il analyse la demande et décide du type d'action à effectuer selon les spécifications de la demande du commanditaire. Son action est nécessairement une médiation interculturelle impliquant une connaissance et une expérience suffisantes pour négocier le franchissement des barrières linguistiques et culturelles. Il est aussi un négociateur.

2.2. Le cahier des charges

Les relations entre ces acteurs doivent être négociées par le biais d'un document écrit que Vermeer appelle « *Übersetzungsauftrag* » et que Christiane Nord a choisi d'appeler « translation brief », plutôt que « translation assignment » en référence au dossier que reçoit un avocat pour préparer un cas, à savoir un ensemble d'informations et d'instructions que l'avocat est libre d'utiliser à sa guise pour construire sa plaidoirie (Nord, 1997 : 30). En français, le terme « cahier des charges » est couramment utilisé dans les formations professionnelles de traducteurs. Toute traduction (sauf des cas marginaux qui ne peuvent être pris en compte dans une théorie globalisante comme celle-ci) répond à la demande d'un commanditaire (éditeur le plus souvent, personnel d'une entreprise, chercheur, et plus rarement l'auteur du texte source). Ce commanditaire a besoin de la traduction dans un certain but et à destination d'un certain public, et c'est la négociation entre le commanditaire et le traducteur qui donne lieu au cahier des charges.

Mais comme c'est le cas pour le « barrister brief », il n'est pas explicitement dit dans le cahier des charges comment le traducteur doit s'y prendre ni quelle stratégie il doit utiliser, ces décisions relevant de l'entière responsabilité et compétence du traducteur.

2.4. Le *skopos*

Vermeer a appelé sa théorie « *skopostheorie* » à partir du mot grec *Skopos*, traduit le plus souvent en anglais par « purpose », en allemand par « Ziel » ou Zweck » et en français par « but », « finalité », voire « mission ». Pour lui, le *skopos* est le principe fondamental qui détermine l'action (le processus, les choix, les décisions) du traducteur. Il s'agit non pas du *skopos* du traducteur (celui-ci étant le plus souvent d'être rémunéré pour un travail), mais du *skopos* du texte traduit (texte cible) dans la situation cible, autrement dit du *skopos* de la traduction. Cette « la finalité », voire « mission » du texte cible n'est pas forcément la même que celle du texte source. Vermeer lui-même admet que « la fin justifie les moyens » (Reiss et Vermeer, 1984 : 96).

Bien entendu définir le *skopos* de la traduction n'est pas toujours évident.

C'est en cela que le « *Übersetzungsauftrag* », « translation brief », ou cahier des charges, joue un rôle déterminant : le *skopos* est déterminé par la négociation entre le traducteur et le commanditaire. Un élément clé

pour la détermination du *skopos* est le destinataire, le public cible, caractérisé par des connaissances et des attentes modelées par sa propre culture.

3. ÉCLAIRAGES ET CONTRADICTIONS

3.1. Une théorie globalisante

3.1.1. Principes

La sémantique pourrait nous inciter à associer la théorie du *skopos* aux approches « ciblistes » qui mettent en avant la notion d'équivalence fonctionnelle ou dynamique dans le but d'obtenir dans le texte traduit le même effet que dans le texte source. Ces théories fondées sur l'équivalence considèrent que le texte cible doit fonctionner comme le texte source. Or c'est justement là que la théorie du Skopos bouscule toutes les catégories classiques.

En effet, la valorisation du *skopos* résout d'emblée, et de manière magistrale, les dilemmes traditionnels des traducteurs et les contradictions omniprésentes dans la réflexion sur la traduction.

Par exemple, la question fondamentale de la traduisibilité ou de l'intraduisibilité est résolue par la théorie de l'action et l'approche fonctionnaliste : s'il y a demande de médiation interculturelle, s'il y a demande de traduction, le traducteur répond à la demande en pratiquant le type de traduction adapté. Il peut décider de ne pas traduire ou d'adopter une forme de traduction spécifique, mais la question de la traduisibilité n'est plus pertinente.

C'est surtout la discussion sur la fidélité qui prend une autre couleur : il n'est plus question de trancher pour une fidélité servile aux mots ou aux formes, ou encore une fidélité à la lettre — au sens où l'entend Berman pour la traduction des Œuvres (Berman, 1985 : 41) — ou pour une fidélité au sens (mettant l'accent sur l'interprétation et la prise en compte de l'extralinguistique, selon la théorie interprétative). Vermeer nous dit simplement que le traducteur détermine en fonction du *skopos* si la traduction doit être plus ou moins littérale, plus ou moins libre, plus ou moins adaptée. Mais il ne dit pas qu'une bonne traduction est nécessairement une équivalence fonctionnelle du texte source, ou une adaptation de celui-ci à la culture cible, que le texte doit être francisé ou anglicisé par exemple. Les stratégies de traduction les plus contra-

dictoires peuvent trouver une justification dans la mesure où elles sont cohérentes avec la mission que doit remplir la traduction.

3.1.2. Exemple 1 : traductions de Hamlet

Dans cette optique, la traduction d'une pièce de Shakespeare ne peut pas se concevoir dans l'absolu : c'est une action inscrite dans une situation particulière de médiation interculturelle, animée par une intention et dont le *skopos* peut varier. On peut traduire en français le monologue de Hamlet dans une classe de langue ou de littérature avec pour objectif de faire comprendre à la fois le contenu et le choix de formes linguistiques particulières pour l'exprimer. Ce *skopos* déterminé par une relation de maître à élèves dans une situation de transmission de connaissances justifie pleinement une traduction littérale, explicative et didactique. La traduction de Hamlet au sein d'une collection complète des œuvres de Shakespeare publiée par un éditeur littéraire et donc destinée à être lue (comme celle d'Yves Bonnefoy au Club français du Livre en 1957) sera forcément différente de la traduction pour la scène, qui elle-même variera selon la mise en scène. C'est ainsi que la traduction de Raymond Lepoutre pour la mise en scène d'Antoine Vitez à Chaillot en 1983 (voir l'analyse de Meschonnic, 1999 : 228), ou encore la traduction-adaptation de Michel Vittoz pour la mise en scène de Daniel Mesguich en 1986 (voir Israel, 1990 : 16), tour à tour accusées d'archaïsme, de maniérisme et d'une certaine opacité du sens, peuvent elles aussi se justifier par leur *skopos*, déterminé par la demande d'un commanditaire metteur en scène ayant une certaine vision de la pièce et visant un public spécifique (un public parisien avec ses caractéristiques socio-culturelles). Ainsi ces quatre différentes traductions du monologue de Hamlet sont toutes motivées par leur *skopos*. Et il est évident qu'une théorie de la traduction fondée sur le respect systématique des formes, ou sur la notion d'équivalence, ou encore sur l'interprétation du sens, ne pourra pas justifier ces choix opposés de traduction, pourtant tous défendus par leurs auteurs. En revanche ceux-ci sont cohérents avec la théorie du *skopos*.

3.1.3. Exemple 2 : traductions de la Bible

De la même manière, des traductions radicalement différentes des œuvres sacrées, de la Bible en particulier, se trouvent justifiées par leur *skopos*. Si l'on prend la théorie de Eugène Nida, on comprend que ses traductions sont gouvernées par un *skopos* pragmatique qui est l'évangélisation des populations. Travaillant en liaison avec The United Bible Societies, Nida se devait d'élaborer et de justifier une pragmatique de la

traduction visant à l'efficacité du message biblique apporté dans une langue et une culture différentes au plus grand nombre de personnes. Nida affirme d'emblée que « The new focus is the response of the receptor » (Nida, 1982 : 1) et cette réponse ou réaction attendue du destinataire est la compréhension du message biblique au sens le plus large et l'adhésion au dogme, c'est-à-dire la conversion. La négociation entre le commanditaire et le traducteur a établi ce *skopos* pragmatique. Tout cela est clairement exprimé par Nida et Taber dans leur ouvrage *The theory and Practice of Translation* (1982) paru dans la collection « Helps for translators » dirigée par The United Bible Societies. L'ouvrage contient une annexe qui donne des recommandations et des principes pour l'établissement d'un projet collectif de traduction de la Bible dans une langue minoritaire (elle a déjà été traduite dans plus de 1500 langues, représentant près de 97 % de la population mondiale). On y voit clairement les exigences du *skopos* évangélisant en termes de priorité du message chrétien sur la forme, et par conséquent de lisibilité et d'intelligibilité par le plus grand nombre.

À l'opposé, Henri Meschonnic propose 'lui' une poétique du traduire qui réfute les théories linguistiques, pragmatiques ou interprétatives de la traduction. Critiquant les traducteurs qui n'ont ni poétique ni théorie du langage, il veut rétablir « le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours » (1999 : 99) et affirme que « il s'agit de montrer que le rythme, comme donnée immédiate et fondamentale du langage, et non plus dans sa limitation formelle et traditionnelle, renouvelle la traduction et constitue un critère pour l'historicité des traductions, leur valeur. Leur poétique, et leur poéticité. » (*id.* 97) Ainsi « l'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut : le mode de signifier. » (*id.* 100). Meschonnic confirme que certaines erreurs dans la traduction de l'Ancien testament ont été dues à la méconnaissance du rythme original de l'hébreu (le fameux exemple d'Isaïe XL, 3), mais ce qui importe surtout, c'est « le pouvoir transformateur du rythme dans la traduction, c'est-à-dire la transformation de la traduction par le rythme » (*id.* 102). La traduction qu'il propose, en redonnant un rôle à l'énonciation plus qu'à l'énoncé et en réintroduisant la rythmique initiale de l'hébreu oral, répond à son propre *skopos* qui est radicalement différent de celui de Nida : il ne s'agit plus d'évangéliser pour le compte de sociétés chrétiennes. Ici le traducteur se confond avec le commanditaire : la traduction est effectuée pour démontrer la propre théorie du langage du traducteur et pour apporter un éclairage présenté comme fondamental sur la poétique du

rythme dans la Bible à un (petit) nombre de lecteurs suffisamment initiés.

3.1.4. Exemple 3 : traductions d'un choral de Bach

Un autre exemple, issu d'une expérience personnelle, montrera comment cette théorie du *skopos* peut être particulièrement lumineuse pour expliquer l'échec de certaines traductions.

À un concert récent des Musiciens du Louvre-Grenoble, consacré au petit livre d'Anna Magdalena Bach, il a été distribué au public un programme contenant les paroles en allemand des chorals de Bach chantés lors du concert, accompagnés de leur traduction en français. Connaissant moyennement l'allemand, et écoutant les mots allemands chantés tout en regardant la chanteuse, je jetais des coups d'œil à la traduction. Celle-ci était limpide, coulant bien en français, et communiquant bien le message de ces chorals. Et pourtant j'ai ressenti une véritable gêne : les mots traduits que je lisais ne correspondaient pas aux mots allemands entendus ; ils ne reflétaient pas toujours l'expression sur le visage de la chanteuse ; enfin ils ne répondaient pas à mon besoin de savoir précisément ce que chaque mot allemand prononcé signifiait... J'ai donc compris que cette belle traduction du sens ne correspondait pas au *skopos* de cette traduction dans cette situation particulière, déterminé par mon attente. À la réflexion, ces chorals de Bach pouvaient être traduits, selon quatre *skopos* distincts :

1 — Skopos 1 : le sens

Finalité : faire comprendre le message de chaque choral ; public : tout *lecteur*.

C'est la traduction limpide que j'avais sous les yeux, assez libre par rapport aux formes d'origine, ne suivant évidemment pas l'ordre des mots allemands, parfaitement francisée, indépendante de la musique, une réussite indéniable à la lecture.

2 — Skopos 2 : la traduction mot à mot

Finalité : permettre d'associer chaque son et son sens et de sentir le plus pleinement possible l'émotion traduite par la coïncidence du son, du sens et de l'expression visible sur le visage de la chanteuse ; public : *l'auditeur (et spectateur)* du choral chanté en concert.

C'est celle que j'aurais aimé lire afin de voir à quelle notion correspondait chaque mot allemand, et de l'associer pleinement aux mimiques de la chanteuse. Cette traduction aurait comblé mon souhait de vérifier mes connaissances en allemand, et de sentir pleinement le lien entre

chaque signe (signifiant et signifié) et chaque note de musique. Mais à la simple lecture, cette traduction serait un échec, étant calquée sur l'allemand, maladroite, voire peu compréhensible.

3 — Skopos 3 : la traduction pour le chant

Finalité : permettre à un chanteur français de chanter ce choral en français dans les meilleures conditions possibles ; public : *chanteur soliste ou choriste*

Cette traduction — la plus difficile — doit permettre de comprendre le plus finement possible l'imbrication parfaite de la musique et du sens, donc rester très proche du mot à mot allemand afin que le chanteur français exprime les émotions liées aux mots sur les notes de musique prévues pour elles. Mais le texte doit avoir un sens pour l'auditeur et certaines spécificités techniques propres au chant doivent être prises en compte : par exemple, éviter certaines voyelles dans les notes aiguës, éviter certaines consonnes sur les attaques de phrasé piano, etc.

4 — Skopos 4 : la traduction philologique

Finalité : permettre de retrouver le psaume dans le choral, indépendamment de la musique ; public : *lecteur érudit*, intéressé par la Bible et ses diverses traductions et formes.

Ces chorals étant souvent écrits à partir de psaumes de l'Ancien testament, cette traduction serait celle qui prendrait en compte une poésie du psaume, remontant aux formes hébraïques cachées derrière l'allemand, ainsi qu'une rythmique pensée pour la psalmodie et non pas pour le chant.

Cette diversité des traductions trouve sa légitimité dans la prise en compte du *skopos*. On pourrait certainement trouver encore d'autres *skopos* possibles pour traduire ces textes. C'est par la définition claire du *skopos* de la traduction que les choix et les stratégies du traducteur trouvent leur fondement.

3.2. La valorisation du traducteur

Nous nous trouvons ainsi face à une théorie globalisante et unifiante qui permet finalement de justifier toute stratégie de traduction à partir du moment où celle-ci est déterminée en connaissance de cause, et donc en fonction de son *skopos*, par le traducteur.

L'un des reproches faits par Lawrence Venuti aux théories « assimilatrices » propres aux anglo-saxons est qu'en anglicisant la traduction, en la rendant « fluente », fluide, naturelle, et agréable à lire par le lecteur anglophone, l'essence même de la traduction disparaît puisque le texte apparaît comme écrit et pensé dans la langue cible. C'est ce que dénonçait Berman en parlant de traduction « ethnocentrique et hypertextuelle ». C'est aussi ce que Meschonnic appelle « l'effacement du traducteur ». Tous trois déplorent que ce type de traduction rende le traducteur « invisible », qu'il n'est plus qu'un agent servile de l'assimilation culturelle, voire un imitateur sans aucune marge de manœuvre.

Or dans la théorie de *skopos*, le traducteur se retrouve investi d'un pouvoir immense : celui de transformer un texte réduit à une « offre d'information » en un texte cible répondant au *skopos* qui lui a été assigné. Il peut donc le modifier, éventuellement procéder à des retraits ou des ajouts ou à une réorganisation du contenu, lui imprimer sa marque, à condition de rester cohérent avec ses impératifs de communication envers le public cible et certains impératifs de fidélité dérivant directement du *skopos*. C'est par sa propre subjectivité, sa propre connaissance des deux cultures en présence, en tenant compte du *skopos* qui a été défini, qu'il choisit une stratégie et recrée un texte. En ce sens, paradoxalement, Vermeer tourne le dos aux théories ciblistes et rejoint tous ceux qui prônent la prise de responsabilité du traducteur, qui valorisent, voire sacralisent « la tâche du traducteur » comme Benjamin, « l'engagement maximal d'un sujet spécifique » comme Meschonnic ou « la traduction pensante » de Berman, contre l'idéal classique du traducteur fidèle, modeste et effacé. On notera par ailleurs que, pour les Œuvres du moins, les traductions qui ont laissé une marque durable sont souvent le fait de traducteurs qui, ayant leur propre vision du monde et de la littérature, ont marqué leur traduction par leur interprétation personnelle. La question des limites de cette liberté d'interprétation reste néanmoins posée.

3.3. Le détronement du texte source

La théorie du Skopos met en avant le traducteur, les acteurs et la finalité de la traduction. Mais son aspect le plus surprenant — et le plus sujet à polémique — est qu'on n'y trouve quasiment pas de référence au texte source. La dévalorisation du texte source est une des caractéristiques des approches fonctionnalistes, que Vermeer a appelé « Entthronung », le détronement du texte source. Lorsqu'on situe la traduction

dans ce schéma large d'interaction communicative, le texte source n'est plus essentiel dans l'action et les décisions du traducteur. Tout texte est réduit au rôle « d'offre d'information » (Reiss et Vermeer 1984 : 72) : tout récepteur de cette « offre » va en retirer ce qui l'intéresse ou lui est utile en fonction de ce qu'il y cherche. Le traducteur, lui, reprendra ce qu'il juge approprié de transmettre en fonction du cahier des charges qui définit la mission ou la fonction de la traduction.

Pour Vermeer, « to translate means to produce a text in a target setting for a target purpose and target addressees in target circumstances » (Vermeer 1987a : 29, cité par Nord p. 11). On notera que cette définition de la traduction ne mentionne ni le texte source ni l'auteur ! Pour lui, les agents que sont le traducteur, le commanditaire et le destinataire jouent le rôle le plus important et le sens ou la fonction du texte ne sont pas inhérents aux seuls signes linguistiques.

Cet effacement du texte source s'applique parfaitement à une grande majorité de textes techniques, en particulier aux modes opératoires (instructions, consignes, programmes informatiques, modes d'emploi etc.), mais aussi à l'édition généraliste ou de vulgarisation : dans les deux cas l'auteur n'est pas censé imposer son style ou sa propre vision du monde, mais simplement transmettre un certain nombre d'informations en suivant une méthodologie rédactionnelle qui relève du genre.

Un autre aspect important mais peu traité de la traduction trouve sa solution dans l'effacement du texte source : le problème des textes sources déficients, que tous les traducteurs, y compris les traducteurs littéraires, connaissent bien : il s'agit de textes mal écrits, mal structurés, comportant des erreurs de raisonnement logique ou de contenu, qui sont légion dans les domaines techniques, scientifiques, commerciaux, voire littéraires (voir à ce propos l'étude sur la typologie des textes déficients et leur traitement présentée au colloque de Rennes, Lavault et Allignol, 2000). Les stratégies de réécriture qui s'imposent face à de tels textes correspondent à l'idée du texte comme offre d'information, qu'il faut transmettre efficacement à son destinataire, quitte à l'améliorer — après avoir obtenu l'aval du commanditaire ou de l'auteur bien entendu.

3.4. Échos postmodernes

L'affirmation d'un texte source réduit à une « offre d'information » reste cependant quelque peu provocatrice pour les traducteurs, particulièrement pour les traducteurs littéraires. Elle est à rapprocher d'une affirmation de Danica Seleskovitch expliquant ce qu'est la tra-

duction du sens, également provocatrice, et extrêmement stimulante pour la réflexion :

J'affirme, quant à moi, que le sens est un vouloir-dire extérieur à la langue (antérieur à l'expression chez le sujet parlant, postérieur à la réception du discours chez le sujet percevant), que l'émission de ce sens nécessite l'association d'une idée non verbale à l'indication sémiotique (...) et que la réception du sens exige une action délibérée du sujet percevant. Dans cette perspective, on est amené à ne plus voir dans l'agencement des mots que des indices, puisés par le locuteur dans le savoir partagé qu'est la langue, reconnus de ce fait par l'auditeur, mais ne servant au premier que de jalons pour sa pensée, et au second que de tremplin pour la construction du sens de ce qu'il entend (Seleskovitch, 1976 : 64).

Il y a là un autre élément de réflexion et peut-être une autre contradiction. Ces deux théories (le *skopos* et la théorie interprétative) se rejoignent en ce qu'elles ne voient dans les mots et le texte source qu'un habillage pour ce qui est qualifié d'offre d'information par l'un, de sens par l'autre. Cependant le traitement diffère. Pour Seleskovitch, la traduction est fondée sur le sens, il n'y a *qu'un seul sens*, celui qui émane du vouloir-dire d'un auteur, que le traducteur se doit d'interpréter et de reformuler de façon à ce que le public cible le reçoive le plus justement possible. On se trouve là dans une théorie de l'équivalence. Pour Vermeer, c'est le *skopos*, la finalité de la communication qui compte. Le sens existe parce qu'il est dirigé vers un destinataire particulier et c'est le destinataire qui le construit, ou plutôt, ce sont *les* destinataires qui construisent *les* sens. Cette théorie exclut l'idée que *le* sens du texte source est communiqué au public cible. Le sens est complexe, multiple, relatif et fuyant et, comme le lecteur, le traducteur doit le reconstruire. C'est le *skopos* qui lui donne un fondement ; le public cible y trouvera à son tour ce qu'il y cherche...

Beaucoup de certitudes sont secouées par cette théorie et l'on rejoint là les théories postmodernes sur la mort de l'auteur, la déconstruction permanente, l'incertitude du sens et l'esthétique de la réception. Derrida, par exemple, « assure une place centrale au récepteur ou au lecteur dans l'entreprise déconstructrice » (Nous, 1992). La valorisation du traducteur sur l'auteur est une autre marque de la déconstruction qui induit « l'originarité du secondaire ».

On peut par ailleurs établir un parallèle entre le traducteur du *skopos* qui prend la responsabilité de modifier son texte source (et peut parfois aller trop loin pour certains) et le metteur en scène contemporain qui

recrée les œuvres en fonction du public. Voici par exemple une citation d'un critique d'opéra offusqué, qui n'est pas sans rappeler certaines critiques associées aux traducteurs :

Le spectateur doit lui-même créer son œuvre » [...] c'est à cette conclusion radicale que conduisent, poussées à la limite, la démarche déconstructionniste et l'éthétique de la réception dont ils [certains metteurs en scène] sont, consciemment ou non, les hérauts. Toute œuvre étant au fond une création collective qui répond à « l'horizon d'attente » de publics successifs sans la complicité active desquels elle n'existerait pas, l'auteur n'en est que le fugitif truchement, la raison sociale. La notion même d'auteur (c'est-à-dire le grand auteur) serait un leurre... (Classica, avril 2001, 4).

Ce rapprochement entre une théorie ancrée dans l'action et la pragmatique et les développements controversés de la critique littéraire post-moderne n'est pas la moindre des contradictions que suscite la réflexion sur le *skopos*.

3.5. La traduction littéraire

3.5.1. Résistances et défense du *skopos*

Malgré ces rapprochements, il est évident que c'est la traduction littéraire qui semble le mieux résister à la théorie du *skopos*. Dans l'ouvrage de Vermeer, il n'en est quasiment pas question, tant sa théorie est présentée dans une perspective globalisante. L'ouvrage de Christiane Nord, en revanche, comprend un chapitre entier consacré au « functionalism in literary translation ». Après avoir noté les difficultés de définir les caractéristique propres au texte littéraire, elle arrive à la conclusion que le caractère littéraire d'un texte dépend essentiellement des attentes du lecteur : le texte est reçu comme littéraire en fonction de certains indices montrant que la communication est établie avec une intention littéraire. On est donc toujours dans la pragmatique de l'action, de l'intention, de l'effet et de l'attente.

Le principal argument avancé contre la théorie du *skopos* en littérature vient de l'affirmation que la littérature n'est pas produite dans une finalité communicative. La véritable œuvre d'art ne serait pas dirigée vers un destinataire, puisque l'art n'est pas communication :

Mais que dit une œuvre littéraire ? Que communique-t-elle ? Très peu à qui la comprend. Ce qu'elle a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas énonciation. Une traduction cependant, qui veut communiquer, ne

saurait transmettre que la communication — donc quelque chose d'inséparable. (Benjamin 1923, 1971 : 261, cité par Ballard 1992 : 255).

Si estimable que puisse paraître cette vision de la littérature, il y a cependant deux réponses à cet argument.

En premier lieu, dans le champ même de la littérature, les œuvres entrant dans cette catégorie sont loin d'être majoritaires, et si l'on exclut ce que Berman appelle « les Œuvres » (avec des réserves, car un grand nombre de celles-ci ont ouvertement été écrites pour un public), il reste que la majorité des auteurs écrivent pour s'exprimer certes, mais aussi et surtout pour être lus et reconnus. Dans le cadre d'une théorie globalisante, on peut considérer que ceux qui ne rentrent pas dans cette majorité restent à la marge et acquièrent le statut d'exception. Ces exceptions sont certes de poids puisqu'elles regroupent des auteurs, penseurs et philosophes insistant sur la transcendance, le sacré et l'essence même de la pensée.

D'autre part, Christiane Nord avance un argument apparemment irréfutable : même si l'on peut envisager qu'un texte littéraire soit écrit sans intention dirigée vers un destinataire, le traducteur, lui, répond à la demande d'un éditeur et d'un lectorat. La traduction d'une œuvre littéraire s'inscrit donc dans une situation d'interaction communicative soumise à un *skopos*.

À partir du moment où l'intention littéraire de l'auteur est établie, les choix textuels et stylistiques sont effectués en anticipation des effets sur le lecteur. C'est le rôle du traducteur que d'interpréter les choix qui ont été faits pour un lectorat de la langue et de la culture de l'auteur et de verbaliser sa propre interprétation de l'intention de l'auteur pour un nouveau public, celui de la langue et de la culture cible. C'est à lui d'effectuer les ajustements nécessaires pour réduire le fossé empêchant la communication entre les deux cultures de s'effectuer, tout en respectant leurs existences propres.

Christiane Nord démontre que la théorie du *skopos* a de nombreux avantages sur la théorie de l'équivalence en traduction littéraire, cette dernière aboutissant à des excès d'adaptation qui peuvent rendre le texte incohérent ou trop parfaitement assimilé à la culture cible. La prise en compte du lecteur du texte cible et de sa différence culturelle avec le lecteur du texte source (de ses attentes, de ses connaissances, de ses codes) doit permettre de faire fonctionner le texte traduit d'une manière qui soit compatible avec l'intention de l'auteur et avec la fonction du texte source, telles qu'elles ont été interprétées par le traducteur. On

retrouve là les deux éléments du *skopos* : la finalité de la traduction liée au destinataire. Mais Christiane Nord ajoute à cette théorie une notion qui lui est propre, en complétant le *skopos* par la notion de « loyauté » qui, par opposition à la fidélité, s'exerce par rapport aux personnes. Cette loyauté est le fruit d'une négociation impliquant l'auteur, le récepteur, le commanditaire et le traducteur.

3.5.2. Exemple de la traduction d'un roman écossais

Étant moi-même traductrice d'un auteur écossais des années trente, je me suis beaucoup interrogée sur les intentions de cet auteur et sur la place du *skopos* dans ma traduction. Cet auteur — il s'agit de Lewis Grassie Gibbon, auteur de la trilogie écossaise, dont le célèbre *Sunset Song* — était poussé par un fort désir d'écriture, qui l'a d'ailleurs conduit à une mort prématurée par épuisement. Son besoin de reconnaissance — littéraire mais aussi matérielle — ne fait aucun doute. Ses romans, au-delà d'un récit fortement caractérisé par son lieu, son temps et ses personnages, sont les vecteurs d'une vision socio-politique de l'Écosse, et de l'Europe tout entière. D'autre part, son style est non seulement une écriture personnelle mais un manifeste pour un dialecte écossais qu'il a intimement mêlé à l'anglais afin de créer une prose poétique empreinte de scotticité, exprimant admirablement l'histoire et la beauté de la terre d'Écosse, ainsi que celles de ses habitants confrontés à des conditions de vie particulièrement difficiles.

Cet auteur écossais a écrit délibérément pour un public anglophone au sens large puisqu'il fait en sorte que l'écossais, bien qu'omniprésent, ne soit pas un obstacle à la lecture des romans par tout locuteur anglophone, y compris américain ou australien. Le roman dont il est question ici, *Sunset Song*, a d'ailleurs connu un grand succès aux États-Unis. L'auteur a donc voulu que ses romans soient lisibles par le plus grand nombre. Le *skopos* du texte source est établi ; mais peut-il être le même que le *skopos* du texte traduit ? Celui-ci s'adresse à un lectorat français amateur de romans : la revendication de la scotticité, un véritable manifeste littéraire des années trente a-t-elle le même sens pour un lecteur français de l'an 2000 ?

C'est la définition du *skopos* de la traduction, longuement mûrie et établie à la suite d'une négociation avec le commanditaire, ici non pas l'éditeur français mais le directeur de la collection, lui-même spécialiste de littérature écossaise, qui a permis de résoudre un grand nombre de difficultés jugées si insurmontables que *Sunset Song* n'avait jamais été traduit depuis sa parution en 1932.

Certains principes de base ont été arrêtés sur les intentions de l'auteur, posant le fondement de la ligne de conduite de la traductrice :

1 — L'auteur voulait être lu et reconnu par un grand nombre de lecteurs. La traductrice inclut cette intention comme prioritaire dans le *skopos* de la traduction : celle-ci doit être *loyale* à l'auteur et ne doit pas comporter, sous couvert de fidélité à la forme, d'obstacle à la lisibilité du texte par le plus grand nombre de lecteurs. La traductrice veille à reproduire la fluidité et l'oralité caractéristiques du style de l'auteur dans la traduction, en modifiant la syntaxe pour que l'écart entre le texte traduit et la norme syntaxique française soit proportionnel à l'écart entre le texte source et la norme anglaise. Concrètement, cela signifie, par exemple, une légère adaptation d'un style marqué par de très longues phrases formées de succession d'éléments juxtaposés et reliés par « and ». Un certain nombre de connecteurs est introduit, certains « and » sont occultés, mais le nombre de juxtapositions et de coordinations par « et » doit rester très supérieur à la norme du français, préservant ainsi l'une des spécificités du style.

Exemple¹ :

And may be he said a bit prayer by that Stone *and* then he rode into the Mearns, *and* the story tells no more of his riding *but* that at last come he did to Kinraddie, a tormented place, *and* they told him where the gryphon slept, down there in the Den of Kinraddie. (p. 1)

Peut-être murmura-t-il une prière devant la Pierre, *puis* il entra dans le pays du Mearns, *et* l'histoire n'en dit pas plus de son voyage, *sauf qu'il* finit par arriver dans cet endroit tourmenté *qui s'appelait* Kinraddie, où on lui indiqua à quel endroit le griffon dormait, en bas dans la Combe de Kinraddie. (p. 1)

2 — L'auteur voulait écrire un roman spécifiquement écossais. La traductrice utilise alors toutes les stratégies permettant l'affirmation de la scotticité dans le roman : maintien des noms propres de personnes et de lieux, refus de l'adaptation culturelle et maintien de tous les éléments socioculturels concourant à « l'étrangeté » écossaise, avec si besoin est, explicitation légère par quelques mots ajoutés au texte des éléments culturels opaques pour le lecteur français.

1. Lewis Grassie Gibbon, *Sunset Song*, Canongate Classics (1st ed. 1988, this ed. 1996). Traduction française (même titre) publiée chez Métailié, Paris, 1997.

Par exemple, ajout du nom du poète Robert Burns, déjà mentionné ailleurs dans le roman, mais inutile pour les Ecossais qui connaissent le poème cité par cœur :

he would then recite *Weeeee, ssss-leek-ed cccccowering timrous beastie or such-like poem and it was fair agony to hear him* (p. 22),

il se mettait à réciter *Oooh j-j-j-jolie p-p-p-pe t-t-t-tite b-b-b-bête ef-f-f-frayée*, ou quelque autre **célèbre poème du grand Robert Burns** et c'était un vrai supplice de l'entendre (p. 33).

3 — L'auteur voulait montrer la valeur poétique du dialecte écossais d'Aberdeen en le recréant à sa manière. La traductrice refuse de traduire le dialecte par un dialecte français, du type picard ou breton, qui fausserait l'intention initiale et aboutirait à l'effet inverse ; elle utilise à la place une langue oralisée, des mots pittoresques et des tournures familières hautes en couleurs quand c'est possible. Mais elle doit reconnaître que sur ce point, le *skopos* de la traduction l'emporte sur l'intention initiale : en effet pour le lecteur français d'aujourd'hui, la question de la valeur poétique de l'écossais est beaucoup moins pertinente que pour le public cible initial. Le lecteur français doit sentir la force de la scotticité dans le roman, mais l'aspect dialectal reste secondaire. Dans ce cas, la perte nécessaire par rapport à l'original est relative. Or c'est précisément la question du dialecte qui constituait l'obstacle principal à la traduction du roman. La prise de conscience de la relativité de cette question a été l'une des clés du déblocage de la traduction. La réduction de cette difficulté n'empêche pas la traductrice d'avoir recours à des stratégies de compensation : renforcer l'explicitation dans le texte de l'emploi de l'écossais au lieu de l'anglais chaque fois que c'est possible ; renforcer le caractère écossais de certaines images pour compenser la perte du dialecte.

Exemple :

... she tried to speak English and to make her two bit daughters, Nellie and Maggie Jean, them that went to Stonehaven Academy, speak English as well. And God ! They made a right muck of it, and if you met the bit things on the road and said *Well, Nellie, and how are your mother's hens laying ?* the quean would more than likely answer you *Not very meikle the day* and look so proud it was all you could do to stop yourself catching the futret across the knee and giving her a bit skelp. (p. 21)

... elle essayait de parler anglais et voulait que ses deux fillettes, Nellie et Maggie Jean, celles qui allaient à l'académie de Stonehaven, parlent anglais également. Et Seigneur ! ça donnait une saleté de mélange, et si vous rencontraiez les petites sur la route et que vous **disiez en bon anglais** *Alors Nellie, est-ce que les poules de ta mère pondent bien en ce moment ?* la petite à tous les coups répondait **dans un méli-mélo d'anglais et d'écossais** *Pas très beaucoup ces jours*, et elle avait l'air si contente d'elle qu'on avait du mal à se retenir d'attraper la petite fouine à bras-le-corps pour lui donner une raclée (p. 31).

L'établissement de ces principes par la négociation avec le commanditaire a permis à la traductrice de trouver face à chaque difficulté une stratégie fondée et argumentée et de donner à la traduction du roman une véritable cohérence. Il est vrai que les théories classiques de la fidélité mettaient en avant des difficultés insurmontables, poussant vers le seuil d'intraduisibilité. Le changement d'approche qu'offre la théorie du *skopos* a eu raison de certains blocages, pour le plus grand bénéfice des lecteurs français, privés jusque là de ce fleuron de la littérature écossaise.

CONCLUSION

Il faut rendre hommage à Christiane Nord pour avoir diffusé les principes de la théorie du *skopos* en anglais, cette théorie ayant été trop longtemps ignorée en France, où la théorie du sens occupe depuis plus de trente ans la sphère pragmatique en traduction. Cette théorie globalisante apporte, comme j'ai tenté de le démontrer, de nombreux éclairages aux traducteurs à la recherche de fondements et de critères pour leurs choix stratégiques. Elle suscite aussi de nombreuses interrogations, dont le pouvoir accordé au traducteur dans sa distanciation par rapport au texte source n'est pas la moindre. Plus que tout autre théorie, elle ne connaîtra de garde-fous que si les traducteurs adhèrent également à une certaine éthique. Elle mérite d'être connue davantage par les traducteurs et les formateurs de traducteurs, ainsi que d'être mise à l'épreuve, discutée, adaptée ou amendée par les chercheurs en traductologie. C'est bien là le *skopos* du présent article.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

- BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin, Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille : P.U.L., 1992.
- BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur » (1923), *Œuvres*, vol. 1, Paris : Denoël, 1971.
- BERMAN Antoine, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les tours de Babel, essais sur la traduction*, A. Berman et al. (éd.) Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985.
- ISRAEL Fortunato, « Shakespeare en français : être ou ne pas être », *Palimpsestes* n° 3, Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- LAVAULT Elisabeth, ALIGNOL Claire, « Savoir reconnaître et traiter les déficiences du texte de départ, un aspect souvent oublié dans les formations de traducteurs » *Actes du Colloque international : Formation des Traducteurs, Université de Rennes 2, septembre 2000*, Paris : La Maison du Dictionnaire, 2001.
- MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse : Verdier 1999
- NIDA Eugene, TABER Charles, *The theory and practice of translation*, Leiden : United Bible Societies, 1974.
- NORD Christiane, *Translating as a Purposeful Activity — Functionalist approaches Explained*, Manchester : St. Jerome Publishing, 1997.
- NOUSS, Alexis, « Texte et traduction : du sacré chez Jacques Derrida », *Traductologiques*, Montréal : Presses de l'université du Québec, 1992.
- REISS Katharina, VERMEER Hans J., *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, 2. Auflage, Tübingen : Francke, 1991.
- SCHLEIERMACHER Friedrich, « Des différentes manières du traduire », *Les tours de Babel, essais sur la traduction*, A. Berman et al. (éd.) Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985.
- SELESKOVITCH Danica, « Introduction » et « Traduire : de l'expérience aux concepts ». *Etudes de linguistique appliquée* n° 12, Paris, 1976,
- SELESKOVITCH Danica, LEDERER Marianne, *Interpréter pour traduire* Paris : Didier Erudition, 1984.
- VENUTI Lawrence, (éd.) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres-New York : Routledge, 1995.

Désaccord et cohérence dans les dialogues de romans modernes anglais : problèmes de traduction

M. S. MULLER
Université de Nancy II

Les énoncés au discours direct que nous lisons dans les romans peuvent être vus, selon la formule de Gillian Lane-Mercier¹, comme des simulacres des interactions de la vie réelle, et représentent les mêmes actes illocutoires. Nous y percevons une nécessaire cohérence, cohérence d'une part dans le contenu propositionnel de l'énoncé, support de la relation entre un désaccord et l'objet de ce désaccord, et d'autre part cohérence dans la **situation de communication** qui réunit les participants de l'interaction. La syntaxe de l'énoncé conflictuel est un domaine riche et complexe, affectant des désaccords d'ordre référentiel mais aussi d'ordre pragmatique, et associant souvent l'activité verbale à l'activité non-verbale. Elle peut faire intervenir des procédés différents entre l'anglais et le français, et donne souvent lieu, à travers des stratégies spécifiques de traduction, à une prise de position du traducteur par rapport à l'écriture du texte-source. Je n'aborderai pas ici ce vaste champ d'analyse, et je m'attacherai uniquement aux problèmes posés au traducteur par les choix stylistiques qui caractérisent les interactions verbales représentées par les dialogues. Je voudrais, à partir d'un roman

1. LANE-MERCIER Gillian, *La Parole Romanesque*, Klincksieck, Paris-Ottawa, 1989.

de Tom Sharpe, *Wilt*², étudier l'éclairage apporté sur ce point par Catherine Kerbat-Orecchioni dans son ouvrage, *Les Interactions Verbales*³.

Dans le second tome, consacré à la relation interpersonnelle, Kerbat-Orecchioni étudie la **relation horizontale**, qui varie entre distance et familiarité, et la **relation verticale**, en d'autres termes une hiérarchie complexe, un système de « places », attribuées aux « interactants » en vertu de plusieurs types de facteurs, les uns officiels, les autres implicites, qui font intervenir diverses formes de pouvoir et de domination. Elle consacre une longue partie de son étude à la **politesse**, étroitement liée à ces deux paramètres.

Bien que ces aspects de l'interaction coexistent nécessairement, je les étudierai séparément pour examiner d'abord les problèmes posés au traducteur par la **relation horizontale**, telle qu'elle est illustrée par trois épisodes de l'histoire de Henry Wilt.

DISTANCE ET PROXIMITÉ DANS L'EXPRESSION DU DÉSACCORD

1. Le rapport de proximité est illustré par la **conversation entre Wilt et Peter Baintree**, collègue mais surtout ami indéfectible, chez qui Wilt va chercher le réconfort lorsqu'il constate que sa femme, dont la conduite est de plus en plus surprenante, a quitté le domicile conjugal. Si en anglais les pronoms ne jouent aucun rôle dans l'indication des rapports de plus ou moins grande intimité, en français le choix est obligatoire et fondamental. Le traducteur veille ici à ce que l'emploi des pronoms soit en conformité avec les rapports entre les personnages. Ainsi Wilt et Peter se tutoient mais la femme de Peter vouvoie Wilt.

La conversation des deux amis, quoiqu'empreinte de courtoisie, comporte un vocabulaire relativement relâché, qu'il s'agisse des jurons ou des mots grossiers :

Christ, you look bloody awful. (Sharpe p. 71)

Juste ciel, tu as une de ces allures ! (Dupuigrenet p. 93)

She bought herself a fucking trampoline. (Sharpe p. 73)

Elle a acheté ce foutu trampoline. (Dupuigrenet p. 95)

-
2. SHARPE Tom, *Wilt*, Secker & Warburg, 1976 ; Pan Books, 1978 ; traduit par François Dupuigrenet-Desroussilles en 1982 aux Éditions du Sorbier ; 10/18, Paris, 1988.
 3. KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les Interactions Verbales*, A. Colin, 1990-1994.

S'il est vrai que le traducteur prend soin dans tout le roman de préserver et même d'accentuer la verveur du langage utilisé par les personnages de Sharpe, celle-ci est particulièrement pertinente dans ce passage où elle manifeste clairement la relation de proximité entre les deux amis.

2. Le rapport de proximité entre des camarades de travail se manifeste clairement sur le chantier du Technical College où enseigne Wilt. Un ouvrier vient d'apercevoir une femme au fond d'un trou où la bétonnière commençait à déverser sa coulée de béton : les propos échangés entre le contremaître et le conducteur de la bétonnière illustrent cette proximité créée tout à la fois par l'appartenance socioculturelle des locuteurs (ce sont des ouvriers du bâtiment), par la camaraderie du travail, et par le caractère d'urgence de la situation.

'Stop. for God's sake stop,' [...] 'There's a woman down that hole !'

'A what ?' [...]

'A **fucking woman** and look what you've been and **fucking done**. [...]

'A woman ?' [...] 'What ? Down that hole ? What's she doing down there ?'

[...] 'Doing ?' [...] 'what do you think she's doing ? What would you be doing if you'd just had twenty tons of liquid concrete dumped on top of you ? **Fucking drowning, that's what.**'

[...] 'I thought you wanted me to pour faster. I couldn't hear what you were saying.'

'Well, every other **bugger** could,' [...]
(Sharpe p. 77)

– Arrête, **bon Dieu**, arrête. Il y a une femme dans le trou !

– Une quoi ? [...]

– Une femme, **merde** ! Et **merde** regarde ce que t'as fait. **J't'ai** dit d'arrêter. **J't'ai** dit d'arrêter le béton. Et toi **pénard** tu lui as **balancé** 20 tonnes de béton sur la **gueule**. [...]

– Une femme ? Dans ce trou ? Qu'est-ce qu'elle **foutait** là ? [...]

– Ce qu'elle **foutait** ! [...] Et qu'est-ce que tu fais quand tu prends 20 tonnes de béton sur la **tronche**. Tu te noies ! [...]

– **Ben** je savais pas qu'elle était là. **Comment j'aurais** fait ? **Fallait** me le dire.

– Te dire quoi ? [...] Mais **bon sang j't'ai** dit d'arrêter. **T'écoutais** pas c'est tout.

– **J'croyais qu'tu** disais d'aller plus vite.

J'entendais rien.

– Mais tout **l'monde** m'a entendu **bordel** !

[...]

(Dupuigrenet p. 101)

[...] 'For God's sake get a pump.'	- [...] Pour l'amour de Dieu dégotte une pompe !
'Pump's no good.' [...] 'you'll never pump that concrete out of there, not in a month of Sundays.	- Pas la peine [...]. Tu pourras jamais pomper le béton. Ça sert à rien.
[...] Well, how did she get down there in the first place ?' [...]	- Ben d'abord comment qu'elle est arrivée là, [...].
'How the fuck would I know. She must have fallen...'	- Qu'est-ce que j'en sais, moi. Elle a dû tomber.
'She was bloody murdered. '	
[...] Everyone for half a mile must have heard me but not Chris. Oh, no. he has to go on—	- [...] A un mile à la ronde on m'entendait. Mais Chris non. Il a fallu qu'il continue à envoyer son foutu...
'She was murdered before she was put down the hole,' [...].	- Elle a été tué <i>avant</i> d'arriver dans le puits, [...].
'[...] You're right. She must have been murdered. Oh. my God !' (Sharpe p. 79)	- [...] T'as raison. C'est un meurtre bordel de Dieu ! (Dupuigrenet p. 102)

Sharpe comme Dupuigrenet font des diverses marques qui rendent ces éléments perceptibles un usage sporadique, visant non pas au réalisme scientifique mais plutôt à un effet de réel. On note :

— En anglais : des expressions populaires : *you've been and ... ; that's what* ; de nombreux jurons et tournures grossières : *For God's sake ; fucking* ou *bloody* comme locution adverbiale à valeur intensive, avant un substantif (*woman*), avant un verbe (*done ; drowning ; murdered*) avec un mot interrogatif (*how the fuck*) ; *bugger* pour man ; des expressions imagées ou proverbiales : *not in a month of Sundays* ; des ellipses : *Pump's no good*.

— En français : les jurons : *bon Dieu, bordel*, l'accumulation du mot *merde* ; le tutoiement ; de nombreuses marques d'oralité comme l'ellipse du sujet *fallait* ; les contractions : *c'que t'as fait ; j'tai dit* ; dans les négations en particulier : *t'écoutais pas* ; dans les phatiques : *Ben* ; l'interrogation sans inversion : *Comment j'aurais fait ?* et, encore plus populaire, l'utilisation du mot « que », « connecteur à tout faire », selon la formule de Françoise Gadet, dans : *Comment qu'elle est arrivée là ?*

La syntaxe familière : *pas la peine* ; l'utilisation de pronoms clitiques : *Qu'est-ce que j'en sais, moi ?*

Les mots argotiques : *toi pénard, tu lui as balancé 20 tonnes de bétons sur la gueule... sur la tronche ; qu'est-ce qu'elle foutait là ? envoyer son foutu...*

Bien entendu ces phénomènes ne se correspondent pas terme à terme mais globalement ; le traducteur recourt à des compensations, par exemple avec *dégotte une pompe*. Mais à d'autres occasions il ne trouve

pas l'équivalent possible : ainsi pour traduire *not in a month of Sundays* de nombreuses possibilités viennent à l'esprit, par exemple *Tu pourrais pomper toute ta vie que t'arriverais pas à pomper tout ce béton*.

3. La relation de distance est particulièrement nette dans la réunion sur les promotions, où s'affrontent plusieurs directeurs de départements du Technical College. Cette relation est directement fonction de l'événement linguistique que constitue la réunion et du thème qui en fait l'objet.

'The problem with Wilt as I see It Is that he lacks drive,' [...]

'He may lack drive but he is committed,' said Mr Morris, fighting his annual rearguard on Wilt's behalf.

'Committed ?' [...] *'Committed to what ? Abortion, Marxism or promiscuity ? It's bound to be one of the three. [...]*

'Hear, hear,' [...].

Mr Morris bristled.

'I grant you that one or two lecturers have been... er ... a little overzealous politically but I resent the imputation that...'

'Let's leave generalities aside and get back to Wilt,' [...] *'You were saying that he is committed.'*

'He needs encouragement,' said Mr Morris.

'Damn it, the man has been with us ten years and he's still only Grade Two.'

'That's precisely what I mean about his lacking drive,' [...]

'I must say I agree,' [...]. 'Any man who is content to spend ten years taking Gasfitters and Plumbers is clearly unfit to hold an administrative post.'

— À mon avis le problème de Wilt c'est qu'il manque de dynamisme, [...].

— Il manque peut-être de dynamisme mais il s'engage à fond, dit Mr Morris qui livrait pour Wilt son annuel combat d'arrière-garde.

— Engagé ? [...], engagé dans quoi ?

L'avortement, le marxisme, la promiscuité ? Ce ne peut être que l'un des trois. [...]

— Bien dit, s'écria le directeur de Méca Géné, [...]

Mr Morris fronça le sourcil :

— Je reconnais qu'un ou deux de nos lecteurs se sont montrés... euh... un peu activistes sur le plan politique mais je m'élève avec force contre des insinuations...

— Laissons-là je vous prie les problèmes généraux et revenons à Wilt, dit le censeur. Vous disiez qu'il s'engageait à fond.

— Il a besoin d'être encouragé, dit Mr Morris. Bon sang ce type est chez nous depuis dix ans et il est toujours assistant !

— C'est précisément ce que je voulais souligner en parlant de manque de dynamisme, dit le directeur du département d'anglais. Si vraiment il avait valu la peine de le promouvoir il serait maître-assistant aujourd'hui.

— C'est un argument de poids, dit le directeur du département de géographie. Quelqu'un qui a passé dix ans à faire la classe aux gaziers et aux plombiers est évidemment inapte à occuper un poste administratif.

'Do we always have to promote solely for administrative reasons ?' Mr Morris asked wearily. 'Wilt happens to be a good teacher.'

'If I may just make a point,' said Dr Mayfield, the Head of Sociology. 'at this moment in time it is vital we bear in mind that, in the light of the forthcoming introduction of the Joint Honours degree in Urban Studies and Medieval Poetry, provisional approval for which degree by the Council of National Academic Awards I am happy to announce at least in principle, that we maintain a viable staff position in regard to Senior Lectureships by allocating places for candidates with specialist knowledge in particular spheres of academic achievement rather than —'

'If I may just interrupt for a moment, in or out of time' said Dr Board, Head of Modern Languages, 'are you saying we should have Senior Lectureships for highly qualified specialists who can't teach rather than promote Assistant Lecturers without doctorates who can ?'

'If Dr Board had allowed me to continue,' said Dr Mayfield, 'he would have understood that I was saying...'

'I doubt it,' said Dr Board, 'quite apart from your syntax...' (Sharpe p. 12)

— Doit-on toujours faire des promotions en fonction de critères administratifs ? dit Mr Morris exaspéré. Je vous signale que Wilt est un excellent enseignant.

— Puis-je intervenir sur un point ? dit le Dr Mayfield, directeur du département de sociologie. Il est essentiel de bien comprendre que dans l'optique de notre prochaine habilitation à délivrer un diplôme conjoint d'urbanisme et poésie médiévale — [...] — il convient de mener une politique de recrutement adaptée au niveau des postes de maître-assistant en dégageant des postes pour des candidats ayant un profil de spécialiste dans des domaines de recherche précis plutôt que...

— Si je peux vous interrompre un instant, dans votre optique (comme vous diriez), dit le Dr Board, directeur du département de langues modernes, êtes-vous en train de dire que nous devons réserver les postes de maître-assistant à des spécialistes hautement qualifiés mais incapables d'enseigner plutôt que de promouvoir des assistants sans doctorat qui sont tous de bons enseignants ?

— Si le Dr Board m'avait laissé continuer, dit le Dr Mayfield, il aurait compris que je voulais dire...

— J'en doute, dit le Dr Board, avec une syntaxe pareille... (Dupuigrenet p. 14)

La distance est perceptible dans les pronoms : le caractère formel de la situation est souligné par le vouvoiement dans la traduction, et, en anglais comme en français, par l'appellation à la troisième personne et la communication indirecte qu'elle instaure.

If Dr Board had allowed me to continue :

Si le Dr Board m'avait laissé continuer

On voit là une interaction fortement ritualisée, ce qu'accentue de façon presque caricaturale par la formule « hear, hear » (exprimant une approbation, il est vrai, mais participant des mêmes relations).

La distance est clairement marquée par un niveau de langue très surveillé

I grant you that ... but I resent the imputation that... :

Je reconnais... mais je m'élève avec force contre des insinuations...

L'écart de langage de Morris, contrastant avec le style châtié qui lui est habituel, montre d'autant mieux sa frustration :

Damn it, the man has been with us... :

Bon sang, ce type est chez nous...

J'ai évité d'associer à l'étude de la relation horizontale celle des marques de politesse. Le fonctionnement de la politesse est complexe et l'analyse qu'en fait Kerbrat-Orecchioni me semble des plus précieuses pour le traducteur désireux de bien pénétrer les nuances d'un dialogue. À la suite de Goffman⁴, puis de P. Brown & S. Levinson⁵, Kerbrat-Orecchioni explique que la politesse est destinée à adoucir ou à réparer des phénomènes décrits sous le nom de « Face Threatening Acts » : la plupart des échanges verbaux comportent en effet des actes qui portent atteinte ou au moins menacent l'interlocuteur de plusieurs façons. Ainsi une requête menacera le « territoire » de l'autre, mais une critique menacera l'image plus ou moins valorisante que l'interlocuteur se fait de lui-même, et celle qu'il présente aux autres. La politesse est donc linguistiquement pertinente, car elle préserve le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle en conciliant le désir mutuel de préservation des faces avec le fait que la plupart des actes verbaux sont potentiellement menaçants. Fortement ritualisée, elle fait partie de notre code linguistique. Même si les procédés de politesse, par toute une palette de modalisations, rendent en général la structure d'un énoncé plus complexe, Kerbrat-Orecchioni montre pourtant que la politesse est considérée comme norme, par rapport à une formulation non-modalisée qui a tendance à être perçue comme brutale.

S'il est vrai que la politesse va souvent de pair avec une relation distante, il ne faudrait pas en conclure que la première découle obligatoirement de la seconde. On observe dans des dialogues marqués par

4. GOFFMAN, Ervin, *La mise en scène de la vie quotidienne*. Minit, 1973 (Chap 2 : Les relations en public).

5. BROWN Penelope & LEVINSON Stephen, *Politeness. Some Universals in Language Use*, C.U.P., 1987.

une relation d'intimité des degrés de politesse très divers. Aussi mettrais-je plus volontiers cette dernière en rapport avec la présence ou l'absence d'agressivité dans un dialogue.

POLITESSE ET AGRESSIVITÉ DANS L'EXPRESSION D'UN DÉSACCORD

Les formules de politesse, en structurant les relations entre les personnages, jouent un rôle important dans la création romanesque. Les exemples des procédés étudiés par Kerbrat-Orecchioni se rencontrent dans la conversation amicale entre Wilt et Braintree comme dans la réunion entre collègues. Dans cette dernière, cependant, leur accumulation jette un doute sur leur caractère soi-disant « atténuateur ».

Si le traducteur ne rend pas toujours de façon satisfaisante la valeur illocutoire de certaines formules de politesse, c'est, me semble-t-il, faute de bien percevoir leur caractère conventionnel. On remarquera qu'il rencontre autant de difficultés pour traduire les expressions impolies.

1. Expressions polies et impolies : traduire les formules figées

Dans la visite de Wilt à Braintree, la tâche du traducteur est délicate quand il s'agit de rendre les expressions conventionnelles qui modalisent l'énoncé conflictuel. Tantôt il s'éloigne judicieusement du mot-à-mot :

I wouldn't be too sure : Pas sûr

et la traduction respecte la cohérence du ton : de même que le caractère figé de la modalisation anglaise la rend possible même à côté d'énoncés assez relâchés (*she bought herself a fucking trampoline*), l'ellipse en français est compatible avec la politesse de Wilt à l'égard de Betty Braintree. Nous voyons ici comment le traducteur ne traduit pas un énoncé isolé mais l'ensemble d'une interaction, en restituant les dosages subtils qu'opèrent instinctivement les locuteurs.

Tantôt le traducteur en s'éloignant du mot à mot perd la précision illocutoire de la phrase. Ainsi dans la critique indirecte de Peter Braintree à l'égard d'Éva,

I must say I can think of better places for trampolines than greenhouses

Il y a quand même des endroits mieux faits pour les trampolines que les serres

la phrase française n'est pas claire et la valeur illocutoire aurait été mieux marquée avec une modalisation explicite : « Il faut dire qu'il y a des endroit mieux faits »

De même dans la réaction de Betty Braintree à la remarque de Wilt :

'I think that's what's worrying Henry. The easy come bit.'

'Oh, surely not. Eva isn't that sort at all.'

– Je crois que c'est ça qui embête Henry, le ça va ça vient.

– Oh non. Ça non. Pas Éva.

la démarche de surely n'est pas rendue clairement en français, du moins pour l'œil du lecteur. La valeur subjective que comporte toujours surely aurait due être explicitée, en écrivant par exemple : « Je suis sûre que non. Ce n'est pas le genre d'Éva. »

Entre Wilt et Braintree, l'intimité n'exclut pas le respect et la considération, et les gros mots sont compatibles avec la courtoisie. En revanche, **les scènes de ménage entre Wilt et sa femme** ne laissent aucune place aux ménagements. Les expressions impolies, pour figées qu'elles soient, ne posent pas moins de problèmes au traducteur : les intensifieurs, en même temps qu'ils correspondent au caractère relâché de la langue, soulignent la relation conflictuelle, comme les locutions adverbiales en forme de jurons (four-letter words).

'What the hell am I supposed to do ? [...].'

[...] *'Why can't you just wait until the morning ? [...]*

'To pee or not to pee, that is the question.' said Wilt helping himself to All-Bran. *'What do you expect me to do ? Tie a knot in **the damned thing** ?'*

'It wouldn't make any difference to me if you did,' said Eva bitterly.

*'It would make **a hell of a lot of difference** to me, thank you very much,'*

'I was talking about our sex life and you know it.'

'Oh, that,' [...]. (Sharpe p. 17)

– Mais **bon Dieu** qu'est-ce que je dois faire ? [...]

– Et si je tirais la chasse tout foutrait le camp ! [...]

– Enfin tu ne peux pas attendre le matin ? [...]

– Pisser ou ne pas pisser, voilà la question, [...]. Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Que je fasse un nœud à **ce foutu tuyau** ?

– Pour moi ça ne ferait pas beaucoup de différence, disait Éva avec amertume.

– Ça ferait **une sacrée différence** pour moi, merci.

– Je parlais de notre vie sexuelle et tu le sais très bien.

– Oh pour ça, [...]. (Dupuigrenet p. 22)

'Henry Wilt, you are a *sod*,' [...]]

'Did you hear what I said ?' Eva demanded, getting out of bed herself.
'I heard,' said Wilt, and saw that she was naked.

'What the hell are you going about like that for ?'

'If it comes to that, what's wrong with your nose ? I suppose you got drunk and fell down. It looks all red and swollen.'

'It is all red and swollen. And if you must know I didn't fall down. Now for goodness sake get out of the way. I've got a lecture at nine.' [...]

'With a Printer ?'

[...] 'I hope you hit him back.'
Wilt cut himself.

'No I bloody didn't,' [...]

'Well you should have. You're not a man. You should have hit him back, [...]

'And got the sack. Got hauled up in Court for assaulting a student. Now that's what I call a brilliant Idea.' (Sharpe p. 31)

– Henry Wilt ! Réveille-toi ordure, dit Éva le lendemain matin. [...]

– Tu as entendu ce que je dis ? demanda Éva en se levant à son tour.

– Mais oui, fit Wilt, et il s'aperçut qu'elle était nue. [...].

– **Pourquoi tu te promènes toute nue ?**

– Dis-moi plutôt ce qui est arrivé à ton nez. Tu t'es enivré et tu t'es cassé la figure je suppose. Regarde il est tout rouge, tout gonflé.

– Oui parfaitement et il est rouge et il est gonflé. Et si tu veux tout savoir je ne me suis pas cassé la figure. **Maintenant pour l'amour du ciel tire-toi.** J'ai un cours à 9 h. [...]

– Avec un imprimeur, dit Wilt en commençant de se raser.[...]

– J'espère que tu l'as frappé toi aussi. Wilt dérapa et se coupa.

– **Bien sûr que non,** [...]

– Et bien tu aurais dû. Tu n'es pas un homme. Il fallait répondre. [...].

– Et me faire vider ? Me faire traîner en justice pour avoir agressé un étudiant ?

Alors là permets moi de te dire que c'est une brillante idée. [...]. (Dupuigrenet p. 44)

Si les nuances sont en général bien observées, on note parfois des inexactitudes ou des insuffisances. Ainsi à la place de « Bien sûr que non », traduire par « Sûrement pas » aurait mieux rendu l'ironie de la réponse de Wilt.

De même « pour l'amour du ciel » semble un peu trop châtié. Pour rendre à la fois la valeur pragmatique de « now » et l'irritation de Wilt, une phrase comme « Et maintenant tire-toi », combinant le choix lexical argotique et la conjonction, aurait été à mon sens plus expressive.

L'agressivité de Wilt à l'égard de sa femme reste relativement contenue. Mais elle se trouve parfois neutralisée indûment dans le texte français. Ainsi la traduction « Pourquoi tu te promènes toute nue ? » ne rend pas suffisamment le sous-entendu désapprobateur (= ta conduite est inexplicable, absurde). Le problème n'est pas facile. On serait tenté de proposer comme alternative « Qu'est-ce que tu fous [comme ça] à

poil ? » si une telle traduction, comme celle de Dupuigrenet, n'était en contradiction avec la pudibonderie (si caractéristique de Wilt) suggérée par « like that ». Mais la solution « dans cette tenue » manquerait peut-être de clarté.

La réunion sur les promotions citée p. 3 offre tout un éventail des procédés d'atténuation étudiés par Kerbrat Orecchioni dans *Les Interactions Verbales* :

— procédés d'annonce préalable :

If I may just make a point ... : Puis-je intervenir...

(la demande d'autorisation étant un signe de politesse)

— concession pour préparer un désaccord (on amadou l'adversaire avant une attaque) :

He may lack drive but he's committed : peut-être ... mais

I grant you ...but I resent ... : Je reconnais ... mais

— minimisation et hésitation :

er ... a little overzealous : euh ... un peu activistes

— réfutation remplacée par une question (assortie d'un modal) :

Do we always have to promote solely for administrative reasons ?

Doit-on toujours faire des promotions en fonction de critères administratifs ?

Paradoxalement, le grand nombre des procédés soi-disant atténuateurs a pour effet de souligner l'antagonisme entre les participants de cette conversation.

2. Politesse et ambiguïté

Wilt — et Dupuigrenet à sa suite — met en lumière l'ambiguïté inhérente au code de la politesse, que le style de l'interaction verbale soit spontané ou surveillé.

a) Ainsi les **questions**, au lieu d'avoir un effet atténuateur, peuvent exprimer une grande véhémence, par exemple dans la scène du chantier citée p. 2 :

What do you think she's doing ? What would you be doing if you'd just had twenty tons of liquid concrete dumped on top of you ? Fucking drowning, that's what.

Ce qu'elle foutait ? Et qu'est-ce que tu fais quand toi tu prends 20 tonnes de béton sur la tronche ? Tu te noies !

Cette phrase interrogative reprend en écho la question précédente pour mieux le critiquer. La phrase interrogative suivante est une question rhétorique dont le rôle, loin d'être atténuateur, est intensif.

Curieusement, le traducteur s'est embrouillé dans les temps et les modes au lieu de s'en tenir à la traduction littérale qui s'imposait : « Qu'est-ce qu'elle fout là ? » « Ce qu'elle fout ? Et qu'est-ce que tu foudrais si t'avais pris 20 tonnes de béton sur la tronche ? Tu te noierais, voilà c'que tu ferais ! »

Kerbrat Orecchioni explique comment un reproche est souvent formulé de façon atténuée par une question, l'atténuation étant souvent indiquée en outre par une négation. Pourtant, la question d'Éva à Wilt : *Why can't you wait until the morning ?* comporte de toute évidence une intention agressive, parfaitement perçue par Dupuigrenet qui la souligne au moyen de l'adverbe *enfin* :

Enfin, tu ne peux pas attendre le matin ?

Mais Kerbrat-Orecchioni remarque également qu'une question partielle (comme ici la question en *why*) impose à la réponse un cadre plus précis que ne le fait une question polaire (*yes-no* question) et qu'elle est de ce fait plus brutale. Cela explique peut-être pourquoi le modal *can't you*, n'apporte pas d'atténuation sensible à cette question, qui fait partie du code des formules de reproche.

Les questions présentes dans un énoncé conflictuel sont donc souvent des questions sans réponse, ou des critiques implicites. Au lieu de remplir une fonction d'atténuation, elles donnent à l'énoncé un ton impératif ou brutal.

Les questions sont aussi le support par excellence de l'ironie, comme on l'observe nettement dans la réunion sur les promotions.

Do we always have to promote solely for administrative reasons ?

Doit-on toujours faire des promotions en fonction de critères administratifs ?

L'ironie est encore plus manifeste dans : *Are you saying that...* (valeur de commentaire) suivi d'une proposition absurde. Elle n'est pas

rendue par la traduction française : *Êtes-vous en train de dire...* qu'il faudrait remplacer par : *Dois-je comprendre que nous devons...*

b) **Litote, antiphrase et ironie**

Pourquoi un énoncé est-il compris comme **ironique** ? Le principe de coopération analysé par H. Paul Grice dans son article « Logic & conversation⁶ », et en particulier la maxime de qualité (« Que votre contribution soit véridique ») en fournit une bonne explication. Si un énoncé comporte une anomalie, le destinataire perçoit cette anomalie comme un signal indiquant que le contenu propositionnel de l'énoncé n'est pas le véritable message, et qu'il recèle un autre message de nature implicite.

Ainsi, de nombreuses formules qui ne sont des formules de politesse qu'en surface sont perçues comme des **antiphrases**, et loin d'avoir un rôle d'atténuation, produisent l'effet inverse. Le procédé d'annonce préalable, *if you must know*, que la présence d'une expression d'hypothèse et d'un modal pourraient faire classer parmi les procédés de ménagement, implique en fait une condamnation de l'indiscrétion de l'interlocuteur, clairement perçue dans la traduction *si tu veux tout savoir*

L'analyse de Grice explique de nombreux autres cas où une formule de politesse, dans une interaction qui ne la justifie pas, sera comprise comme ayant une autre intention, le raisonnement étant : « S'il y a un atténuateur, c'est qu'il y a une attaque ». Le procédé d'atténuation devient ainsi un signal d'antagonisme.

Lorsqu'Eva s'adresse à son mari en ces termes :

Henry Wilt, you're a sod : **Henry Wilt**, réveille-toi, ordure

l'appellatif introduit une nuance comminatoire, très idiomatique, à laquelle je ne trouve pas d'équivalent exact en français. Mais la méconnaissance de ce signal conventionnel de reproche ou d'avertissement rend la traduction littérale de Dupuigrenet incohérente, d'autant plus que l'accusation directe d'Éva est perdue, alors qu'elle aurait pu être rendue par *Tu es un vrai salaud*.

La **litote**, possédant de grandes affinités avec l'antiphrase, dans la mesure où elle n'est pas faite pour être prise littéralement, revêt une forte ambiguïté. Elle peut être sarcastique, mais aussi, comme dans la remarque de Braintree citée plus haut, simplement amicale :

6. GRICE H. Paul, « Logic & conversation » (1975) in Cole P. & Morgan J. L. : *Syntax & Semantics*, vol. 3 : *Speech Acts*. Traduit dans *Communications* 30 : *La conversation* (Seuil 1979).

*I must say I can think of **better places** for trampolines than greenhouses.*

Il y a quand même des endroits **mieux faits** pour les trampolines que les serres.

Le destinataire de l'énoncé n'est pas dupe : utiliser un trampoline dans une serre est une idée idiote.

On voit clairement le fonctionnement de l'antiphrase dans la réflexion de Wilt à Éva :

*Now **that's what I call** a brilliant idea*

Alors là **permets-moi de te dire** que c'est une brillante idée

Remarquons au passage que traduire par « idée de génie » aurait été plus idiomatique, mais ce qui est surtout intéressant est que la phrase anglaise, dans un autre contexte, pourrait être un compliment sincère, à ceci près que l'expression de subjectivité « *that's what I call* » est une modalisation qui signale souvent une attitude critique. Dans la traduction, cette nuance critique est fortement explicitée par la formule de politesse codée « permets-moi de te dire », qui accompagne normalement un « face threatening act » (comme on dirait « permets-moi de te dire que tu as tort »).

On peut comparer ce sarcasme avec la **parodie humoristique** à laquelle recourt Wilt, dans une sorte de réflexe de protection, pour désamorcer les récriminations de sa femme à propos de l'utilisation des toilettes :

To pee or not to pee, that is the question

Pisser ou ne pas pisser, voilà la question.

On peut regretter que la ressemblance frappe moins immédiatement l'oreille en français et se demander s'il aurait été préférable de rechercher un effet comparable, quitte à utiliser une autre citation célèbre, et française de surcroît, en hasardant « Je pisse donc je suis » ! Ce n'est pas certain : on perdrait alors une autre nuance importante, la notion de dilemme, si caractéristique de la nature tourmentée de Wilt. Dans la traduction de Dupuigrenet, le statut « culturel » de la référence shakespearienne, dans une langue où elle se trouve importée, prend plus de relief, et la met en contraste savoureux avec la trivialité du problème évoqué.

Dans la réunion sur les promotions, on retrouve la valeur ironique du jeu parodique, utilisé comme arme offensive et non plus défensive, pour railler l'intervention ampoulée d'un enseignant (où Sharpe lui-même se livre à une parodie du jargon sociologique et universitaire qui n'est pas sans rappeler certains romans satiriques d'Evelyn Waugh) :

<p><i>If I may just make a point, at this moment in time it is vital we bear in mind that in the light of the forthcoming introduction of the Joint Honours Degree in Urban Studies and Medieval Poetry [...]</i></p> <p><i>If I may just interrupt for a moment, in or out of time, are you saying [...]</i></p>	<p>Puis-je intervenir sur un point ? Il est essentiel de bien comprendre que dans l'optique de notre prochaine habilitation à délivrer un diplôme conjoint d'urbanisme et de poésie médiévale [...]</p> <p>SI je peux vous interrompre un instant, dans votre optique (comme vous diriez) [...]</p>
---	---

Le traducteur, en faisant jouer la répétition moqueuse du second locuteur sur une autre expression du premier énoncé, effectue une compensation et préserve ainsi l'élément d'imitation qui caractérise la parodie qu'il souligne même explicitement)

Si le code de la politesse se révèle ainsi paradoxal et complexe, cette complexité rend particulièrement subtils et instables les **rappports de domination** entre les personnages, et ceci est exploité par Sharpe et intégré à sa stratégie diégétique.

DÉSACCORD ET RAPPORTS DE DOMINATION : LA RELATION VERTICALE

Trois scènes du roman illustrent clairement les rapports hiérarchiques. L'observation des marques de politesse y révèle certains paradoxes intéressants. Wilt, enseignant estimé, est présenté une fois avec sa classe d'apprentis bouchers et une autre fois surveillant la classe d'un collègue absent. Ce second épisode se termine fort mal, ce qui entraîne une entrevue où Morris, le supérieur direct de Wilt, se voit obligé de le réprimander.

1. Dans l'entrevue avec Morris, il semblerait logique de voir l'inférieur hiérarchique utiliser plus d'expressions polies que son supérieur. Or c'est l'inverse qui se produit.

'I must say. Henry, I'd have expected you to show more restraint,' [...]

'Well It wasn't my class and they got my goat by gloating about Pinkerton's suicide. If Williams hadn't been off sick it wouldn't have happened,' Wilt explained. 'He's always sick when he has to take Printers Three.'

Mr Morris shook his head dispiritedly.

'I don't care who they were. You simply can't go around assaulting students...'

'Assaulting students? I never touched...'

'All right, but you did use offensive language[...] Now, is it any wonder he took a poke at you?'

'I suppose not,' said Wilt. 'I shouldn't have lost my temper. I'm sorry.'

'In that case we'll just forget it happened,' said Mr Morris. 'But just remember if I'm to get you a Senior Lectureship I can't have you blotting your copybook having punch-ups with students.'

'I didn't have a punch-up,' said Wilt. 'he punched me.' (Sharpe p. 23)

— Je dois dire, Henry que je m'attendais à plus de sang-froid de votre part, [...]

— Vous savez ce n'était pas une de mes classes et puis ils avaient vraiment attaché le grelot avec cette histoire du suicide de Pinkerton. Si Williams n'avait pas été en maladie rien de tout ça ne serait arrivé, expliqua Wilt. Il se fait toujours porter malade quand il doit prendre Presse 3.

Mr Morris hocha la tête d'un air las.

— Je ne veux pas savoir de qui il s'agissait. Vous ne pouvez pas vous laisser aller à agresser les étudiants de cette façon.

— Agresser les étudiants ? Je n'ai pas effleuré un cheveu...

— D'accord mais vous avez eu des mots blessants, [...]. Comment vous étonner qu'après cela il vous ait mis son poing dans la figure ?

— Oui bien sûr, dit Wilt. Je n'aurais pas dû me laisser aller. Je suis désolé.

— Pour cette fois nous fermerons les yeux, dit Mr Morris. Mais rappelez vous bien que si vous voulez que je vous obtienne ce poste de maître-assistant il ne faut pas abîmer votre dossier en cognant sur vos étudiants.

— Mais je ne lui ai pas cogné dessus, dit Wilt. C'est lui au contraire... (Dupuigrenet p. 32)

Kerbrat Orecchioni explique dans les *Interactions Verbales* qu'un supérieur doit souvent atténuer la menace que représente sa supériorité. Ici en plus, l'atteinte à la face positive est constituée par un reproche officiel fait à Wilt par son directeur. Les règles communicationnelles imposent d'atténuer la formulation d'un reproche. Le traducteur doit veiller à rendre ces formules avec exactitude.

Certaines se correspondent littéralement dans les deux langues : *I must say* : je dois dire ;

All right but : D'accord mais (concession préalable)

Mais d'autres expressions conventionnelles destinées à atténuer un reproche ont posé problème au traducteur, par exemple,

You simply can't go around assaulting students

Vous ne pouvez pas vous laisser aller à agresser les étudiants

Le verbe anglais *go around* est de nature objective et implique que l'acte incriminé n'est peut-être pas gravissime (c'est là que réside la litote polie) mais qu'il ne faudrait pas qu'il se répète. En français, l'expression pour avoir la même implication devrait être : *vous ne pouvez pas vous mettre à agresser les étudiants*, alors que la traduction de Dupuigrenet relève tout simplement du faux-sens.

La courtoisie et la bienveillance qui motivent les atténuations (on sait que Morris éprouve de l'estime pour Wilt) n'excluent pas une certaine fermeté, d'où l'expression d'intransigeance, conventionnelle elle aussi :

I don't care who they were : je ne veux pas savoir de qui il s'agissait

On notera toutefois que cette expression assez tranchée est accompagnée d'un geste (*shook his head dispiritedly*) qui peut l'atténuer.

Quant à Wilt, qui est censé s'adresser très poliment à son directeur, la surprise horrifiée qu'il ressent devant les accusations injustes de Morris, ne tarde pas à l'en empêcher, d'où l'absence de modalisation dans ses énoncés. Ainsi dans l'énoncé *Assaulting students ? I never touched...* Wilt interrompt Morris par une phrase constituée uniquement par la reprise du contenu de l'accusation portée contre lui, suivie de la rectification factuelle.

De même, le schéma des tours de parole caractéristique d'une relation d'inégalité (« question/observation = reproche » suivie de « réponse = justification »), est vite perturbé, ce qui donne toute sa force au fait que Wilt coupe la parole à Morris à la première accusation injuste.

2. Dans les scènes où Wilt est aux prises avec ses élèves, puis avec ceux d'un collègue

On observe un renversement bien plus paradoxal de la relation verticale, qui n'est qu'un des nombreux renversements de situation opérés par Sharpe dans son roman : dès la première scène, on note l'impolitesse des élèves qui ne prennent pas un seul instant les égards auxquels on s'attendrait dans un contexte scolaire.

'You know, birth control. [...] ' said a small pale-faced youth *unwrapping a Mars Bar*.

'Someone should tell him about the pill,' said another youth lifting his head somnolently from the desk. 'You can't feel a thing with a Frenchie. You get more thrill with the pill.'

'I suppose you do,' said Wilt, 'but I understood there were side-effects.'

'Depends which side you want it,' said a lad with sideburns.

Wilt turned back to *The Lord of the Flies* reluctantly. [...].

'Now Piggy goes into the forest...' he began, only to be **stopped** by another butcher, who evidently shared his distaste for the misfortunes of Piggy.

'You only get bad effects with the pill if you use ones that are high in œstrogen.'

'That's very interesting,' said Wilt. 'œStrogen ? You seem to know a lot about it.'

'Old girl down our street got a bloodclot in her leg...'

'Silly old clot' said the Mars Bar.

'Listen,' said Wilt. 'Either we hear what Peter has to tell us about the effects of the pill or we get on and read about Piggy.'

'Fuck Piggy,' said the sideburns. 'Right,' said Wilt heartily, 'then keep quiet.'

'Well,' said Peter, 'this old girl, well she wasn't all that old, maybe thirty, she was on the pill and she got this bloodclot and the doctor told my auntie it was the œstrogen and she'd better take a different sort of pill just in case and the old girl down the street, her old man had to go and have a vasectomy so's she wouldn't have another bloodclot,'

— Ben vous savez le contrôle des naissances. Il était catholique non ? [...] dit un pâle jeune homme en dépliant le papier d'une barre de Mars.

— Faudrait lui parler de la pilule, dit un autre en relevant sa tête endormie. Avec une capote on sent rien. La pilule c'est bandant !

— Sans doute, dit Wilt, **mais j'ai cru comprendre** qu'il y avait des effets secondaires.

— **Ça mon pote si tu veux des effets spéciaux...** dit un petit gars à rouflaquettes. Wilt revint de mauvaise grâce à *Sa Majesté des mouches* [...]

— Maintenant Piggy est dans la forêt..., commença-t-il, mais un autre boucher, qui partageait sans doute son peu de goût pour les aventures de Piggy, **l'arrêta net**.

— **La pilule elle a** des mauvais effets si on en prend une avec trop d'œstrogènes.

— Voilà qui est intéressant, dit Wilt. Des œstrogènes, vraiment. Vous avez l'air très renseigné.

— Une fille de notre rue elle avait une varice à la jambe...

— **Merde aux varices**, dit la barre de Mars.

— Écoutez, dit Wilt, ou bien nous écoutons ce que Peter a à nous dire à propos des effets de la pilule ou bien on continue l'histoire de Piggy.

— **Merde à Piggy**, dit Rouflaquettes

— Très bien, répondit Wilt de tout son cœur, mais au moins restez tranquilles.

— Ben cette fille elle avait trente ans **quoi** elle prenait la pilule et **elle a eu la varice** et le docteur il a dit à ma tante que c'était de l'œstrogène et qu'elle devrait prendre une autre pilule **au cas où et la fille son mec il a dû aller au toubib se faire la vasectomie** pour enlever la varice.

'Bugged if anyone's going to get me to have a vasectomy,' said the Mars Bar, 'I want to know I'm all there.' (Sharpe p. 14) — **Vasectomie plutôt crever**, fit la barre de Mars, je veux baiser entier moi.
 — Nous avons tous nos ambitions, dit Wilt
 — Personne ne viendra me toucher les joyeuses avec son sale grand couteau,
 intervint Rouflaquettes. (Dupuigrenet p. 18)

Le traducteur prend soin de conserver dans la langue utilisée par ces jeunes durs toute la provocation qu'elle peut véhiculer. Leur langage vulgaire indique à la fois leur appartenance socio-culturelle (ce sont des apprentis) et leur impolitesse, manifestée également par leur conduite (la barre de Mars). Les marques d'oralité et le niveau de langue se combinent. Leur indiscipline est marquée par leurs fréquentes interruptions, dont les formules tout à la fois conventionnelles et argotiques sont rendues par Dupuigrenet avec une jubilation évidente.

Silly old clot : Merde aux varices

Fuck Piggy : Merde à Piggy

Les interventions des élèves, en même temps qu'elles caractérisent leur impolitesse fondamentale, sont révélatrices des choix auxquels est confronté le traducteur.

À la place de *Merde aux varices*, on s'étonne que Dupuigrenet n'ait pas pensé à « *poil aux cuisses* » ! et n'ait pas poursuivi ce jeu verbal classique, qui rendrait assez bien l'assaut de grossièreté auquel se livrent les élèves, par la rime qu'on trouvera sans peine après « l'histoire de Piggy ». En traduisant comme il l'a fait, Dupuigrenet a pu écarter délibérément cette option au profit de la notion de refus systématique, elle aussi omniprésente chez les élèves.

La fonction du jeu de mot grivois comme commentaire impoli d'un discours qui devrait officiellement être écouté avec respect est parfaitement restituée dans la traduction, où la relation entre « side effects » et « which side you want it » est remplacée par celle entre « effets secondaires » et « effets spéciaux ».

L'irrespect est manifesté encore par le terme d'adresse (même compris comme un aparté) et le tutoiement choisis par Dupuigrenet : *Ça mon pote si tu veux des effets spéciaux...*

Il sera encore plus frappant dans la seconde scène : *Eh mec, t'as vraiment aucune idée ...*

La grossièreté du lexique contribue à l'effet global. *Bugged if ...* est traduit dans la première scène par *plutôt crever*, dans la seconde par *mon cul oui !*

Wilt au contraire est très poli avec ses élèves, mais cette politesse subit dans la seconde scène une altération dramatique qui va aboutir au conflit physique.

*'It's the second week he's been off sick,' they told Wilt,
'I'm not at all surprised,' said Wilt. 'You lot are enough to make anyone sick.'*

*'We had one bloke went and gassed himself. Pinkerton his name was. [...]
'Next term old Pinky didn't come back. He went down by the river and stuck a pipe up the exhaust and gassed himself.'*

'I can't say I blame him,' said Wilt.

*'Well I like that. He was supposed to set us an example.'
Wilt looked at the class grimly.
'I'm sure he had that in mind when he gassed himself,' he said. 'And now if you'll just get on and read quietly, eat quietly and smoke so that no one can see you from the Admin block. I've got work to do.'*

'Work ? You lot don't know what work is. All you do is sit at a desk all day and read. Call that work ? Bugged if I do and they pay you to do it'

*'Shut up,' said Wilt with startling violence.
'Shut your stupid trap.'
'Who's going to make me ?' said the Printer.
Wilt tried to control his temper and for once found it impossible.
'I am,' he shouted.*

*'You and who else ? You couldn't make a mouse shut its trap, not if you tried all day.'
Wilt stood up.
'You fucking little shit,' he shouted. 'You dirty snivelling...'* (Sharpe p. 23)

— Ça fait deux semaines qu'il est malade, dirent les Imprimeurs.

— Je ne suis guère surpris, dit Wilt. Vous êtes capables d'expédier à l'hôpital les mieux portants d'entre nous.

— Y a un mec il est venu et il s'est gazé après. Pinkerton qu'il s'appelait. [...]

— Le semestre dernier il est pas revenu le vieux Pinky. L'est descendu à la rivière, l'a bouché le tuyau d'échappement, et l'est mort asphyxié quoi.

— Je ne peux pas vraiment lui en vouloir, dit Wilt.

— Je trouve que c'est bien ça. Un exemple pour nous qu'il paraît.

Wilt regarda la classe d'un air dégoûté.

— Je suis sûr qu'il y a pensé en ouvrant les gaz dit-il. Et maintenant si vous voulez bien dégager le terrain et rester tranquilles vous pouvez lire, manger ou fumer en faisant attention à ne pas vous faire voir depuis le bâtiment administratif, moi j'ai du travail.

— Du travail ? Eh mec t'as vraiment aucune idée de ce que c'est. Tout ce que tu fais du matin au soir c'est rester les fesses sur ta chaise. T'appelles ça travailler ? Et on te paie pour ça. Mon cul oui...

— La ferme, ... Ferme ta grande gueule.

— Essaie un peu, mec, dit l'Imprimeur.

— C'est juste ce que je vais faire, s'entendit-il hurler.

— Tout seul ? Tu fermais pas la bouche à un rat mort même si tu y passais la journée. Wilt se leva.

— Tas de merde, cria-t-il. Sale morveux... (Dupuigrenet p. 29)

Wilt emploie une langue châtiée dans la première scène (*I understood* : j'ai cru comprendre) et au début de la seconde (*I'm not at all surprised* : Je ne suis guère surpris). On notera par exemple la stratégie de concession préalable : *I suppose you do but ...*, le *Listen* phatique, de même que la litote, dans *I can't say I blame him* (mal traduite par « je ne peux pas lui en vouloir » au lieu de « Je ne peux pas lui donner tort »).

La politesse de Wilt a très clairement pour fonction de ménager ses élèves. Son attitude a été mal comprise par le traducteur : car Wilt ne prie pas les élèves de « dégager le terrain » mais, concession bien plus significative, de rester tranquilles dans la classe et de lire, en mangeant et en fumant s'ils le souhaitent, à condition de ne pas être vus (par les fenêtres) par les autorités administratives.

Cette coexistence pacifique est rompue brutalement quand Wilt prononce le mot *work*, qui fait éclater le grief fondamental opposant les deux camps (les professeurs, travailleurs intellectuels, et les élèves stagiaires, travailleurs manuels). Ce grief est exprimé par l'expression *you lot* employée d'abord par Wilt puis par l'élève qui se met à l'insulter. Le terme *you lot* de Wilt était loin d'être innocent. Alors que dans un autre contexte il aurait pu être humoristique, il est ici très acerbe et s'accompagne, dans la narration, de la notation *Wilt looked at the class grimly* dont la traduction, plutôt que « d'un air dégoûté » serait plutôt « d'un air sombre ». Mais le traducteur indique bien l'antagonisme en écrivant *Vous êtes capables d'expédier à l'hôpital les mieux portants d'entre nous*. Cette notion de deux camps, qu'on retrouve dans l'intervention de l'élève en anglais (*You lot don't know what work is*), disparaît en français puisqu'au lieu de désigner l'ensemble des professeurs, il désigne Wilt en personne. Le traducteur, en utilisant le tutoiement (*Tout ce que tu fais*), choisit d'accentuer l'intention insultante.

À partir de ce moment, le dérapage est net : *'Shut up,' said Wilt with startling violence. 'Shut your stupid trap.'* À l'insulte répond l'insulte. Le stade suivant est un défi lancé par l'élève, et imprudemment relevé par Wilt. Le traducteur trouve des équivalents très justes aux formules conventionnelles et agressives : *Essaie un peu ... C'est ce que je vais faire*.

L'escalade de la violence est manifeste dans la métaphore intensive :

You couldn't make a mouse shut its trap, not if you tried all day.

Tu fermerais pas la bouche à un rat mort, même si tu y passais la journée
(la gueule aurait été encore plus approprié)

et enfin dans le chapelet d'injures ordurières proférées par Wilt, la violence physique qui conclut l'échange n'étant indiquée qu'implicitement dans le paragraphe suivant où Wilt se retrouve dans le bureau de son chef de département avec le nez en compote.

Malgré le nombre important de contresens, accompagné d'un gauchissement délibéré du roman dans le sens de la vulgarité, qu'on peut reprocher à l'édition française de *Wilt*, cette dernière montre bien comment l'auteur, en particulier dans les échanges conflictuels, exploite des choix verbaux conventionnels, d'une apparente banalité, pour en faire des procédés d'écriture hautement efficaces. Il assure ainsi le relief de ses personnages et souligne la complexité de la conversation de tous les jours, jusqu'à la rendre presque insolite, voire inquiétante. Dans la farce que Sharpe déroule pour le divertissement du lecteur, les retournements de situation contribuent à sa stratégie diégétique en révélant les menaces que recèlent les paroles les plus quotidiennes. On peut espérer que ces éléments restent suffisamment présents dans la traduction pour faire percevoir au public français, sous la légèreté du ton, les ressources qu'offre le discours direct à l'écriture romanesque.

L'hypallage en traduction ou la négociation d'un coup de force syntaxique

Michel BALLARD
Université d'Artois

La définition de l'hypallage est fort diversement traitée par les dictionnaires et ouvrages spécialisés.

Celle du *Robert* est assez décevante et mal illustrée : « [du] grec *hupallagê* : échange, interversion, [l'hypallage est une] Figure de style qui consiste à attribuer à certains mots d'une phrase ce qui convient à d'autres mots (de la même phrase) 'sans qu'il soit possible de se méprendre au sens'(Littré). Ex : *rendre qqun à la vie, pour rendre la vie à qqun, etc.* » (*Le Robert*).

Celle de Fowler est plus satisfaisante et plus clairement illustrée : « an inversion of the natural relation of two terms in a sentence, especially the transfer of epithets, as when Virgil speaks of 'the trumpet's **Tuscan blare**' instead of 'the **Tuscan trumpet**'s blare'. » (Fowler ; c'est nous qui soulignons).

Le stylisticien Henri Suhamy place l'hypallage parmi « les tropes de fonction ou tropes grammaticaux », c'est-à-dire les tropes qui « agissent sur les fonctions grammaticales » (Suhamy 1992 : 53). De même que Fowler, il décrit l'hypallage comme un transfert syntaxique qui concerne surtout les adjectifs, ceux-ci sont alors déplacés ou intervertis ; c'est à partir surtout de ce cas de figure, qui semble fondamental, que nous esquisserons une typologie intralinguistique qui nous servira de base et

de définition pour l'étude de l'hypallage en traduction, mais nous ferons également intervenir d'autres cas, en particulier celui de l'adverbe.

1. TYPOLOGIE INTRALINGUISTIQUE : ÉLÉMENTS POUR UNE DÉFINITION

Nous proposons la définition suivante : l'hypallage est une figure d'ordre grammatical et collocationnel qui consiste à mettre un terme en relation avec un support qui n'est pas le sien selon la réalité, la norme ou la logique. Par certains côtés l'hypallage se rapproche de la métaphore, elle vise à surprendre et véhicule du sens de façon détournée, court-circuitée. Elle renouvelle l'expression et demande au destinataire un effort de compréhension tout autant que de collaboration. On peut classer les hypallages selon la configuration ou selon la créativité.

1.1. Taxinomie selon la configuration

1.1.1. L'hypallage in *praesentia* c'est-à-dire où les supports de départ sont présents dans le texte.

Elle concerne surtout l'adjectif et consiste, dans ce cas :

-a- à intervertir les adjectifs de deux noms à l'intérieur de la même phrase, c'est une forme de chassé-croisé :

*I do beseech you, either not believe
The **envious** slanders of their **false** accusers,
Or if she be accused on true report,
Bear with her weakness, which I think proceeds
From wayward sickness, and no grounded malice.
(Shakespeare, *Richard III* : I, 3, 25-29)*

Il suffit dans ce cas de remonter l'échange pour ré-attribuer aux calomnies 'la fausseté' et aux accusateurs 'l'envie'.

-b- à rapporter un complément (le plus souvent un adjectif) à un support grammatical qui n'est pas son support sémantique, c'est un simple déplacement sur l'axe syntagmatique :

Les moissonneurs posant leurs faucilles **lassées**. (Desfontaines, cité par Bonnard 1986 : 80)

Ce sont les moissonneurs qui sont las et non pas les faucilles.

L'odeur **neuve** de ma robe. (Larbaud, *Enfantines*, cité par Suhamy 1992 : 54)

On perçoit, avec ce second exemple, l'importance des formes dans le langage ; car si l'on applique à cet énoncé la même analyse qu'à l'exemple ci-dessus, on se rend compte que l'incompatibilité n'est pas vraiment sémantique, on peut à la limite dire que 'cette odeur est neuve' au sens de 'nouvelle' or ici l'idée qui est véhiculée en plus est que 'cette robe sent le neuf', ce n'est pas tout à fait la même chose.

1.2. L'hypallage *in absentia* consiste à attribuer à un nom une épithète ou à un verbe un adverbe qui normalement n'entre pas en collocation avec lui. En d'autres termes il s'agit d'une **hypallage elliptique**, constituant (dans le cas de la relation épithète-nom) la condensation d'un énoncé dont le nom n'est pas le sujet ; Cotte dit qu'il y a « ellipse du vrai support »(Cotte 1991 : 80)

-a- Il y a des cas où le support est récupérable dans le texte ou la situation d'énonciation :

Laertes :
[...]
*Then weigh what loss your honour may sustain
If with too credent ear you list his songs,
Or lose your heart, or your **chaste treasure** open
To his unmastered importunity.*
(Shakespeare, *Hamlet* : I, 3, 29-32)

la 'chasteté' est attribuée au 'trésor', alors que le terme entre plutôt en collocation avec la personne ; il s'agit en l'occurrence d'Ophélie, à qui Laerte est en train de parler. Dans l'exemple suivant :

*Only half the house — the two bedrooms and his study — was mosquito proofed.
The other half, consisting of an airy dining/sitting room, kitchen and pantry, was
fronted by the usual wide verandah upon which he now **damply paced**.*
(W. Boyd 1981 : 63)

La notion *damp* est attribuée à la façon de marcher : *paced* alors que sémantiquement elle se rattache plutôt habituellement à un élément comme le sol ou l'animé humain.

-b- il y a des cas où il n’y a pas d’autre support, l’hypallage opère simplement un rapprochement inattendu entre un support et un apport, c’est une situation observable, par exemple (et en particulier) avec certains adjectifs métaphoriques :

‘Heavens,’ Felix said. ‘What a heat !’ He took off his jacket and slung it over his shoulder. It was one of those flabby, corpulent midsummer days. (Boyd : 55)

Flabby et *corpulent* n’appartiennent pas à un élément de l’énoncé ou de la situation d’énonciation, ils qualifient plutôt habituellement l’animé humain et ils sont attribués ici à un élément inanimé.

1.3. Taxinomie fondée sur la créativité

1.3.1. L’hypallage vive, création d’auteur. Elle concerne les deux types envisagés ci-dessus : l’hypallage dont la structure complète est visible, et l’hypallage elliptique.

1.3.2. L’hypallage figée. Elle concerne exclusivement l’hypallage elliptique.

On en trouve un traitement succinct, sous l’angle intralinguistique, dans *La lexicogénétiq*ue de Tournier :

Le type courant est un nom composé d’un adjectif (ou d’un participe-adjectif) et d’un nom, mais l’adjectif, en réalité, ne détermine pas ce nom-là. Il détermine, en fait, un autre nom qui apparaîtrait dans la paraphrase explicative du composé. (Tournier 1985 : 212)

En voici quelques exemples :

-a- en anglais :

loyal toast : toast drunk by people loyal to the sovereign

happy pill : pill that makes people feel happy

restricted area : area in which speed is restricted for vehicles.

(Tournier : 212)

-b- en français, Cotte en donne les exemples suivants : « place assise, sortie sans achat, rencontre amoureuse » (Cotte 1991 : 79).

C’est dans la mesure où elle va à l’encontre des normes que l’hypallage interpelle le traductologue. Dans son étude sur l’hypallage, Pierre Cotte la décrit comme un coup de force syntaxique ; nous pensons qu’il

faut y ajouter le fait que ce coup de force va à l'encontre de la collocation (cf. Ballard 1994 : 58-59). En tant que telle, elle relève tout autant de la sociolinguistique que de la rhétorique et pose de toute façon le problème de la préservation de l'écart ainsi créé. Notre étude part de l'observation de traductions effectuées par des professionnels ou dans le cadre de l'utilisation didactique de la traduction à l'Université.

L'hypallage figée relève d'équivalence figées, que l'on trouve généralement dans les dictionnaires. Si nous reprenons les exemples donnés ci-dessus, *Le R & C* propose : « *the loyal toast* : le toast (porté) au souverain », le *Harrap's* : « *to drink the loyal toast* : boire **le toast au roi, au souverain** ». Par contre 'happy pill' ne figure pas dans l'OALD, l'expression pourrait se rendre par : « pilule **du bonheur** ». Pour 'restricted area', le *R & C* donne : zone à vitesse limitée. Enfin pour « place assise », le *R & C* donne pour équivalent : *seat* et l'illustration suivante en contexte : « places assises 20, places debout 40 : *seating capacity 20, standing passengers 40* ».

Dans ce qui suit, nous allons traiter de l'hypallage vive, pour laquelle le traducteur est amené à faire intervenir son interprétation, sa créativité mais aussi, tout autant que son attitude vis-à-vis des normes, la perception des limites de l'écart possible en langue d'arrivée.

2. TYPOLOGIE DE LA TRADUCTION DE L'HYPALLAGE VIVE

2.1. Traitements observables à partir de l'hypallage *in praesentia* :

2.1.1. Le calque syntaxique

2.1.1.1. À partir d'une hypallage double (en forme de chassé-croisé). On notera à partir des exemples ci-dessous, relevés dans un corpus traduit, que les traducteurs remontent rarement le chassé-croisé apparent, ils travaillent plutôt sur les syntagmes présents pour les rendre acceptables ou osent le calque.

-a- le calque complet. Il y a alors calque de structure et traduction littérale de l'adjectif, c'est-à-dire par son équivalent attesté le plus fréquent.

With rainy marching in the painful plain,

Par des **marches pluvieuses** sur le **terrain pénible**,

(Shakespeare, *Henry V*, IV-3-111) (in Suhamy : 54 ; Suhamy ne donne pas le nom du traducteur)

Le premier calque transfère l'hypallage en français dans son intégralité, avec toute son étrangeté, c'est un calque complet ; le second calque est assorti d'un aménagement lexical : on passe de « plaine » à « terrain », ce qui donne une collocation plus acceptable ; nous appellerons cette seconde solution « le calque négocié ».

-b- *le calque négocié* est un calque de structure à l'intérieur duquel on aménage un des deux termes sur le plan lexical. Ci-dessus, nous avons vu l'aménagement du nom 'plaine' en 'terrain', nous donnerons maintenant un exemple d'aménagement d'un des adjectifs.

Reprenons l'exemple de 1.1.1., -a-, et examinons la traduction qu'en a donné Pierre Leyris :

*I do beseech you, either not believe
The **envious slanders** of their **false accusers**,
Or if she be accused on true report,
Bear with her weakness, which I think proceeds
From wayward sickness, and no grounded malice.
(Shakespeare, *Richard III*, I, iii, 25-29)*

Je vous en supplie, n'en croyez pas les **calomnies malignes** de ses **faux** accusateurs, ou bien, si c'est justement qu'on l'accuse, tolérez ses faiblesses : je les tiens pour l'effet de ses vacillations morbides, non pour celles d'un mauvais vouloir fondé en raison. (P. Leyris : 57)

On notera que Pierre Leyris mène également une politique duelle : **calque pour l'un** (faux accusateurs), **aménagement pour l'autre** (calomnies malignes). On approche davantage du calque total avec la traduction de François-Victor Hugo :

Je vous en supplie, ne croyez pas aux **jalouses calomnies** de ses **faux** accusateurs, ou si les rapports contre elle sont fondés, passez-lui des faiblesses que cause, je pense, une hypochondrie malade, et non une hostilité raisonnée. (F.-V. Hugo : 441)

Un calque total aurait pu donner : « **les calomnies envieuses** de leurs **accusateurs faux** » ; on aurait pu aménager 'faux' en 'fourbe/perfides'.

2.1.1.2. À partir d'une hypallage simple (simple déplacement d'adjectif dans le cadre d'un énoncé).

Baudelaire (en tant que poète ?) ose la préservation de l'étrangeté de l'hypallage :

*'And what, after all, is the matter on hand ?' I asked.
 'Why, I will tell you,' replied the Prefect, as he gave a long, steady, and
 contemplative puff, and settled himself in his chair. (Poe : 455)*
 — Et enfin, — demandai-je, — quelle est la chose en question ?
 — Mais, je vous la dirai, — répliqua le préfet, en lâchant une longue,
 solide et **contemplative bouffée** de fumée, et s'établissant dans son
 fauteuil. (Baudelaire 1996 : 93)

Le goût de Baudelaire pour le calque apparaît jusque dans la traduction de structures autres que l'hypallage ; par exemple : *'Why, I will tell you,'* qui est rendu par : « — Mais, je vous la dirai » alors qu'il semblerait plus naturel de dire en français : « eh bien, je vais vous le dire ».

2.1.2. Le rétablissement de la norme syntaxique et collocationnelle

2.1.2.1. À partir de l'hypallage double, à structure apparente.

L'exemple tiré de *Henry V*, donné ci-dessus en 2.1.1.1., a été traduit par Sylvère Monod selon ce principe pour le premier élément :

*[...] tell the Constable
 We are but warriors for the working-day :
 Our gayness and our gilt are all besmirched
 With **rainy marching** in the **painful field**.
 (Shakespeare, *Henry V*, IV,3,108-111)*
 [...] dis au Connétable que nous ne sommes pas des guerriers du dimanche ; notre parure, notre dorure sont toutes souillées à **marcher sous la pluie** dans **la glèbe besogneuse**. (S. Monod)

Sylvère Monod compense la normalisation qu'il fait subir au premier syntagme par l'accentuation de la seconde hypallage et la création d'une synecdoque utilisant un terme de niveau de langue plus élevé pour « *field*/terrain » rendu par « glèbe ».

2.1.2.2. À partir de l'hypallage simple à structure apparente

On pourrait normaliser le segment contenant l'hypallage dans le texte de Poe, donné ci-dessus, en proposant une traduction telle que :

— Eh bien, je vais vous le dire, répondit le Préfet **d'un air songeur** en laissant exhaler **une longue bouffée de fumée ininterrompue** tandis qu'il s'installait dans son fauteuil.

Voici par ailleurs deux extraits d'un roman de McGahern pour lesquels nous proposons des traductions normalisantes (réattribution de

l'adjectif à son support normal) parce que les hypallages ne passeraient pas bien en français :

The alarm woke her out of a state that wasn't deep enough to call it sleep. The night was still outside, and the room in total darkness with the blind of the one window down, the air raw with frost. The evenings of the wet February had gone ; Lent was in, the days closing up an early Easter. (J. McGahern 1963-1983 : 40)

La sonnerie du réveil la tira d'un état qui n'était pas assez profond pour parler de sommeil. Dehors, il faisait encore nuit et, le store de l'unique fenêtre étant baissé, la pièce était dans l'obscurité totale, le fond de l'air était frais à cause du gel. **Les soirées humides de février** étaient passées ; c'était le carême, on approchait rapidement de Pâques, qui était tôt cette année-là.

Le calque, * « Les soirées de février humide » n'est pas acceptable, tout au plus pourrait-on jouer sur la syntaxe en proposant : « Les soirées de février humides » mais même dans ce cas l'adjectif porte sur « les soirées ». Le traducteur de la collection 10/18 a normalisé davantage encore en rendant *wet* par « pluvieuses » : « Les soirées pluvieuses de février » (Sarotte : 55).

A few more minutes, she told herself, she'd stay ; Reagan hadn't woken : there was no noise of the children stirring in the next rooms ; but, oh, the longer she enjoyed the stolen sweetness of these minutes the more it had become a tearing of the flesh out of the bedclothes in the end. (J. McGahern 1963/1983 : 40)

Quelques minutes de plus, se dit-elle ; Reagan ne s'était pas encore réveillé ; on n'entendait pas les enfants s'agiter dans les autres pièces/ aucun signe de bruit/ d'agitation ne venait des chambres des enfants ; mais, oh, plus elle savourait **la douceur de ces minutes dérobées** plus cela devenait difficile d'arracher son corps à ce lit.

Le calque, « la **douceur dérobée** de ces minutes », n'est pas impossible, son utilisation dépend un peu du degré de tolérance que l'on peut attribuer au lectorat. Le traducteur a, pour sa part, effacé cet élément : « mais, oh, plus elle savourait **ces délicieuses minutes** » (Sarotte : 56).

2.2. Traitements observables à partir de l'hypallage *in absentia* ou hypallage elliptique

2.2.1. Le calque syntaxique

Reprenons l'exemple de Boyd donné ci-dessus en 1.1.2. :

*'Heavens,' Felix said. 'What a heat !' He took off his jacket and slung it over his shoulder. It was one of those **flabby, corpulent midsummer days**.* (Boyd : 55)

Il se trouve que ce genre d'adjectivation métaphorique à propos du temps fonctionne dans les deux langues et la traductrice l'utilise :

« Ciel ! dit Félix. Quelle chaleur ! »
Il ôta sa veste et la jeta par-dessus son épaule. C'était une de ces **journées d'été molles, épaisses**. (Besse : 57)

On pourrait imaginer (pour le second adjectif) une variante métaphorique plus proche du cliché, donc normalisante, en français : « C'était une de ces **journées d'été molles et lourdes** »

2.2.2. *Recréation d'une collocation acceptable*

2.2.2.1. Dans le cadre de la relation : support — apport

Il y a préservation de la structure ; il s'agit d'un travail dans l'axe paradigmatique sur l'un ou l'autre des éléments constituants du syntagme :

-a- l'aménagement lexical de l'apport

- l'adjectif :

<p>Charles, de temps à autre, ouvrait les yeux ; puis son esprit se fatiguant et le sommeil revenant de soi-même, bientôt il entra dans une sorte d'assoupissement où, ses sensations récentes se confondant avec des souvenirs, lui-même se percevait double, à la fois étudiant et marié, couché dans son lit comme tout à l'heure, traversant une salle d'opérés comme autrefois. L'odeur chaude des cataplasmes se mêlait dans sa tête à la verte odeur de la rosée ; [...]. (Flaubert : 13)</p>	<p><i>From time to time Charles opened his eyes, but soon, his mind growing weary and sleep irresistibly returning, he would fall into a drowsy half-conscious state where outward sensations grew confused with memories, and he saw, as it were, a double image of himself, student and married man, lying as he had been but a while ago, in bed, and at the same time, crossing an operating theatre as in the not so distant past. The warm stench of poultices assailed his nostrils, mixed with the fresh smell of dew. (Hopkins : 12)</i></p>
---	--

*A warm smell of poultices mingled in his consciousness with **the sharp tang** of the dew, (A. Russell : 26)*

Les deux traducteurs ont aménagé l'adjectif de couleur en des adjectifs plus courants dans cette collocation.

- l'adverbe

*I want to think quietly, calmly, **spaciously**, never to be interrupted, never to have to rise from my chair, [...]. (V. Woolf : 18)*

J'ai besoin de réfléchir tranquillement, calmement, à **loisir**, sans jamais être interrompue ni être obligée de me lever, [...]. (Nordon : 19)

Le redressement de l'hypallage s'effectue selon les voies de la métonymie « espace-temps », celle-ci est amorcée par la présence du syntagme suivant « sans jamais être interrompue ».

-b- l' aménagement du support :

- le nom, support de l'adjectif :

As the Milvains sat down to breakfast the clock of Wattleborough parish church struck eight ; it was two miles away, but the strokes were borne very distinctly on the west wind this autumn morning. Jasper, listening before he cracked an egg remarked with cheerfulness :

' There's a man being hanged in London at this moment.'

' Surely it isn't necessary to let us know that ' said his sister Maud, coldly.

' And in such a tone, too !' protested his sister Dora.

*' Who is it ?' inquired Mrs Milvain looking at her son **with pained forehead.***

' I don't know. It happened to catch my eye in the paper yesterday that someone was to be hanged at Newgate this morning. There's a certain satisfaction in reflecting that it is not oneself.' (George Gissing 1891-1968 : 35)

Comme les Milvain se mettaient à table pour déjeuner, l'horloge de l'église paroissiale de Wattleborough sonna huit heures, elle se trouvait à deux milles de là, mais les coups s'entendaient très distinctement, portés par le vent d'ouest de ce matin d'automne. Jasper, qui se disposait à ouvrir un œuf à la coque, prêta l'oreille et fit gaiement cette réflexion :

« À cette heure-ci, on pend un homme à Londres »

« On se dispenserait assurément de l'apprendre » dit froidement sa sœur Maud.

« Et sur un ton pareil, encore ! » protesta sa sœur Dora.

« De qui s'agit-il ? » s'enquit Mme Milvain, regardant son fils **d'un air peiné.**

« Je n'en sais rien. Par hasard, dans le journal d'hier, la nouvelle que quelqu'un serait pendu ce matin à Newgate a attiré mon attention. On éprouve une certaine satisfaction à penser que ce n'est pas de soi qu'il s'agit ». (Calbris et Coustillas 1978 : 1)

Dans ce cas l'aménagement du support prend la forme d'une métonymie : lieu de l'expression- expression elle-même.

- le verbe support de l'adverbe

Il y a récréation d'une collocation acceptable par changement du verbe : « attendre » remplace « être assis » :

He sat impatiently in a line of cars while the pickets argued with the driver of an articulated wagon that was trying to enter the University. (D. Lodge 1989)

Il attendait impatientement dans la file de voitures pendant que les grévistes argumentaient avec le conducteur d'un semi-remorque qui voulait pénétrer dans l'enceinte de l'Université. (M. et Y. Couturier)

-c- aménagement de la relation par un travail sur le lien morpho-syntaxique entre les deux pôles des bases sémantiques.

Nous avons eu l'occasion d'observer ce phénomène à partir d'une utilisation particulière d'une forme adjectivale, de l'ordre de la métonymie.

Si l'on considère l'adjectif *smoky*, il a toute une série d'utilisations qui sont traduisibles de façon presque littérale ou équivalente en français :

1. *giving out or having a lot of smoke ; full of smoke* (OALD).
this room is very smoky : cette pièce est tout **enfumée**.

[C'est un représentant qui parle.]

'Well, sir, I should like, if you will allow me, to draw your attention to an ingenious little contrivance — an absolute cure for **smoky chimneys**.' (G. Gissing)

« Eh bien, monsieur, j'aimerais, si vous le permettez, attirer votre attention sur un petit appareil ingénieux... un remède infailible contre les cheminées **qui tirent mal** ».

2. *like smoke in smell, taste or appearance.* (OALD)
smoky cheeses : fromages fumés

Par contre, une association telle que celle-ci est plus surprenante, plus créatrice :

The railway was important : we set our clock by the three-thirty train. My father said the three-thirty was the only train you could depend on. It was the only train that had a connection to make. The other trains started just when the driver felt in the humour, and made no important connections except the pubs where the driver, fireman, and guard quenched their smoky thirsts. (P. Kavanagh)

Le chemin de fer avait son importance : nous mettions notre pendule à l'heure sur le train de trois heures trente. Mon père disait que celui de trois heures trente était le seul auquel on pouvait se fier. C'était le seul train qui avait une liaison à assurer.

Le problème qui nous intéresse en l'occurrence est le rapport entre les équivalents lexicaux de *smoky* et *thirst* ; il illustre bien la maladresse stylistique qui, dans ce cas, peut naître du calque. On ne pourra dire : * « soif enfumée, fumeuse » ; il faut expliciter le rapport de causalité

(métonymique) qu'il y a entre déterminant et déterminé, quelque chose comme : «la soif provoquée par la fumée». Ce qui donnera :

Les autres trains partaient quand le chauffeur en avait envie et n'assuraient pas de liaison importante si ce n'est avec les bistrotts où le chauffeur, le mécanicien et le chef de train étanchaient leur **soif provoquée par la fumée**.

ou bien encore en faisant changer ce syntagme de paradigme, d'expansion de « soif » à expansion des SN représentant l'animé humain :

[...] le chauffeur, le mécanicien-conducteur et le chef de train, **altérés par la fumée**, étanchaient **leur soif**.

2.2.2.2. Par un chassé-croisé à l'intérieur du SN contenant l'adjectif

Laertes :

[...]

*Then weigh what loss your honour may sustain
If with too credent ear you list his songs,
Or lose your heart, or your **chaste treasure open**
To his unmastered importunity.*
(Shakespeare, *Hamlet* : I, 3, 29-32)

Comprenez quelle atteinte pourrait subir votre honneur
Si d'une oreille trop crédule vous écoutez ses chansons,
Ou s'il prend votre cœur, ou si vous sacrifiez
Aux brigues d'une ardeur sans retenue
Votre chasteté si précieuse.
(Y. Bonnefoy)

your treasure' renvoie à sa virginité, cette virginité est précieuse, le français orthonymise, il attribue une qualité à la virginité ; l'anglais (Shakespeare) inverse la prédication : elle possède un trésor qui est chaste/ qui est sa chasteté, le poète qualifie la conséquence (bien précieux) par la source (la chasteté).

Ce processus est observable également à partir de certaines hypallages figées :

« **in open-mouthed admiration** : béat d'admiration. » (R & C)

« **in breathless terror** : le souffle coupé par la terreur. » (R & C)

le français rétabli l'attribution direct de l'essoufflement à l'animé humain et fait ensuite apparaître un lien de cause à effet entre la terreur (source) et l'essoufflement (conséquence).

2.2.2.3. Par le changement de paradigme à l'intérieur de l'énoncé, c'est-à-dire que la qualité représentée par l'adjectif est applicable à un autre élément de la phrase ou de la situation d'énonciation.

exemple 1 :

*A mile of **hot road** through the town and inland brought her to a door in a lane and a thatched cottage with a little lawn behind it. (May Sinclair)*

Nous donnerons d'abord des exemples de traductions fautives (relevées dans des copies d'étudiants de première et de deuxième année) concernant le syntagme en gras, dues à un calque ; certaines de ces traductions sont aberrantes par le choix même de leurs adjectifs, mais elles font bien apparaître que le problème fondamental est l'incompatibilité de la relation entre le nom et l'adjectif en français :

- * Un mille de **route cuisante** à travers la ville...
 - * **Des kilomètres de routes surchauffées** à travers la ville...
 - * **Un millier de** chaudes rues traversait la ville...
 - * Un mille de **route chaude**...
- (copies d'étudiants)

Nous avons également relevé, dans les mêmes paquets de copies, des traductions calquées (mais avec un autre adjectif) ou dérivées (utilisation du SP comme complément) :

- Un mile **de route par grande chaleur/brûlante** à travers la ville.
- Après plus d'**un kilomètre sous la chaleur**, * la route la conduisit à travers la ville.
- **Un mille de route** à travers la ville et l'intérieur du pays, sous la chaleur, la conduisit à une porte.

On voit qu'en français, on est amené à exprimer de façon plus distincte les notions de « route » et de « grande chaleur », qui en anglais sont exprimées en conjonction selon la relation adjectivale. On voit apparaître derrière la constitution de la phrase anglaise la définition de l'hypallage, à savoir que la notion de 'chaleur' est attribuée à 'la route' alors qu'elle concerne un domaine plus général qui est la température ambiante. Il faut donc revenir en français à une formulation normale qui

dissocie les deux éléments. En fait, dans ce cas, l'hypallage en anglais a fonctionné selon un principe proche de la métonymie : « la route est chaude parce qu'il fait chaud », la solution que nous proposons ci-après fonctionne selon une autre métonymie, celle du lieu (*road/route*) à la fonction ou le procès réalisable en ce lieu (marcher) ; il y a changement de paradigme : la chaleur (devenue complément de lieu) apparaît comme l'atmosphère où l'on baigne dans ce contexte :

Après avoir marché un kilomètre et demi **dans la chaleur**, à travers la ville d'abord, puis à l'intérieur des terres, elle se retrouva dans un chemin devant une porte qui donnait accès à une chaumière derrière laquelle se trouvait une petite pelouse.

On notera que l'adjectif '*hot*' semble offrir une prédisposition pour l'hypallage, dans la mesure où le dictionnaire de traduction donne l'exemple suivant (donc figé ou enregistré) :

It was a hot and tiring walk : ce fut une marche épuisante dans la grande chaleur. (R & C)

exemple 2 :

*Only half the house — the two bedrooms and his study — was mosquito proofed. The other half, consisting of an airy dining/sitting room, kitchen and pantry, was fronted by the usual wide verandah upon which he now **damply paced**.*
(W. Boyd : 63)

Les dictionnaires unilingues (*OALD* et *Longman*) même s'ils enregistrent *damply* ne sont guère explicites sur l'utilisation de ce terme en anglais : aucune définition, aucun exemple ; on peut en inférer que l'utilisation ci-dessus est une figure d'auteur. Les dictionnaires de traduction ne sont pas plus explicites : le *Harrap* donne 'humidement' et le *R & C* un sens plus abstrait « sans enthousiasme, mollement ». Il est évident que le calque de cette hypallage est impossible en français : * « il arpentait/marchait humidement ». Nous avons relevé deux traductions qui réattribuent le fait d'être mouillé à son support : « les pieds » :

Une moitié seulement de la maison — les deux chambres et son bureau — étaient équipées de moustiquaires. L'autre moitié, était composée d'un salon — salle à manger spacieux, d'une cuisine et d'un office, et donnait en façade, sur la galerie large qu'on trouve dans la région, et

qu'il arpentait maintenant, **les pieds trempés**. (Rapport de Jury de CAPES d'anglais 1992)

Le reste — un large salon, une salle à manger, la cuisine et l'office — donnait sur la traditionnelle véranda où il posait à présent **des pieds dégoulinants**. (Besse :78)

2.2.2.4. Hypallage et énonciation : la question du sujet

-a- le cas des perceptions :

*As the Milvains sat down to breakfast the clock of Wattleborough parish church struck eight ; it was two miles away, but **the strokes were borne very distinctly on the west wind** this autumn morning.* (George Gissing 1891-1968 : 35)

La traduction littérale fait bien apparaître la maladresse de la collocation «verbe-adverbe» : « elle était à deux miles de là mais les coups **étaient portés très distinctement** sur le vent d'ouest de ce matin d'automne ». En français, l'adverbe « distinctement » suppose une perception, or il est dans ce texte en collocation avec « portés » ; à la base, c'est le même problème que dans le cas de : « *he sat impatiently* » où en français il est difficile de dire : « être assis impatientement. La solution adoptée par les traducteurs consiste à expliciter la perception du bruit des cloches :

Comme les Milvain se mettaient à table pour déjeuner, l'horloge de l'église paroissiale de Wattleborough sonna huit heures, elle se trouvait à deux milles de là, mais **les coups s'entendaient très distinctement, portés par le vent d'ouest** de ce matin d'automne. (Calbris et Coustillas : 1978)

-b- modalité d'énoncé et sujet énonciateur

*Victor had survived the marriage wars, but that did not mean he had no wounds to show for it. His appearance was **disturbingly rumpled** (buttons missing, collars soiled, the cuffs of his pants frayed), and even his jokes had begun to take on a wistful, almost poignant quality.* (Auster : 10-11)

Le sujet de l'énoncé est *his appearance*, l'énonciateur, Marco Stanley Fogg, projette dans son énoncé une appréciation sur « cette apparence » qu'il décrit à l'aide de l'adv *disturbingly*, qui assume ici une fonction de modalisateur. Le calque ou la traduction littérales sont impossibles en français : * « son apparence/aspect était inquiétamment/troublamment/

de façon inquiétante/troublante chiffonné/fripé » ; le traducteur est amené à faire prendre en charge directement par l'énonciateur le sentiment qu'il éprouve face à cet aspect à l'aide d'un verbe issu de l'adverbe :

Si Victor avait survécu aux guerres conjugales, cela ne signifie pas qu'il en sortait indemne. **J'étais bouleversé** par son aspect chiffonné (boutons manquants, cols sales, bas de pantalons effilochés), et jusqu'à ses plaisanteries prenaient un tour mélancolique, presque déchirant. (Le Bœuf : 21)

CONCLUSIONS

L'hypallage en tant qu'écart par rapport à la norme appartient pleinement à ce qui constitue le style : une manière nouvelle et personnelle de dire par rapport à une construction figée et idiomatique : la collocation. Il arrive que, de même que pour les idiomes ou les métaphores, elle soit presque directement transposable mais, le plus souvent, de même que la métaphore ou les jeux de mots, elle appartient aux limites de la traduction tant elle sollicite la créativité du traducteur et exerce de pression sur la langue réceptrice.

La traductologie permet de baliser certaines des solutions applicables aux blocages que risque de provoquer la trad littérale de l'hypallage ; nombre de ces solutions s'organisent autour d'une stylistique de la norme mais les cheminements sont complexes et multiples. La traduction de l'hypallage, par la manière détournée dont elle fonctionne (par association et par effet de surprise), par le chantage esthétique et ludique qu'elle exerce sur le récepteur pour se faire accepter, permet d'explorer les voies irrationnelles de certaines démarches onomasiologiques qui relèvent de la créativité tout autant chez le traducteur que chez l'auteur. Cela ne signifie pas que la traductologie résolve tous les problèmes, elle permet d'avoir des cartes en main ; il nous semble que demeure parfois insaisissable ou indécis la perception de l'inacceptable et cette estimation de ce que l'on peut oser ou trouver en traduction.

Nous illustrerons cette notion de trouvaille et de créativité, non bornée, quelles que soient nos tentatives de balisages, à l'aide d'un dernier exemple :

Then came another rush of sea-fog, greater than any hitherto — a mass of dank mist, which seemed to close on all things like a grey pall, and left available to men only the organ of hearing, for the roar of the tempest, and the crash of the

thunder, and the booming of the mighty billows came through the damp oblivion even louder than before. (Br. Stoker : 81)

Le syntagme *damp oblivion* est une forme d'hypallage dont la traduction littérale : « l'oubli humide » est inacceptable. Si l'on consulte les dictionnaires (*R & C ; Harrap's*) on trouve l'équivalence « *oblivion* : oubli », et c'est tout. Cette hypallage est en fait utilisée pour décrire le brouillard, une fois prise en compte cette référence, on pourra utiliser, pour la traduire, des syntagmes décrivant la masse du brouillard. Jacques Finné (Pocket : 112) a traduit par 'le tissu' en liaison avec la comparaison exprimée par *pall* :

Puis ce fut un nouvel assaut, plus terrible que tous les autres, de brume marine — une masse de brouillard humide qui paraissait enfermer tout ce qui l'entourait comme un suaire gris, ne laissant plus aux prisonniers que le sens de l'ouïe — car le hurlement de la tempête et le fracas du tonnerre, les soufflets des lames redoublaient d'intensité à travers **le tissu humide**. (Jacques Finné, Pocket : 112)

Selon le même principe, on pourrait également dire : « à travers **ce voile/cet écran** humide ». Par métonymie, on peut référer à « l'obscurité » créée par le brouillard : « **les ténèbres/l'obscurité** humide ». Enfin, il serait possible d'utiliser une désignation plus interprétative, plus créatrice : « à travers **ce néant** humide », qui rend davantage l'idée d'oubli en liaison avec la mort et qui, de plus a le mérite de respecter l'hypallage du texte de départ, mais ce parcours onomasiologique n'est pas assuré par des voies mécaniques.

BIBLIOGRAPHIE — REFERENCES

- BALLARD Michel, *La traduction : de l'anglais au français*, 2^e édition, revue et corrigée (1^{re} éd. 1987) Paris, Nathan, 1994.
 BONNARD Henri, *Procédés annexes d'expression*, Paris, Magnard, 1986.
 COTTE Pierre, « L'hypallage ou la fausse attribution », *Théorie littérature enseignement*, Université de Paris VIII, n° 9, pp. 79-95.
 FOWLER, *Modern English Usage*, second edition revised by Sir Ernest Gowers, Oxford, University Press, 1968.
Le Grand Robert de la langue française, Paris, Le robert, 1985.

- HARRAP'S *New standard French and English Dictionary*, Londres et Paris, Harrap, 1981.
- Longman Dictionary of Contemporary English*
Oxford Advanced Learner's Dictionary abrégé dans notre texte en OALD
Le Robert et Collins Super Senior, (1^{re} éd 1995) Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996, abrégé en : R & C.
- SUHAMY Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, 1992.
- TOURNIER Jean, *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*, Paris-Genève, Champion, Slatkine, 1985.

CORPUS

- AUSTER Paul, *Moon Palace* (1989), Londres/Boston, Faber and Faber, 1992.
 ———, *Moon Palace*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf (1990), Paris, Livre de Poche (Actes Sud), 1995.
- BOYD William, *A Good Man in Africa* (1981), Harmondsworth, Penguin, 1982.
- BOYD William, *Un Anglais sous les tropiques*, traduction de Christiane Besse (1984), Paris, Seuil (Points), 1986.
 ———, *An Ice-cream War* (1982), Harmondsworth, Penguin, 1983.
 ———, *Comme neige au soleil*, traduction de Christiane Besse (1985), Paris, Seuil (Points), 1986.
- FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary* (1856), Paris, Garnier, 1957.
 ———, *Madame Bovary*, translated by Gerard Hopkins (1949, révisée en 1981), Oxford, University Press (The World's Classics), 1987.
 ———, *Madame Bovary*, translated by Alan Russell (1950), Harmondsworth, Penguin, 1971.
- GISSING, George, *New Grub Street*, réimpression (1^{er} éd. 1891), Harmondsworth, Penguin, 1968. Les références à ce roman sont parfois abrégées en « N.G.S. ».
 ———, Traduction française de Suzanne Calbris et Pierre Coustillas, *La nouvelle bohème*, Lille, P.U.L., 1978.
- HILTON James, *Good-bye, Mr. Chips*, edited by G. Nigot, Paris, Didier, 1958.
 ———, *Au revoir M. Chips*, traduit par Maurice Rémon, Paris, hachette, 1948.
- LODGE David, *Nice Work* (1988), Harmondsworth, Penguin, 1989.
 ———, *Jeu de société*, traduit de l'anglais par Maurice et Yvonne Couturier (1990), Paris, Rivages poche, 1991.

- MCGAHERN John, *The Barracks*, Londres — Boston, Faber and Faber, 1963.
- , *La Caserne*, traduit de l'anglais par Georges-Michel Sarotte, Paris, Presses de la Renaissance (coll. 10/18), 1986.
- POE Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Londres, Dent (Everyman's Library), 1962.
- , *Histoires extraordinaires*, traduction française de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard (Folio), 1973.
- SHAKESPEARE William, *La tragédie de Richard III*, traduction de Pierre Leyris, in W. Shakespeare, *Œuvres Complètes*, Paris, Club français du livre, 1962, vol. 3.
- , *Henry V*, traduction de Sylvère Monod in : *Œuvres Complètes*, Paris, Club français du livre, 1963, vol. 6.
- , *Hamlet* in : *Œuvres complètes*, traduction de Yves Bonnefoy, Paris, Club Français du Livre, 1963, vol. 7.
- STOKER Bram, *Dracula* (1897), Sevenoaks, Coronet, 1979.
- , *Dracula*, traduction de Jacques Finné(1979), Paris, Pocket, 1992.

GRANDE-BRETAGNE

Contredire ou dire « tout contre » : injure et contradiction dans *Much Ado About Nothing*

Nathalie VIENNE-GUERRIN
Université de Rouen — CETAS

« She speaks poniards, and every word stabs. » (II. i. 246-7)
« Foul word is but foul wind » (V. ii. 52)¹

L'injure telle qu'elle est mise en scène dans *Much Ado About Nothing* donne lieu à ces deux commentaires métalinguistiques manifestement contradictoires. Comment réconcilier en effet un aphorisme qui fait des mots des armes meurtrières et un autre qui dénonce l'inefficacité du dire par rapport au faire ? Cette ambivalence est au cœur d'une intrigue qui, d'une part, représente les « escarmouches d'esprit » (« skirmish of wit », I. i. 60) opposant Beatrice et Benedick, « joyeuse guerre » (« merry war », I. i. 59) dont Leonato dit d'emblée qu'elle ne devrait pas être prise au sérieux, mais qui d'autre part développe le motif du mot qui tue². Considérés hors de leurs contextes respectifs, ces deux commentaires semblent constituer une théorisation des deux modes d'injure parallèles qui apparaissent dans cette pièce : le mode ludique et le mode sérieux.

-
1. L'édition utilisée est celle de Sheldon P. Zitner (Oxford : Oxford UP, 1993).
 2. « You kill me to deny it » (IV. i. 291), « Art thou the slave that with thy breath hast killed/ Mine innocent child ? » (V. i. 257-8), « done to death by slanderous tongues » (V. iii. 3).

Dans *Much Ado About Nothing*, il semble que l'injure ait ses humeurs ; elle peut signifier « beaucoup » (« much ») mais aussi « rien » (« nothing »). Par sa structure fondée sur une double intrigue, la pièce semble dessiner une opposition entre l'injure comme pratique festive, joyeuse, comique autour de laquelle se construit le couple Beatrice-Benedick, et l'injure comme acte de langage meurtrier et potentiellement tragique qui précipite l'effondrement du couple Claudio-Hero. Mais si l'on analyse ces deux citations au sein de leur contexte, il apparaît que Shakespeare croise les modes ludique et sérieux. En effet c'est un Benedick meurtri par les injures de Béatrice qui décrit les mots comme des poignards (II. i. 246-7), révélant ainsi une rupture du contrat ludique que les deux partenaires sont censés avoir conclu. Et Beatrice déplore la vanité du verbe précisément au moment où celui-ci prend tout son poids dans le cadre des codes de duel que Benedick s'emploie à appliquer à la lettre. Beatrice, « My Lady Tongue » (II. i. 272), réduit les mots à n'être que du vent (V. ii. 52) alors même que la scène du mariage avorté (IV. i) vient d'en démontrer toute l'efficacité. Shakespeare exploite ici la contradiction entre le texte et son contexte. Les commentaires métalinguistiques se font entendre à contretemps de l'action dramatique. Le mot contredit l'action.

L'analyse de ces deux aphorismes nous place au cœur des contradictions de l'injure telle qu'elle est pratiquée dans *Much Ado About Nothing*. La « joyeuse guerre » à laquelle se livrent Beatrice et Benedick repose sur la contradiction. Comme le laisse entendre cet oxymore, l'injure est une confrontation verbale, mais elle est aussi fondée sur une collaboration érotique. Contredire revient alors à dire « tout contre ». Cependant nous allons montrer comment Shakespeare fait apparaître les contradictions du langage en cultivant le télescopage dramatique des deux « humeurs de l'injure », c'est-à-dire en représentant les frottements entre le mode ludique, festif et joyeux de l'injure et son mode sérieux, voire tragique. Mais si l'injure apparaît comme un acte de langage contradictoire, elle semble d'autre part résister à la contradiction, c'est-à-dire au démenti. Dans cette pièce, pour laver l'injure, les personnages font appel aux deux méthodes adoptées couramment par les Élisabéthains : le duel et le procès. La spécificité de l'injure semble résider dans le fait qu'elle ne peut être contredite. Ou tout au moins, pour contre-dire l'injure il semble qu'il faille avoir recours au *faire* et au *fer*, à l'action juridique ou à l'acte personnel. La contra-*diction* ne peut passer alors que par l'*action*.

You must not, sir, mistake my niece. There is a kind of merry war betwixt Signor Benedick and her. They never meet but there's a skirmish of wit between them. (I. i. 58-61)

Dès le tout début de la pièce, Leonato donne aux spectateurs une « grille de lecture » qui devrait leur permettre d'interpréter les combats verbaux auxquels vont se livrer les deux partenaires³. Selon Leonato, Béatrice et Benedick pratiquent cet art de la contradiction pour le plaisir, « pour de rire⁴ ». Leurs échanges reposent sur un contrat ludique. Dans ce cas, l'injure est jeu d'esprit. Et l'esprit en question est un esprit de contradiction. On a affaire à un combat verbal ritualisé, similaire à ceux que décrit William Labov dans *Language in the Inner City*⁵. Comme le signale Évelyne Languèche, de la même façon que lors des tournois médiévaux, il s'agissait de rester en selle le plus longtemps possible, le but de ces joutes oratoires est de « rester en parole le plus longtemps possible⁶ ». Perdre la parole revient à perdre la face. Dans ce sens on peut considérer le « I have done » (I. i. 139) de Benedick, lors de son premier échange avec Béatrice, comme une défaite. L'analyse qu'Évelyne Languèche propose des joutes oratoires semble correspondre parfaitement à la pratique que l'on découvre dans *Much Ado About Nothing* :

(...) les joutes oratoires consisteraient bien, comme on l'entend généralement, en un art de la réplique, mais à condition toutefois d'y voir davantage le seul fait de répliquer plutôt que la qualité ou la justesse de la réplique elle-même. La nuance est importante car elle restitue la joute oratoire dans sa fonction première, celle du jeu, du sport ou du combat, en tant que *spectacle*, qui donc consiste à *rester en parole* le plus longtemps possible, en résistant à celui qui essaie de vous en faire sortir⁷.

Cette analyse traduit la dimension « systématique » de la contradiction injurieuse telle qu'elle est pratiquée par Béatrice et Benedick qui

3. Les combats verbaux opposant Beatrice et Benedick sont en fait assez peu nombreux (I. i. 112-41, II. i. 124-54, V. ii. 42-86). Leur présence est grossie par les commentaires (I. i. 58-61, II. i. 17-20, II. i. 344-47, II. iii. 144-49, III. i. 69-80) et les scènes rapportées (I. i. 62-68, II. i. 203-10, 238-72, V. i. 156-59).

4. Expression enfantine utilisée par Évelyne Languèche, *L'injure à Fleur de Peau* (Paris : L'Harmattan, 1993) 143.

5. Oxford, Basil Blackwell, 1977 (1972). Cet ouvrage est mobilisé par Évelyne Languèche dans *Injure et Sexualité* (Paris : PUF, 1997) 105-21.

6. *Injure et Sexualité*, 107-108.

7. *Injure et Sexualité*, 108.

prennent automatiquement le contre-pied de ce qu'on leur dit. Dans ce type de combat rituel, les mots perdent leur sens, la forme prévaut sur le fond, la contradiction devient un « geste verbal⁸ » dont le contenu importe peu. Cette dimension systématique apparaît lorsque Benedick énumère les qualités de Hero pour en faire des défauts :

She's too low for a high praise, too brown for a fair praise, and too little for a great praise. Only this commendation I can afford her, that were she other than she is she were unhandsome, and being no other but as she is, I do not like her. (I. i. 166-71)

Cette mécanique de la contradiction trouve son écho dans la description que Hero offre de Beatrice lors de l'embuscade verbale qu'elle lui tend avec Ursula :

(...) I never yet saw man,
How wise, how noble, young, how rarely featured,
But she would spell him backward. (III. i. 59-61)
(...)
So turns she everyman the wrong side out. (III. i. 68)

Much Ado About Nothing semble ici offrir une théorisation de l'injure comme art de la contradiction. Mais dans cette pièce le désaccord se déguise en accord. Cela apparaît clairement lorsque Don Pedro rapporte à Benedick l'échange qu'il est censé avoir eu avec Beatrice :

Don Pedro. I'll tell thee how Beatrice praised thy wit the other day. I said thou hadst a fine wit. 'True,' said she, 'a fine little one.' 'No,' said I, 'a great wit.' 'Right,' says she, 'a great gross one.' 'Nay,' said I, 'a good wit.' 'Just,' said she, 'it hurts nobody.' 'Nay,' said I, 'the gentleman is wise.' 'Certain,' said she, 'a wise gentleman.' 'Nay,' said I, 'he hath the tongues.' 'That I believe,' said she, 'for he swore a thing to me on Monday night which he forswore on Tuesday morning. There's a double tongue ; there's two tongues.' Thus did she an hour together trans-shape thy particular virtues. Yet at last she concluded with a sigh thou wast the properest man in Italy. (V. i. 157-69)

Au cours de cette scène d'injure par procuration, la contradiction se cache derrière la concorde puisque, à chaque fois, Béatrice fait mine d'abonder dans le sens de Don Pedro. Cette mise en tension de la

8. *Injure et Sexualité*, 95.

discorde et de l'harmonie est emblématique de l'injure spirituelle pratiquée par Béatrice et Benedick. Les expressions « flyting érotique » ou « agon amoureux » employées par Frank Warnke⁹ dans un article consacré aux joutes verbales amoureuses rendent compte de cet étrange mariage du « nuire et du plaire¹⁰ ». Il n'est pas aisé de citer les injures lancées par Beatrice et Benedick car elles constituent une syntaxe et deviennent ainsi difficilement isolables, contrairement au « you are an ass » que Conrad lance à Dogberry (IV. ii. 72). Quand les injures se font mots d'esprit, elles constituent un tissu où les mots de l'un et de l'autre s'entremêlent. Chacun utilise les armes de l'autre pour se défendre et contre-attaquer. Ironiquement, ceux qui prônent l'indépendance tout au long de la pièce se montrent inséparables dans l'art de l'injure. Ils se nourrissent l'un de l'autre et les racines de l'injure de l'un sont toujours dans le discours de l'autre. L'injure devient cette « discorde musicale » dont parle Thésée dans *A Midsummer Night's Dream*¹¹. Elle est alors une activité amoureuse qui réclame une complicité, une harmonie. La contradiction est affaire de collaboration. Pour contredire l'autre, il faut le contrefaire, l'imiter. Le premier échange entre Beatrice et Benedick montre que les mots de l'un sont digérés par l'autre. Beatrice retourne les mots de Benedick contre lui, qu'il s'agisse de l'expression « Lady Disdain » (I. i. 114) ou de l'image de la mégère évoquée par le terme « scratch » (I. i. 131), le texte produisant ce que j'ai appelé ailleurs un effet boomerang¹². L'opposition passe par le partage des mêmes termes. Le mot « match » anglais exprime bien cette dimension érotique des combats d'injures¹³ fondés sur l'opposition mais aussi l'union verbale. En français le mot « joute » utilisé dans l'expression « joute oratoire », évoque lui aussi par son étymologie (le terme vient de juxtare : toucher à) le télescopage du physique et du verbal.

9. « Amorous Agon, Erotic Flyting : some play-motifs in the Literature of Love », in *Auctor Ludens : Essays on Play in Literature*, eds. Gerald Guinness and Andrew Hurley (Philadelphia (Penn.) : J. Benjamin, 1986) 99-112.

10. *L'injure à Fleur de Peau*, 141.

11. *A Midsummer Night's Dream*, ed. Peter Holland (Oxford : Oxford UP, 1995) IV. i. 117.

12. Voir Nathalie Vienne-Guerrin, « Des mauvaises langues dans *Richard III* », *XVII-XVIII*, 49, nov. 1999, 68.

13. Frank Warnke exprime cet effet de miroir entre les deux partenaires en ces termes : « the match is perfect : no reader or viewer (of a proper production) could possibly feel that either Beatrice or Benedick is outmatched. It is part of the meaning of the play that they are perfect matches for each other (the pun is intentional—perfect partners in a couple, and perfect opponents », *Auctor Ludens*, 106.

Lors de la scène du bal Shakespeare met en scène le mariage du contredire et du « dire tout contre ». La danse exécutée par les deux partenaires est l'occasion en effet d'une joute qui marie le corps et l'esprit. Les deux personnages se livrent à la fois à un corps à corps et un mot à mot. Ils sont « l'un contre l'autre » dans tous les sens que l'expression peut prendre. La danse, même s'il ne s'agit certainement pas d'un branle (« brawl¹⁴ »), implique un ensemble de figures qui semblent refléter le duel verbal auquel s'adonnent les partenaires. Selon Alan Brissenden Shakespeare avait probablement en tête une pavane qu'il décrit en ces termes :

In that elegant perambulation the couples can be side by side with hands linked at arms' length and the steps involve turns back and forth, retreats and advances, so that it is ideal for highlighting dramatic conversation¹⁵.

Le dialogue entre Benedick et Beatrice reflète les alternances évoquées par cette danse. Dissimulés derrière des masques, les danseurs injurient, chacun son tour, leur partenaire. Même si Shakespeare déséquilibre l'échange d'un point de vue dramatique en pratiquant l'ellipse partielle de l'assaut verbal de Benedick qui n'est que rapporté (« Will you not tell me who told you so ? », II. i. 124-5), le spectateur sent qu'en matière d'injure c'est la loi « du mesure pour mesure » qui prévaut. L'échange d'injures suit le schéma contradictoire du pas en avant suivi du pas en arrière permettant l'échange des rôles. Offrant une sorte de corps à corps verbal, cette danse de l'injure incarne le double sens que semble avoir le terme « wit » à l'époque élisabéthaine¹⁶. Le sens sexuel dont on peut investir le mot contribue à suggérer que ces joutes oratoires font partie d'une démarche érotique. Sources de plaisir pour les partenaires, ces échanges constituent un préliminaire à l'acte amoureux. Aussi au détour d'un trait d'esprit, Béatrice révèle-t-elle son désir en disant à Benedick en parlant de lui « I would he had boarded me » (II. i. 142). Il n'est pas non plus fortuit qu'elle l'appelle « Signior Montanto » (I. i. 29).

14. Dans *The Malcontent*, John Marston joue sur la dimension métaphorique de cette danse en introduisant, à l'acte IV, scène ii, un branle dont on perçoit clairement qu'il est l'expression d'une société en discorde, d'autant que c'est un personnage appelé Guerrino (warrior) qui se fait professeur de danse pour l'occasion. Voir *The Malcontent*, ed. George K. Hunter (Manchester : Manchester UP, 1975/1999) IV. ii.

15. Alan Brissenden, *Shakespeare and the Dance* (London : Macmillan, 1981) 49.

16. À ce sujet, voir l'appendice A de l'édition Oxford de *As You Like It*, ed. Alan Brissenden (Oxford : Oxford UP, 1993) 229-31.

Le contrat ludique et érotique que semblent avoir conclu Béatrice et Benedick devrait faire de leurs échanges un ping-pong verbal sans conséquence dès lors que les mots révèlent une dissociation du signifiant et du signifié, les injures étant lancées pour le plaisir. Cependant Shakespeare met en scène à plusieurs reprises le frottement entre l'injure ludique et l'injure sérieuse, suggérant ainsi la fragilité de l'équilibre verbal sur lequel devrait reposer le *flyting* érotique.

L'épisode du bal que nous venons d'évoquer met en scène le glissement de l'injure du mode ludique au mode sérieux. Dans *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*, Skiles Howard souligne que, par leur longueur et leur syntaxe complexe, les salves lancées par Béatrice (II. i. 137-151) rompent le rythme de la danse et en transgressent le schéma régulier¹⁷. Cette transgression des codes de la danse va de pair avec une transgression du pacte d'agression ludique qui est censé régir les rapports entre les deux personnages. L'équilibre est rompu car c'est alors Béatrice qui mène la danse. La réaction de Benedick aux assauts de Béatrice montre que l'on passe alors de l'injure sans effet à « l'effet injure¹⁸ ». Intégrée à un faux quiproquo permis par l'utilisation des masques, l'injure change d'humeur. Le schéma général de contradiction sur lequel repose la scène est en quelque sorte perverti par ce vrai-faux jeu de tromperie qui empêche la réplique immédiate de la part de Benedick et le frustré du plaisir de la contre-attaque. Si les injures de Béatrice lui laissent un goût amer c'est qu'il ne peut répliquer ou contredire sous peine de transgresser le code festif du bal masqué. Aussi ne peut-il vider son sac que plus tard :

O, she misused me past the endurance of a block. An oak but with one green leaf would have answered her. My very visor began to assume life and scold with her. She told me, not thinking I had been myself, that I was the Prince's jester, that I was duller than a great thaw, huddling jest upon jest with such impossible conveyance upon me that I stood like a

17. Skiles Howard, *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England* (Amherst : University of Massachusetts Press, 1998) 86-87 : « Beatrice and Benedick break the pattern of four-transaction segments that replicate the measures of music established by the other couples, when Beatrice stops the dance. (...) Beatrice breaches the established pattern of short sallies with two passages completely unsuited by their length and syntactical complexity to the accompaniment of a stately dance, passages the sense and humor of which would be extremely difficult for an audience to grasp were the speaker in motion. »

18. Nous empruntons l'expression à Évelyne Larguèche, *L'Effet Injure* (Paris : PUF, 1983).

man at a mark¹⁹, with a whole army shooting at me. She speaks poniards and every word stabs. (II. i. 238-47)

Benedick exprime ici la frustration ressentie lorsque l'on ne peut contredire ou répondre à l'insulte. Et son discours prend une tournure ironique si l'on remarque que, tout comme Dogberry, il prolonge l'injure, la fait enfler en la rapportant, au lieu de la neutraliser. Lorsque Benedick demande à Don Pedro de l'envoyer à l'autre bout du monde afin de pouvoir échapper à cette harpie de Béatrice (II. i. 261-69), le contrat ludique entre l'injuteur et l'injurié semble être rompu. Une fois de plus Benedick abandonne la partie. Il semble que l'attaque de Béatrice ait eu ce qu'Évelyne Languèche appelle « un effet de spécificité²⁰ » et que Benedick soit passé du statut de cible au statut de victime. Le témoignage qu'il déverse aux oreilles de Don Pedro fait de Benedick un plaignant au sein d'une action en justice, d'un procès en diffamation. L'injure de Béatrice « *The Prince's fool* » se transforme en calomnie, en atteinte à la réputation (« *I am not so reputed* », II. i. 207) offrant ainsi une version euphémique et comique du sort que subit Hero un peu plus tard.

Dans la scène du mariage avorté, Shakespeare exploite à nouveau le flottement entre le mode ludique et le mode sérieux. Cette scène repose sur une contradiction majeure : lorsque Claudio rejette l'affirmation du Frère par un « No » que l'on imagine sonore, le mot devient spectaculaire. La diffamation se fait esclandre, terme lié étymologiquement au mot « *slander* ». Claudio veut que cette injure se fasse en public. Au cours de cette scène, le dramaturge représente le passage du mot « vent » au mot qui tue. Les spectateurs sur scène et dans la salle se sont habitués au mode ludique de l'injure spirituelle. Aussi faut-il à Leonato un temps d'adaptation pour intégrer le changement de registre :

Friar (to Claudio) You come hither, my lord, to marry this lady ?

Claudio. No

Leonato. To be married to her. Friar, you come to marry her. (IV. i. 4-8)

Leonato contredit, corrige donc à son tour le Frère en habillant ici le « No » de Claudio en mot d'esprit. On assiste à la transition entre deux modes d'injure. Leonato apparaît alors comme un amortisseur qui

19. Shakespeare joue sur le mot « mark » dès le premier échange entre Béatrice et Benedick (I. i. 113).

20. *L'Effet Injure*, 69-95.

camoufle l'insulte derrière un jeu de mots²¹. Puis la réaction de Benedick signale le changement de registre : « How now ! Interjections ? Why then, some be of laughing as 'ah, ha, he' » (IV. i. 21-22). En parlant d'interjections Benedick révèle le passage d'un mode spirituel à un mode émotionnel de l'injure. Cependant la référence parodique au livre de grammaire de William Lyly (1538)²² maintient le commentaire dans l'ambiguïté.

La scène du défi à Claudio est elle aussi fondée sur le chevauchement des deux humeurs de l'injure. Si Claudio et Don Pedro pratiquent à leur tour l'injure sur le mode ludique, Benedick, quant à lui, l'emploie comme prélude à l'acte. Lorsqu'il « met en garde » Claudio en lui disant qu'il ne plaisante pas (« I jest not », V. i. 143), Benedick souligne et contrecarre le décalage entre l'émission et la réception de l'injure. Dans un monde où les mots semblaient n'être plus que du vent, les personnages ont du mal à les réinvestir de sens. L'injure est matière à interprétation. D'emblée Leonato la présentait comme telle en disant au messager « You must not, sir, mistake my niece » (I. i. 58). Or les trois épisodes que nous venons de citer montrent l'inefficacité de cette mise en garde en révélant une série de contresens commis par des personnages dont Dogberry n'est finalement que le reflet grossi.

Dès lors que l'injure a un sens, il s'avère difficile de la contredire, de la démentir.

Shakespeare met en scène dans cette pièce les deux modes de contradiction adoptés par les Élisabéthains pour laver une injure, pour reconstruire une réputation : le duel et l'action judiciaire. Rien de ce que Hero déclare à l'église ne parvient à contredire l'accusation de Claudio. « I talked with no man at that hour, my lord » (IV. iv. 86) dit-elle pour sa défense. Ce à quoi Don Pedro réplique : « Why, then you are no maiden » (IV. i. 87)²³. La contradiction émise par Hero a l'effet inverse de celui qu'on attend, puisque Don Pedro y entend une confirmation. Face aux mots de Claudio qui la laissent pour morte, les mots de Hero ne sont que de l'air²⁴. Le langage ne rend plus compte du réel. Les mots de Hero

21. À propos du trait d'esprit comme injure évitée, voir Sigmund Freud, *le Mot d'esprit et sa relation avec l'Inconscient* [1905] (Paris : Gallimard, 1988). Voir aussi la remise en cause de cette vision par Évelyne Larguèche dans *L'injure à Fleur de Peau*, 109-28.

22. Voir note de l'édition Oxford de *Much Ado About Nothing*, 162.

23. La même logique aberrante apparaît un peu plus loin (IV. i. 148-50).

24. Voir Leonato qui compare les mots à de l'air V. i. 26.

révèlent donc un échec de la contradiction. Il semble alors que pour contredire il faille avoir recours au faire.

Au cœur des codes de duel tels qu'ils sont décrits dans les manuels comme celui de Vincentio Saviolo²⁵, on trouve le démenti (« the lie ») qui constitue une ritualisation de la contradiction. Le démenti, dont Touchstone parodie les subtilités dans *As You Like It*²⁶, est en effet ce qui permet de contredire l'adversaire et constitue une étape indispensable au passage à l'acte. Nous avons analysé en détail les mécanismes complexes du démenti dans d'autres lieux²⁷, mais il nous faut ici rappeler quelques grands principes. Selon Saviolo, si A traite B de « traïtor », B a le devoir de démentir A en opposant un « thou liest » clair et précis, c'est-à-dire en le traitant de menteur. A est donc obligé de prouver ce qu'il a dit et c'est donc à lui de lancer le défi à B. C'est à celui qui est traité de menteur que revient le privilège de lancer le défi²⁸. Le « thou liest » constitue l'injure qui déclenche le duel. En acceptant de contredire, on accepte le duel. La contradiction exprime paradoxalement un accord entre les deux parties. Dans *Much Ado About Nothing*, Benedick semble respecter ce mode d'emploi. Nous l'entendons traiter Claudio de « villain » en ces termes :

25. Vincentio Saviolo, *his Practise, in two Bookes* (London, 1595).

26. Touchstone. As thus, sir : I did dislike the cut of a certain courtier's beard. He sent me word if I said his beard was not well cut, he was in the mind it was. This is called the Retort Courteous. If I sent him word again it was not well cut, he would send me word he cut it to please himself. This is called the Quip Modest. If again it was not well cut, he would answer I spake not true. This is called the Reproof Valiant. If again it was not well cut, he would say I lie. This is called the Countercheck Quarrelsome. And so to the Lie Circumstantial, and the Lie Direct. (...) O sir, we quarrel in print, by the book, as you have books for good manners. I will name you the degrees. The first, the Retort Courteous ; the second, the Quip Modest ; the third, the Reply Churlish ; the fourth, the reproof Valiant ; the fifth, the Countercheck Quarrelsome ; the sixth, the Lie With Circumstance ; the seventh, the Lie Direct. All these you may avoid but the Lie Direct ; and you may avoid that, too, with an 'if'. I knew when seven justices could not take up a quarrel, but when the parties were met themselves, one of them thought but of an 'if', as 'if you said so, then I said so', and they shook hands and swore brothers. Your 'if' is the only peacemaker ; much virtue in 'if'. » *As You Like It*, ed. Alan Brissenden (Oxford : Oxford UP, 1993) V. iv. 66-98.

27. Nathalie Vienne-Guerrin, « La réécriture des codes de duel dans l'injure shakespearienne », *Réécritures*, ed. Jean-Pierre Maquerlot (Rouen : PUR, 2000), 37-53.

28. Vincentio Saviolo, *his Practise, in two Bookes* (London, 1595), chapitre qui aborde « A rule and order concerning the challenger and the defender », Book 2, R4-Z3. Voir notamment le paragraphe intitulé « what the reason is, that the partie unto whom the lie is given, ought to become Challenger : and of the nature of Lies » (Book 2, S-S3).

Benedick (aside to Claudio). You are a villain. I jest not. I will make it good how you dare, with what you dare. Do me right, or I will protest your cowardice. You have killed a sweet lady, and her death shall fall heavy on you. Let me hear from you. (V. i. 142-48)

Ici est représentée la première étape du défi. Notons que le terme « challenge » anglais est lié étymologiquement à la calomnie. La balle est dans le camp de Claudio qui devrait délivrer un démenti censé contredire une « calomnie », pour que Benedick puisse passer à la deuxième étape. Sans le démenti, et la contradiction qu'il implique, les codes de duel seraient transgressés. De ce point de vue, Benedick respecte la procédure décrite par Saviolo, procédure dont la mise en suspens permet ici l'issue comique. La brièveté et la sobriété du défi reflètent la rigueur des codes verbaux attachés au duel. Si dans *Twelfth Night* Shakespeare représente toutes les transgressions des codes de duel imaginables à des fins comiques²⁹, ici le respect des codes est porteur d'un potentiel tragique. L'injure (« You are a villain ») est ici une accusation que Claudio se doit de démentir sous peine d'être taxé de couardise : « Claudio undergoes my challenge ; and either I must shortly hear from him or I will subscribe him a coward » (V. ii. 58-59). Ce que Benedick attend, c'est le démenti. En décrivant son défi, il prouve à Beatrice que les mots qu'il a lancés ne sont pas du vent. Ainsi le défi tel qu'il apparaît ici donne lieu à une double contradiction. Benedick contredit les accusations que Claudio a portées à l'encontre de Hero et Claudio est censé contredire l'accusation de Benedick en prononçant un démenti. Dans le cadre du duel, la contradiction a des règles que Benedick semble ici appliquer. Cependant ce respect des conventions est vicié car Benedick agit par amour, à la demande de Beatrice, ce qui n'est pas très réglementaire. Saviolo rappelle en effet qu'il ne faut pas confondre vengeance et duel³⁰. D'autre part il n'est pas non plus recommandé par les manuels de défier un ami³¹, or c'est le cas ici. Shakespeare représente le chevauchement des

29. Pour une étude précise de ces transgressions, voir « La réécriture des codes de duel dans l'injure shakespearienne », 42-48.

30. Saviolo, Book 2, Z4 : « Combat not ordayned for revenge », « Combat was ordayned for iustifying of a truth and not to laye open a waie for one man to revenge him of another, for the punishment of such thinges resteth in the Prince for the maintenance of peace in the realm, (...) »

31. Saviolo, Book 1, E3 : « Therefore if it happen that some friend of yours hath a quarrell against you, tell him that you will not have anything to doo with him : and fight with your enemie, not with your friend : neither account him your friend that will fight with you : well may you be his friend, but you shall finde him to be your enemie. »

codes de duel et des codes amoureux. Enfin, le rapport que Benedick fait à Béatrice de son défi (« challenge », V. ii. 58) à Claudio révèle une confusion chronologique puisqu'il se déclare être l'initiateur du défi avant même que Claudio lui ait opposé un démenti.

Même s'il n'est pas totalement réglementaire, ce défi fonctionne néanmoins comme un contrepoint sérieux au défi comique lancé un peu plus tôt par Leonato et Antonio. Dans la séquence précédente, les deux vieillards défient Claudio et Don Pedro d'une manière peu académique qui suppose la transgression de nombreuses règles de duel. Shakespeare met ici en scène l'opposition de deux générations de duellistes. Le potentiel comique de cette scène réside dans l'écart entre les deux parties. Don Pedro rejette tout d'abord l'initiative querelleuse de Leonato d'un « Nay, do not quarrel with us, good old man » (V. i. 50). Cela n'empêche pas Leonato de prononcer un défi qui s'étend sur dix vers. La concision de Benedick n'est pas de mise ici. Leonato veut lui aussi contredire l'accusation qui a jeté l'anathème sur sa fille : « (I) Do challenge thee to trial of a man. I say thou hast belied mine innocent child » (V. i. 66-67). Son défi est adressé à Claudio mais c'est Don Pedro qui répond par un démenti « you say not right, old man » (V. i. 73). Cette substitution dans la distribution des rôles constitue un manquement à la règle. De plus, la procédure pouvant mener au duel est inversée puisque c'est seulement ce démenti qui devrait déclencher le défi de la part du vieil homme accusé ici de mensonge. Le démenti devrait précéder le défi, et non le contraire. D'autre part, le défi est dès l'abord faussé puisqu'il devrait se prononcer dans le cadre d'un tête-à-tête et non en public. Lorsque Benedick provoque Claudio, il prend soin de le prendre à part. Ici le processus du duel est d'emblée malmené car les participants potentiels sont au nombre de quatre alors qu'ils ne devraient être que deux. Shakespeare brouille également les codes de duel en transformant le défi en simple injure. Antonio ignore apparemment les règles de bonne conduite du duel puisqu'il se laisse aller à déverser un flot d'insultes sur ses adversaires :

Boys, apes, braggarts, jacks, milksops ! (V. i. 91)

Le duel est affaire de rigueur, de retenue, de contrôle³². Or Shakespeare met ici en scène la perte de contrôle d'Antonio dont Leonato essaie vainement de retenir la langue :

Scambling, outfacing, fashion-monging boys,
That lie and cog and flout, deprave and slander,
Go anticly, and show an outward hideousness,
And speak off half a dozen dangerous words,
How they might hurt their enemies ; if they durst,
And this is all. (V. i. 94-99)

On glisse du duel d'homme à homme à un conflit de générations. Lorsque l'accusation se dissout en injures, elle perd sa pertinence et rend impossibles le démenti et le duel qui devrait en découler. Les règles n'étant pas respectées, il est logique que le duel soit escamoté³³. Aussi Leonato semble-il se tourner vers un autre mode de contradiction lorsqu'il déclare à la fin de la séquence : « I will be heard » (V. i. 107). On imagine que si l'affaire ne peut se régler entre hommes, elle pourra se régler en justice, dans un tribunal où Leonato pourra « se faire entendre ».

La pièce met en scène un autre mode de contradiction en représentant l'action juridique que constitue le procès en diffamation. Shakespeare offre une réécriture des procès en diffamation qui étaient de plus en plus nombreux à l'époque élisabéthaine³⁴. Le tribunal est le lieu de la contradiction par excellence. Conrad et Borachio sont poursuivis pour

32. À propos des cartels, Saviolo écrit « they must be written with the greatest brevity that may be possible, framing the quarrell with certain, proper, and simple words » (Saviolo, Book 2, X2).

33. Comme dans la plupart des comédies, sauf *Twelfth Night*.

34. À propos de la prolifération des procès en diffamation, voir notamment J. A. Sharpe, « 'Such Disagreements Betwyx Neighbours' : Litigation and Human Relations in Early Modern England », *Disputes and Settlements, Law and Human Relations in the West*, ed. John Bossy (Cambridge : Cambridge UP, 1983), 167-87. Voir aussi J. H. Baker, *An Introduction to English Legal History*, third edition (London : Butterworths, 1990), Chapitre 24, 495-508. L'ouvrage de John March, *Actions for Slander* (London, 1647) rend compte de cette prolifération des procès en diffamation et évoque les subtilités mises en œuvre pour éviter que chacun ne traîne son voisin en justice pour n'importe quelle vétille. Sur la question de la diffamation, voir également S. P. Cerasano « Half a Dozen Dangerous Words », in *Gloriana's Face, Women, Public and Private, in the English Renaissance*, eds. S. P. Cerasano and Marion Wynne-Davies (New York : Harvester Wheatsheaf, 1992) 167-83, M. Lindsay Kaplan, *The Culture of Slander in Early Modern England* (Cambridge : Cambridge UP, 1997).

avoir diffamé Hero. Lorsque Don Pedro demande à Dogberry de lui expliquer le motif de l'arrestation des deux hommes, il répond en ces termes :

Marry, sir, they have committed false report. Moreover they have spoken untruths, secondarily, they are slanders ; sixth and lastly they have belied a lady ; thirdly they have verified unjust things, and to conlude, they are lying knaves. (V. i. 210-14)

Bien que redondant, le chef d'accusation prononcé par Dogberry est très clair : les deux hommes sont arrêtés pour avoir calomnié Hero. Les mots qui ont frappé Hero sont passibles de poursuite. Le terme anglais « actionable » exprime bien le fait que pour contredire ces mots, il faut passer à l'action... judiciaire. Lors de la scène du mariage avorté, la première réaction de Leonato au « No » injurieux de Claudio (IV. i. 6-8) semble être une réécriture dramatique de la règle du *mitior sensus*³⁵ dont usaient les juristes à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle pour limiter le nombre de procès en diffamation. Leonato tente de neutraliser l'injure, de la désamorcer pour qu'elle ne soit pas passible de poursuite (actionable). Il prend les mots de Claudio dans leur sens le meilleur (*in mitiori sensu*) dans une logique d'évitement. Mais cette manipulation des mots ne suffit pas à gommer l'affront et l'on ne peut échapper au procès. Dans son ouvrage intitulé *Interpretation and Meaning in the Renaissance, The Case of Law*, Ian Maclean définit la diffamation en ces termes :

Defamation is an injury to the person affected by words, writings, gestures, images or ritual acts³⁶, rather than physical force ; but the degree of violence suffered is no less great for all that, for as St Gregory points out, words can inflict greater distress than physical assault ('aliquando plus turbant verba quam verbera'³⁷).

35. Sur cette règle, voir notamment J. H. Baker, *An Introduction to English Legal History*, 501 : « The third and most effective attack was launched in the 1570s, when the courts began the policy of construing ambiguous and doubtful words in the milder sense (*in mitiori sensu*) so that they would not be actionable. » Pour des exemples précis de rapports de justice impliquant cette règle, voir J. H. Baker and S. F. C. Milsom, *Sources of English Legal History, Private Law to 1750* (London : Butterworths, 1986) 637-44.

36. Benedick mentionne ce type de diffamation (I. i. 238-57).

37. Ian Maclean, *Interpretation and Meaning in the Renaissance* (Cambridge : Cambridge UP, 1992) 186-7. Ian Maclean propose plusieurs distinctions : « *Infamia* can take one of a number of forms : *infamia iuris* (arising from being found guilty of a crime) ; *infamia canonica*, incurred by sin, which can be expunged by penance ; *infamia facti*, arising from a base and unclean life, revealed to the *boni et graves*, that is the morally sound

Il ne fait aucun doute que *Much Ado About Nothing* retrace l'histoire d'une diffamation et du procès qui s'ensuit. L'époque élisabéthaine est pour la calomnie une période de transition puisque cet acte de langage qui était jusqu'alors l'affaire des cours ecclésiastiques devient également l'affaire des cours séculières³⁸. De péché, la diffamation devient un délit, voire un crime lorsqu'elle trouble la paix sociale. La diffamation oscille alors entre le péché et le crime³⁹. Shakespeare dans *Much Ado About Nothing* met en scène cet entre-deux en dissociant les peines (« punishments », V. iv. 128) évoquées par Benedick à la toute fin de la pièce⁴⁰ et la pénitence (« penance ») subie par les personnages. Claudio exprime son désir d'expié sa faute en ces termes :

Impose me to what *penance* your invention
Can lay upon my *sin*. (V. i. 267-8)

La calomnie est ici présentée comme un péché que Claudio devra laver par les mots. La pénitence verbale que lui impose Leonato est dans la tradition des peines religieuses adoptées par les tribunaux ecclésiastiques⁴¹. Lorsque Claudio lit à haute voix l'épithète qui est censée laver le nom de Hero, on perçoit alors l'idée que ce que les mots ont fait, seuls les mots peuvent le défaire. En revanche la loi que représente Dogberry est bien une loi séculière.

Si Shakespeare nous donne ici à voir le double traitement de la calomnie qui caractérise son époque, sa réécriture du procès en diffamation reflète également la confusion dans les cours de justice, qu'elles soient séculières ou ecclésiastiques, entre insulte et diffamation⁴². En

and worthy section of society. Defamation usually relates to the category of *infamia facti*, often taking the form of an imputation of a criminal or morally obnoxious act : it is related to, but not identical with abuse (*convicium*), *calumniatio* (vexatious litigation) and false accusation (*contumelia*). »

38. Voir *Interpretation and Meaning in the Renaissance*, 187. Voir aussi S. F. C. Milsom, *Historical Foundations of the Common Law* (London : Butterworths, 1981) 380.

39. Sur cette ambivalence, voir notamment F. G. Emmison, *Elizabethan Life : Morals and Church Courts* (Essex Record Office Publications, n° 63, Chelmsford Essex County Council, 1973) 48.

40. Voir aussi V. i. 301.

41. Sur les peines religieuses, voir R. H. Helmholz, « Canonical Defamation in medieval England », *The American Journal of Legal History*, Vol. XV, 1971, 265-68.

42. La règle du *mitiori sensu* a été instaurée précisément pour pallier la confusion entre simple injure et diffamation. À propos de cet amalgame, voir notamment Laura Gowing, « Language, power and the law : women's slander litigation in early modern London », *Women, Crime and the Courts in Early Modern England*, ed. Jenny Kermode

contrepoint de la diffamation de Hero, le dramaturge nous offre l'insulte lancée à Dogberry par Conrad « you are an ass, you are an ass » (IV. ii. 72). La réaction de l'homme de loi à l'injure confirme la pertinence de l'image asinine au lieu de la démentir. « Dost thou not suspect my place ? Dost thou not suspect my years ? » (IV. ii. 73-74) : par cette réplique Dogberry s'enfonce dans l'image animale qui lui a été appliquée, il la prolonge, la confirme même en confondant « suspect » et « respect ». Il tire le mot « ass » vers son sens propre par le jeu de mot involontaire et inconscient dont il est l'auteur lorsqu'il fait allusion à « my years », le terme « years », pouvant être une variante du terme « ears ». Dogberry lui-même prolonge sans le vouloir l'insulte qui lui est faite en s'attribuant l'une des caractéristiques physiques de l'âne. Cet effet de prolongement ironique ne cesse de réapparaître ensuite dans les propos de Dogberry :

O that he (the Sexton) were here to write me down an ass ! But masters, remember that I am an ass. Though it be not written down, yet forget not that I am an ass. No, thou villain, thou art full of piety, as shall be proved upon thee by good witness. I am a wise fellow, and which is more, an officer ; and which is more, as pretty a piece of flesh as any in Messina ; and one that knows the law, go to ; and a rich fellow enough, go to ; and a fellow that hath had losses ; and one that hath two gowns, and everything handsome about him. — Bring him away. O that I had been writ down an ass. (IV. ii. 74-86)

Dogberry peut être rassuré, son statut d'âne apparaît bel et bien noir sur blanc, et le spectateur ne risque pas d'oublier qu'il est un sot. Ce que l'on retient de cet autoportrait destiné logiquement à contredire Conrad et à détromper l'assistance, c'est précisément que Dogberry est un âne. Ainsi, une insulte qui aurait pu passer inaperçue dans cette pièce va être mise ironiquement en exergue par l'insulté lui-même. Au « you are an ass » se substitue le « I am an ass ». Dogberry épouse parfaitement l'injure qui lui est faite. Il revient à la charge à l'acte V :

Come, bring away the plaintiffs. By this time our Sexton hath reformed Signor Leonato of the matter. And, masters, do not forget to specify, when time and place shall serve, that I am an ass. (V. i. 247-50)

and Garthine Walker (London : UCL Press) Chap. 2, 26-47. Voir aussi R. H. Helmholz, *Select Cases on Defamation to 1600* (London : Selden Society, 1985) Introduction, xlvi.

La dimension comique du discours de Dogberry vient de ce qu'il repose sur la contradiction des signifiants et des signifiés et qu'il révèle une incapacité à utiliser le style indirect. Au lieu de dire « il a dit que j'étais un âne », il répète à l'infini « je suis un âne ». Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'il finit par employer le mode indirect :

Moreover, sir, which indeed is not under white and black, this plaintiff here, the offender, did call me ass. I beseech you let it be remembered in his punishment. (V. i. 298-301)

Cependant, étant donné qu'il utilise à tort le terme « plaintiff » (dans les deux cas cités plus haut), ce terme faisant d'ordinaire référence à celui qui accuse quelqu'un devant un juge donc à Dogberry lui-même, on peut comprendre cette réplique dans le même sens que les précédentes. Le « plaignant » (« plaintiff »), c'est-à-dire Dogberry, se traite lui-même d'âne.

La volonté affichée par Dogberry de faire apparaître cette insulte dans le procès verbal, aux côtés donc des mots qui ont meurtri Hero, traduit l'amalgame qui est fait par l'homme de loi et ses contemporains entre injure et diffamation. Il entend faire en sorte que cette inscription au procès verbal contribue à alourdir la peine de Conrad. Comme Claudio, pour contredire l'injure, Dogberry fait appel au poids de l'écrit. Cependant l'effet ironique de la contradiction qui apparaît ici interroge sur le pouvoir d'effacement du mot. Au lieu d'effacer l'injure qui lui est faite, Dogberry la dit, la redit et l'écrit. Ce trajet comique de l'injure « ass » semble refléter la difficulté voire l'échec de la contradiction ou en tout cas suggérer que contradiction ne signifie pas effacement.

Notre parcours nous a permis de dégager les effets de miroir entre le monde verbal de Dogberry et celui de Béatrice et Benedick. À la fin de la pièce Benedick dit à Beatrice qu'elle détourne les mots de leur sens : « (She) fright(s) the word out of his right sense, so forcible is (her) wit » (V. ii. 55-56). Ce n'est pas la moindre des ironies que cette phrase adressée à une maîtresse ès langue puisse s'appliquer au plus incompétent des parleurs : Dogberry. Il est étonnant mais finalement logique de constater que tous les chemins de la contradiction mènent à Dogberry (finalement logique puisqu'il dit toujours le contraire de ce qu'il veut dire). On peut lire dans sa réaction au « you are an ass » une réécriture parodique de la démarche judiciaire qui apparaît dans le cadre de l'intrigue Hero-Claudio. Dogberry fait d'un procès en diffamation un

procès pour injure. Du chef d'accusation on finit par ne retenir que l'insulte lancée par Conrad (« you are an ass ») qui recouvre d'une couche comique le procès potentiellement tragique impliquant Hero.

À la fin de la pièce, l'impression demeure néanmoins que seule la mort de Hero peut effacer les mots qui l'ont salie. Même si Shakespeare adopte ici le mode symbolique imposé par les codes de la comédie, il suggère que le mot ne peut s'effacer que si le référent (Hero) disparaît. La pièce nous interroge sur le pouvoir du mot à faire oublier d'autres mots/maux, sur le pouvoir de l'écrit à faire oublier l'oral. Ce qui est dit est dit et il semble difficile de le dédire. On ne lit jamais les errata ou alors on retient la faute plus que sa correction. L'épithaphe écrite par Claudio, tout comme le procès verbal immortalisant l'insulte faite à Dogberry rappellent l'injure, la redisent plus qu'ils ne l'a contredisent. La calomnie rejoint alors la rumeur. Et cela est particulièrement vrai dans le monde de *Much Ado About Nothing* où les mots et les injures circulent, se rapportent, se commentent, se disent et se redisent.

“Contradiction and subjectivity in Shakespeare’s *Sonnets*”

Andrew EASTMAN
Université de Strasbourg II

As the dominant mode of lyric poetry in the Renaissance, the sonnet has been understood as a laboratory of emerging notions of selfhood. In his *Anthropologie philosophique*, the German philosopher Bernard Groethuysen, to take one example, saw Petrarch as the representative of a new Renaissance anthropology, in which theoretical and religious conceptions of life were subordinated to what Groethuysen called “the autonomous lyrical value of man’s feelings” (136; my translation). Within the context of the Petrarchan tradition as it developed in England in the later 16th century, Shakespeare’s sonnet appears to engage more profoundly with problems of subjectivity than any other English sequence. If, with Katherine Duncan-Jones, the editor of the recent Arden edition, one accepts that publication of the *Sonnets* was authorized, their title, *Shakespeare’s Sonnets*, becomes particularly significant; unlike that of any other collection of the period, it refers to their putative author rather than, as was most common, to the fictive name of an idealized object of love; aside from references to historical or mythological personages, the only proper name which appears in the *Sonnets* is apparently that of the author, identified unequivocally in sonnet 136, elsewhere in puns on the noun *will*. In terms of the way its title functions, *Shakespeare’s Sonnets* presents itself as a declaration of linguistic individuation, an assertion of the subjectivity of language.

Some recent critical accounts, however, have made contradiction the defining characteristic of the self represented in the *Sonnets*, portraying them as a dramatization of the loss of self, a representation of an impossible self. These critics make contradiction in the *Sonnets* the distinctive feature of the subjectivity they invent. While paradox and contradiction function as central tropes of the speaker's self-representation in the Petrarchan tradition, Shakespeare's sonnets, according to these critics, produce a specific effect of subjectivity because they bring into question language itself. Thus for Joel Fineman, in a study entitled *Shakespeare's Perjured Eye*, the *Sonnets* invent a radically new poetic subjectivity because they exemplify the passage from a transparent language of ideal vision, to a language of representation, inherently "false" (16), and embodied by the contradictory predications made of the dark lady (it may be useful to recall here that Shakespeare's *Sonnets* have traditionally been divided into two subsequences, the first comprised of 126 poems addressed to a fair young man, the second composed of 36 sonnets addressed to a dark-haired woman; the last two sonnets do not appear to belong to either group). For Gary Waller, in his *English Poetry of the Sixteenth Century*, the *Sonnets* are distinguished by their "obsessive anguish over the glorious failure of language to constitute or reassure the vulnerable self" (210). In Fineman's terms, the poetics of the *Sonnets* are organized around a "fractured verbal self" (26), while the contradictory language of the *Sonnets* produces, according to Waller, "a shattered, decentered voice that searches in vain for stability" (215), and so determines, in advance, the "futility" of the Cartesian attempt to establish the identity of the self (*ibid.*). These approaches define an essentially negative representation of the subject, inseparable from a negative representation of language, seen, for example, in Waller's account, as inherently "inadequate" (213).

Such readings, in my view, present a basic problem. There seems to be a kind of contradiction in speaking about a contradictory (or absent) subject in the sonnets, when the overriding impression they produce is that of a specific and highly consistent mode of using language. Another way of thinking about subjectivity in literature is suggested by Henri Meschonnic, who identifies "the subject of the poem" with the activity of language in a poem, what he calls the "subjectivation of language" (190-191; my translation); by this Meschonnic understands an appropriation of language which extends to and transforms all of its elements, grammar, syntax, rhythm, speechsound. This specific subject function is inseparable from all the others, such that, Meschonnic claims, what we

say about the subject in general depends on what we say about the subject of the poem. The relation between contradiction and subjectivity changes, necessarily, according to what we understand as the subject of the poem. Contradiction in the *Sonnets*, I would like to show, is an aspect of subjectivation; in this sense, it is not a negation of language but a manifestation of its radical historicity.

READINGS OF CONTRADICTION

The emphasis on contradiction in the language of the *Sonnets* is a critical commonplace; it derives from a tradition of reading inaugurated by William Empson's *Seven Types of Ambiguity* and developed through the interpretive practices of deconstructionism. Empson's intuitions about language function as the guiding principles of Stephen Booth's edition of the *Sonnets*, published in 1977. Booth's commentary continually takes note of what he calls "self-defeating" (360) or "self-negating" (395) uses of language; he refers, notably, to "Shakespeare's delight in words and phrases that support a particular position or evoke a particular response and simultaneously confound it" (209). At the same time, his discussions of the sonnets aim at discovering what he calls "non-syntactical" or "non-logical" coherences (372). Most importantly, Booth's edition makes manifest the syntactic multiplicity which characterizes the poems: his punctuation, based in large measure on that of the 1609 quarto, takes account of the fact that the *Sonnets* continually use the line-end as a possible, suggested, but ambiguous syntactic boundary, producing contradictory constructions which modern logical punctuation, by disambiguating, hides. Booth's edition makes abundantly clear that editors of the *Sonnets* have consistently tidied up and restricted the complexity and ambiguity which is built into the texts; and that no serious work can be done on the poems without referring to the 1609 quarto.¹

Particularly interesting are the attempts Booth's edition has elicited to control the multiplicity it reveals. John Kerrigan, the editor of the 1986 Penguin edition, derides what he calls the "perverse intricacy" (65) of

1. It is certainly through the influence of Booth's work that the most recently published version of the *Sonnets*, Duncan-Jones's Arden edition, claims to be based more closely on the quarto punctuation than any other modernized edition (103); however, on checking, I noted that in two key instances at least, Duncan-Jones deviates from the quarto to "clarify" syntax.

Booth's commentaries; Helen Vendler, who published a rich and illuminating edition and commentary of the *Sonnets* in 1998, criticizes Booth for neglecting what she calls the "implied authorial instruction" (*ibid.*) which guides reading; Booth, she charges, "gives up too easily on interpretation" (*ibid.*). Vendler's own commentary aims, she says, at showing "the unifying forces in each sonnet" (32-33). This leads her to reject Booth's discussion of puns, claiming that these "need to be able to be inserted intelligibly in *the meaning of the whole poem* to be credible" (236), and, further, that they must be "grammatically substitutable in the place of the word [they pun] on" (581). Vendler's punctuation, like Kerrigan's, makes choices from among the multiple, sometimes contradictory syntaxes which Booth's edition makes visible, thus imposing interpretation.

It is thus only logical, one might note, that Vendler's representation of subjectivity aims at containing contradiction; paraphrasing Keats, she claims that the internal complexity of the *Sonnets*, what she calls their "inner emotional dynamic" (22), reveals "that the mind can entertain mutually incompatible conceptual models" (417); citing the statement "I am that I am" in sonnet 121, she asserts that the representation of subjectivity in the *Sonnets* emphasizes "unique personal identity" (371). All of which suggests that Vendler's notion of subjectivity is psychological, rather than poetic. The *Sonnets* serve to define an abstract, universal subject, since the lyric functions, according to Vendler, as a representation of "the infinite curves of human response" (32); in this view, language simply mediates, through mimesis, an unchanging human essence.

REPRESENTATIONS OF THE SELF

Clearly, the *Sonnets* are centrally concerned with notions of identity; they explore the problem of selfhood both in terms of what they say and show about their speaker (and the "objects" of the speaker's affections) and in terms of what they say and show about the poem, about language. A reflection on selfhood is first of all implicit in the poems' preoccupation with time, change, and permanence; the *Sonnets* pose the problem of the continuity of the self in terms of aging and mortality on the one hand, in terms of constancy in love on the other; at the same time, they *write* change into themselves, enact it syntactically and metrically. A second aspect of the representation of self in the sonnets

turns around the possibility of knowledge, the problem of truth and illusion, and, by extension, the relation between appearance and essence; "Seems seeing", says the speaker of his eye in sonnet 113,² and the problematic relation between seeing and seeming permeates the sequence. As Joel Fineman amply shows, the sonnets make the ideal, and thus the speaker's self-definition by reference to the ideal, a problem: in the first subsequence, the ideal is always on the point of turning into an illusion, while in the second subsequence what is clearly not ideal has become irresistably attractive.

At the same time, the sequence defines its subject in terms of the way it represents the speaker's relation to his own language. Continually, beginning with sonnet 38, the beloved of the first subsequence is identified as the "argument" of the poem. Language is here represented by means of the metaphor of a container: the beloved "pours" himself into verse in sonnet 38; in sonnet 86 his countenance "fill[s] up" a rival poet's line; the poem's beauty is derived from its object, as is suggested by the speaker's claim in sonnet 78: "Thou art all my art". According to a conventional conceit which also appears, for example, in Sidney's *Astrophil and Stella*, the beloved "is" himself the poem, because the poetry of praise can add nothing to his graces. The poet consequently represents himself as a plain speaker, who uses "true plain words", as he affirms in sonnet 82, or as a non-speaker, whose silence or unspoken thoughts more properly represent the beloved than the poems of other poets. Such representations, in which the speaker of the sonnet is himself transparent, effaced, implicitly and paradoxically negate the subjectivity of language. Insofar as it functions as the transparent reflection of an ideal, as Fineman notes, the language of praise "will see itself as being pretty much the same" (13); sonnet 105 states: "Therefore my verse, to constancy confined/ One thing expressing, leaves out difference". The poem's sameness guarantees the sameness of the beloved, the beloved as essence; and the transparency of language determines the identification of speaker and beloved.

Clearly, however, what the *Sonnets* say about language is not the same as what they do, since the speaker's claim of transparency is contradicted by the density and opacity of his language. And yet the texts *also* say what they do, in particular where they suggest, contradictorily, that sameness is not sameness. Sonnet 76 takes as its theme the unchanging character of the speaker's language; yet it makes of repetition a

2. All quotations from Shakespeare's *Sonnets* are taken from Stephen Booth's edition.

figure of subjectivation. The sonnet begins, as Vendler suggests, with a question which reiterates a reproach made to the speaker: "Why is my verse so barren of new pride"; the poem then responds to the reproach by invoking the constant, unchanging beloved as its constant argument. At the same time, however, it defines new and old conjointly, makes the old inseparable from the new: the speaker's activity consists in "dressing old words new" (l. 11), his language, like the sun, is "daily new and old" (l. 13). By means of this apparent banality the poem describes what is most banal in language, the appropriation of language by a subject, to use Benveniste's terms (262); understood as a metaphor for language, the sun's new and old aptly describes the functioning of the word "I", and, by the same token, functions as an allegory of the poem's trans-subjectivity, its continual reappropriation by its readers.

At the same time, sonnet 76 proposes a statement about the relations between the poem and ordinary language, which defines the poem, in opposition to "compounds strange", as a transformation of the ordinary which stays ordinary, as a language which is both ordinary and yet transformed. The notion of appropriation is likewise suggested by the speaker's description of his own language, in which "every word doth almost tell my name" (l. 7), a statement which describes a linguistic continuum, an effect of subjectivity which extends to and permeates all the elements of a discourse, at the same time as it refers obliquely to one of the figures of subjectivation in the sonnets, their punning use of the word *will*, which functions both as common noun, as verb and as proper noun, as both "word" and "name". Sonnet 76 comments implicitly on, and conjointly enacts, the simplicity of language in the *Sonnets*, simplicity being, in equal measure with complexity, a paradoxical aspect of their specificity, as the dense monosyllabic language of the couplets shows.

PARADOXES OF CONTRADICTION

Contradiction functions paradoxically with respect to the representation of self in the *Sonnets*, in the sense that, as Vendler's commentary tends to show, contradictory tensions are in some measure resolved by the texts themselves. A discussion of the question must distinguish between contradiction or more properly contrary or opposed attitudes within the represented subject and contradiction within the speaker's discourse, between, one might say, contradiction as object and as means

of representation. Contradiction is the organizing principle of numerous sonnets in the second subsequence, those dealing with the "dark lady", since they involve a paradoxical desire for what is bad in both aesthetic and moral terms; but here the contradiction is apparently all in the represented, not in the representing, speaker, who remains undeceived about his own self-deception, and thus, however divided, wholly present to himself.

Other sonnets manifest a contradictory subject by enacting contradiction rather than describing it. This is the case, for example, where statements admit of contradictory interpretations, as in the opening of sonnet 67, where the question "Ah wherefore with infection should he live" may describe the young man as living in the midst of a corrupt society—this is the meaning which is selected by the context of the preceding sonnets—or as himself "infected"; in such cases, as in others found in the second subsequence, the speaker's ambiguous language can be interpreted as irony, and in this sense, does not put into question his knowledge of himself. In other cases, contradiction in the speaker's discourse may be understood as a form of irony on the part of an implied author; Vendler, in particular, continually points out how the sonnets expose what she calls the speaker's "mental defenses" (381). In either of these cases, contradiction is "controlled", in that irony appears to provide an instance of a self-knowing, unified subject.

It remains to speak of the proliferating contradictions in the *Sonnets* which cannot be resolved by recourse to the notion of irony—isolated disturbances of logical meaning, what Booth calls "ideational static" (xi). Gary Waller describes reading the sonnets as the experience of the "contradictory, random and disruptive effects occurring incidentally as the sonnet unfolds" (212); yet the study of any of the sonnets reveals complexities of interrelation which appear anything but random, without being for that reason deliberate. "Contingency" is one of Waller's central terms for defining the experience of the self which the *Sonnets* exemplify and provoke; yet nothing, it seems, could be less contingent than the highly motivated, highly determined language the sonnets use. I would like to try to show how contradiction, in one instance, functions as an aspect of the systematicity of the text.

THE GRAMMAR OF POSSESSION

One example of the way contradiction in the *Sonnets* functions inseparably from subjectivation, from the organization of a subjective semantics, can be seen in some aspects of the poems' representation of time. The *Sonnets* work with the apparent linguistic coincidence that the auxiliary of the present perfect, *have*, is likewise a verb denoting, in certain contexts, a relation of possession. The present perfect is a central element of the semantics of time in the collection; it is used in the *Sonnets* as a way of constructing or representing time as loss and decay (Fineman's work is particularly interesting from this point of view, in suggesting that the poet-subject of the *Sonnets* views Petrarchanism, retrospectively, as an exhausted tradition). The text associates the auxiliary *have* with the *have* of possession in a relation of contradiction, in such a way as to suggest the effects of time on possession and on the object possessed, at the same time as it puts into question the relation between loving and having. In other words, the grammar of time is inseparable, in the sonnets, from the grammar of possession. What follows is an attempt to sketch this interaction as it functions within the sequence as a whole.

In the *Sonnets*, the present perfect is specifically identified with, and identifies "I". This is suggested by the fact that the *have* + past participle form appears six times in the marked position of the couplet with "I" (or an assimilated body part, "my eyes") as grammatical subject, but never with *thou* or *you*. The collocation of the present perfect with "I" and the retrospective viewpoint it constructs functions as a mark of closure, not only on the level of individual poems, but on the level of the sequence as a whole: the couplets of sonnets 147 and 152 begin with "For I have sworn thee fair", and sonnet 152 effectively brings to a close the double narrative sequence constructed around the speaker's infatuation with young man and dark lady, as sonnets 153 and 154, modelled on an epigram from the Greek anthology, no longer clearly refer to these narrative situations; their separation from the rest is marked by the fact that they contain no present perfect forms, "I" being here associated with the preterit. "For I have sworn thee fair" describes a forswearing, and thus brings the two subsequences to a close by evoking the loss of an ideal or of an illusion, as well as a loss of self, an alienation from self; perhaps even, as Fineman and Duncan-Jones suggest, given the wider implications of the dark lady subsequence, the dissolution of the Petrarchan tradition itself.

Other salient passages serve to construct the present perfect as the aspectual-temporal form of absence and loss. Sonnet 97 opens with the line "How like a winter hath my absence been", which is followed by "What freezings have I felt"; the poem then shifts to the preterit when it describes the actual conditions of the period of absence ("And yet this time removed was summer's time"), thus associating the present perfect with the speaker's impression, his subjective "time". In sonnets 109, 110, 117, and 119, the present perfect is used repeatedly in association with the speaker's unfaithfulness to the lover; in the closing line of 119 it appears in the context of an economic balance sheet: "And gain by ill thrice more than I have spent"; the poem describes the recovering of losses, but the losses themselves are expressed by means of a *have* construction. Even where the present perfect simply states the speaker's experience, as for example in the first line of sonnet 33, "Full many a glorious morning have I seen", it serves to anticipate an evocation of loss, again marked by a present perfect: "The region cloud hath masked him from me now".

The so-called lexical verb *have* also functions specifically in the *Sonnets*. It appears consistently with the lover or addressee as direct object in poems which evoke material possession or describe the speaker's relationship by means of metaphors of wealth, as in sonnets 48, 52, 64, 75, and 87. Here the lover is compared to jewels or a treasure, the speaker to a miser, thus posing implicitly the problem of how a relationship can be assimilated to a having, just as the close syntactic association of the words *love* and *have* continually asks what having a love means. One answer involves shading the meaning of *have* towards sexual possession, which is accomplished by the use of passive constructions, as in sonnet 52, which closes with the line "Being had to triumph, being lacked to hope", or in sonnet 75, where the line "Save what is had or must from you be took" appears just before the couplet. In both of these passages *have* is immediately followed by a verb which implicitly denies having; as Vendler in particular suggests, the speaker's use of *have* implies, contradictorily, a state of lack. Sonnet 144 likewise uses *have* to signify its opposite, marking the verb metrically in the opening line, "Two loves I have of comfort and despair,"; the poem's implicit identification of *loves* and *have* is belied by its evocation of the speaker's betrayal by both his lovers. The contradictory value of *have* in the collection is perhaps best exemplified by sonnet 129, which contains the line "Had, having, and in quest to have, extreme"; here the passive participle *Had* again describes a state of not having, while the different

forms of the verb project having into a retrospectively ordered time, conjugating possession with instability and impermanence.

Lexical and grammatical *have* both appear in the kind of incidental paradoxes which Booth refers to as “ideational static”; yet looked at across the collection, they appear to participate in a systematic intertwining of the grammars of time and possession. Sonnet 34 contains the paradoxical statement “yet I have still the loss”, which Booth sees as a kind of side effect resulting from Shakespeare’s attraction to paradox (189). Yet analogous figures abound in the collection, particularly where *have* auxiliary is used in present perfect constructions with verbs relating to possession and loss, or in close syntactical relations to such verbs, in such a way as to make the “full” lexical verb audible underneath the “empty” grammatical marker. One such case may be found in the couplet of sonnet 134, where the line “Him have I lost, thou hast both him and me” associates “have” and “lost” in metrically stressed positions, thus implicitly identifying having and losing. A similar effect is achieved in sonnet 74, where the speaker remarks: “So then thou hast but lost the dregs of life”; here again the appearance of the auxiliary in a metrically stressed position, and the collocation of *hast* and *lost* with their similar endings invite the interpretation of *have* as a lexical verb. In sonnet 42 *have* auxiliary again introduces a statement of dispossession: “And losing her, my friend hath found that loss”. In other cases auxiliary *have* is identified with lexical *have* by means of syntactic ambiguity: sonnet 31 contains the line “Which I by lacking have supposed dead”, where the metrical stress falling on *have* marks the collocation of the verb *lacking* with the auxiliary, thus momentarily suggesting the paradoxical construction “which I by lacking have”. Recurrently, continually it seems, the *have* of present perfect is associated with contexts of loss, and at the same time rhythmically marked, so that its indefinite semantic status is underlined.

The identification of the grammatical and lexical forms of *have* does not only occur in isolated instances; in certain cases, it serves an organizing function within the poem as a whole. In sonnet 104 two occurrences of the present perfect (“Have from the forests shook three summers’ pride” at l. 4, “In process of the seasons have I seen” at l. 6) describing the passage of time serve to construct a claim that the beloved is unsusceptible to aging, a claim which is subsequently abandoned in the third quatrain. The two present perfects are continued in the construction “Hath motion” (l. 12), marked at the end of the third quatrain by enjambment, which paradoxically makes use of the stative verb *have*

to describe movement and change; here again *having* is made subject to time, and to that extent similar to not having. Sonnet 64 is likewise organized around the association between auxiliary and lexical verb. Here the reiterated present perfect construction "When I have seen" placed at the beginning of each quatrain introduces examples of the ruin perpetrated by time. The three occurrences of the auxiliary prepare the appearance of metrically stressed lexical *have* in the couplet:

When I have seen by time's fell hand defaced
 The rich proud cost of outworn buried age,
 When sometime lofty towers I see down razed,
 And brass eternal slave to mortal rage,
 When I have seen the hungry ocean gain
 Advantage on the kingdom of the shore,
 And the firm soil win of the watery main,
 Increasing store with loss, and loss with store,
 When I have seen such interchange of state,
 Or state itself confounded to decay,
 Ruin hath taught me thus to ruminare,
 That time will come and take my love away.
 This thought is as a death, which cannot choose
 But weep to have that which it fears to lose.

Here as well *have* describes a having which is a not having, in that it inspires weeping. (In the quarto, *have* is also rhythmically marked by being followed by a comma.) Vendler describes the relation between auxiliary verb and lexical verb as a pun (301); another way of thinking about it might suggest that the temporality implied by the *have* of present perfect, its association of retrospection and loss, "contaminates" and puts into question the *have* of possession.

The closest association between lexical and grammatical *have* appears in the couplet of sonnet 87. Here the *have* of possession is inserted into a present perfect construction; in the line "Thus have I had thee as a dream doth flatter", the two *haves* once again appear, by means of syntactical inversion, in metrically stressed positions, and the rhythmic marking serves to juxtapose and identify the *have* of temporal distance and the *had* of possession, present and past forms of the verb, in a contradictory relation which holds together presence and absence. Here again, the semantic salience of the auxiliary is marked by its position in the iambic pattern. A more thorough analysis would show, I think, that the value of *have* in the *Sonnets* is determined by the syntactic and

rhythmic figures which the poems invent; syntax, meter, and grammar function simultaneously in the collection's semantics of possession.

In the preceding I have tried to suggest that the *Sonnets* do more than play on the arbitrary fact that the auxiliary of the present perfect is also the verb of possession in English. Both the present perfect and lexical *have* take on specific values in the collection; as forms which are identified with the speaker, they function as the components of a subjective grammar, the elaboration of which brings into play syntax, lexicon, rhythm, and speechsound. The contradictory values of *have*, signifier of possession which designates or implies a dispossession, are an effect of subjectivation in the *Sonnets*, an element of a specific semantics. Rather than a negation of language and the subject, contradiction in the *Sonnets* functions as an aspect of linguistic individuation, as maximal subjectivity of language.

WORKS CITED

- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1. Gallimard, 1966.
- BOOTH, Stephen, ed. *Shakespeare's Sonnets*. Yale University Press, 1977.
- EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. New Directions, 1947.
- DUNCAN-JONES, Katherine, ed. *Shakespeare's Sonnets*. Arden Shakespeare, 1997.
- FINEMAN, Joel. *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*. University of California Press, 1986.
- GROETHUYSEN, Bernard. *Anthropologie philosophique*. Gallimard, 1980 (1953).
- KERRIGAN, John, ed. *The Sonnets and A Lover's Complaint*. New Penguin Shakespeare. Penguin, 1986.
- MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme, politique du sujet*. Verdier, 1995.
- VENDLER, Helen. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Harvard University Press, 1997.
- WALLER Gary. *English Poetry of the Sixteenth Century*. Second edition. Longman, 1993.

« Les funérailles du comte d'Essex (1646) ou les contradictions de l'iconoclasme parlementaire »

Anne DUNAN
Université de Montpellier III

La vie de Robert Devereux, 3^e comte d'Essex, semble étrangement marquée par une succession de spectacles manqués. Le 5 janvier 1606, on célèbre en grande pompe son mariage à Frances Howard, fille de Suffolk. Inigo Jones et Ben Jonson sont à l'œuvre et il nous reste le texte du masque, *Hymenaei*, pour en témoigner. Le mariage sert bien sûr à rapprocher les grandes familles mais surtout à cautionner le dessein de Jacques : l'alliance de l'Angleterre et de l'Écosse. Les Passions et les Humeurs sont calmées par la Raison et l'Ordre et les voix de la discorde se taisent devant l'harmonie conjugale et politique des hommes et des royaumes¹.

1. Pour des lectures d'*Hymenaei*, voir D.J. Gordon, « *Hymenaei* : Ben Jonson's Masque of Union », *The Renaissance Imagination : Essays and Lectures by D.J. Gordon*, ed. Stephen Orgel (Berkeley : U of California P, 1975) 157-84 ; « Embarrassing Ben : The Masques for Frances Howard », *Renaissance Historicism : Selections from English Literary Renaissance*, ed. Arthur F. Kinney et Dan S. Collins (Amherst : U of Massachusetts P, 1987) 248-264 ; Martin Butler, « Private and Occasional Drama », *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, ed. A.R. Braunmuller et Michael Hattaway (Cambridge : Cambridge UP, 1990) 127-159 ; Anna Maria Palombi Cataldi, « The Union of England and Scotland Represented at Court in Ben Jonson's *Hymenaei* », *The Virtues of Language : History in Language, Linguistics and Texts : Papers in Memory of Thomas Franck*, ed.

Dans une phrase devenue ironiquement célèbre, Jonson fait allusion aux tremblements de la jeune épouse à l'instant fatidique² : il faut se souvenir que l'épouse en question a 13 ans, son bien-aimé, 15, qu'ils attendront des années avant de se revoir et que le mariage ne sera jamais consommé. Entre temps, prise de passion pour Robert Carr, Frances accuse Essex d'impuissance et le retentissant divorce est une suite d'humiliations pour le jeune homme³. Humiliation qui ne s'arrête pas là puisque sa seconde épouse, Elisabeth, quittera quelques années plus tard, à son tour, le domicile conjugal pour filer le parfait amour avec son amant. Une telle réputation est difficile à effacer : les royalistes, au début de la guerre civile, chargent l'armée parlementaire qu'Essex commande avec des bannières emblématiques qui représentent « le Cocu⁴ ».

Malheureux en amour, Essex ne semble pas véritablement non plus couronné de succès dans ses entreprises militaires, le lien entre le privé et le public n'ayant pas échappé à Hobbes dans le 3^e dialogue du *Béhémoth*⁵. En juillet 1642, Essex est nommé à la tête de l'armée parlementaire. Après le désastre de la campagne de Cornouailles, la *Self-Denying Ordinance* d'avril 1645 le prive de son commandement et l'armée Nouveau Modèle vole vers les succès que l'on sait, commandée par Fairfax et Cromwell. Essex s'en retourne dans ses propriétés de campagne. Il ne s'oppose pas moins à Cromwell chaque fois que l'occasion lui en est donnée et il devient, en 1646, le champion de la cause presbytérienne aux Lords, opposée aux schismatiques Indépendants, favorable aux Écossais et aux négociations avec le roi⁶.

Dieter Stein and Rosanna Sornicola, *Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science* (Amsterdam : John Benjamin, 1998) 201-211.

2. « Cheere up the faint, and trembling *Bride*,/ That quakes to touch her *Bridegroom's* side », *Hymenaei*, *Ben Jonson*, ed. C. H. Herford, Percy et Evelyn Simpson, 11 vols (Oxford : Clarendon P, 1970) VII : 224.
3. Pour un compte-rendu détaillé de ces événements, voir la biographie (en grande partie hagiographique) de Vernon Snow, *Essex the Rebel : The Life of Robert Devereux, the Third Earl of Essex* (Lincoln : U of Nebraska P, 1970). Il n'existe pas de biographie complète plus récente. Voir également, Graham Seel, « Cromwell Trailblazer ? Reinterpreting the Earl of Essex », *History Today* 45.4 (1995) : 22-28 pour une réhabilitation du comte.
4. Alan R. Young, éd, *Emblematic Flag Devices of the English Civil War, 1642-1660*, vol. III, *The English Emblem Tradition* (Toronto : U of Toronto P, 1995) 197.
5. *Behemoth ; Or, The Long Parliament*, ed. Ferdinand Tönnies (Chicago : U of Chicago P, 1990) 111-12.
6. Parmi les nombreux ouvrages qui offrent un commentaire sur le climat politique en 1646, on peut retenir les suivants : Samuel R. Gardiner, *History of the Great Civil War, 1642-1649*, 4 vols (Londres, 1889-93) IV : 140-211 ; Perez Zagorin, *Rebels and Rules, 1500-1660*, vol. II, *Provincial Rebellions* (Cambridge : Cambridge UP, 1982) ; Bernard Cottret,

Essex attire à nouveau les commentaires de ses contemporains à partir du 14 septembre 1646, jour où il est terrassé par une attaque, en ce début d'automne marqué par la peste et les inondations : les deux chambres organisent alors en son honneur l'un des plus grands spectacles de la fin de la guerre civile. Les funérailles, célébrées le 22 octobre, posent le problème des contradictions de la politique iconoclaste du Parlement et des représentations du pouvoir. En effet, quelques semaines après la cérémonie, au soir du 26 novembre, un individu tapi dans l'ombre attend le départ des derniers curieux qui se sont attardés dans les allées de l'Abbaye de Westminster. John White, *husbandman* de son état, s'apprête alors à commettre cette nuit-là un acte d'une violence inouïe que les *newsbooks* de la semaine qualifient de « barbare », d'« inhumain » et de « vil » : la destruction de l'effigie d'Essex placée dans l'abside. Cet acte iconoclaste déclenche une véritable « affaire White ». Comment le Parlement peut-il condamner l'acte, qu'il juge profanateur, alors même que depuis le début des années 1640, les soldats parlementaires et les envoyés officiels dans les comtés se sont livrés à des destructions de tombes, de monuments et d'effigies censés inspirer une « idolâtrie civile », pour reprendre un terme cher à Milton⁷ ? On possède des textes de la période qui rendent compte de cet affront aux autorités parlementaires et des contradictions en matière de représentation qu'il met à nu.

Le travail suivant propose une description de ces événements, suivie de lectures possibles des funérailles et du geste de White. La cérémonie,

Cromwell (Paris : Fayard, 1992) 199-226 ; J. Colin Davis, *Oliver Cromwell* (London : Arnold, 2001), en particulier chapitres 5, 6 et 7, 88-161. Pour les sources primaires, voir *Clarendon's History of the Rebellion and Civil Wars in England*, ed. Dunn Macray, 6 vols (Oxford, 1888) ; *The Parliamentary History of England from the Earliest Period to the Year 1803*, vol. III, 1642-1660 (Londres, 1808).

7. Pour des lectures d'*Eikonoclastes*, voir Micheal O'Connell, « The Idolatrous Eye », *English Literary History* 52 (1985) : 287-310 ; Richard Helgerton, « Milton Reads the King's Book : Print, Performance, and the Making of a Bourgeois Idol », *Criticism* 29 (1987) 1-25 ; Lana Cable, « Milton's Iconoclastic Truth », *Politics, Poetics and Hermeneutics in Milton's Prose*, ed. David Loewenstein et James Grantham Turner (Cambridge : Cambridge UP, 1990) 135-51 ; David Loewenstein, « 'Casting Down Imagination' : Iconoclasm as History », chap. 3, *Milton and the Drama of History : Historical Vision, Iconoclasm and the Literary Imagination* (Cambridge : Cambridge UP, 1990) 51-73 ; Achsah Guibbory, « Charles's Prayers, Idolatrous Images, and the True Creation in Milton's *Eikonoclastes* », *Of Poetry and Politics : New Essays on Milton and his World*, ed. P. G. Stanwood, *Medieval and Renaissance Texts and Studies* 126 (New York : Center for Medieval and Renaissance Studies, 1995) 283-94.

telle qu'elle est organisée par le Parlement, nous semble constituer une sorte de répétition générale des funérailles de Cromwell. Nous nous attarderons sur la façon dont les préparatifs imitent certains aspects des funérailles royales, le modèle le plus récent étant bien évidemment les funérailles de Jacques, tout en insistant sur le statut d'Essex comme représentant du peuple. Nous montrerons ensuite comment les récits des funérailles et de la destruction de l'effigie présentent des versions contradictoires des faits, dans le climat politique de la fin de la guerre civile. Enfin, nous replacerons l'acte de John White dans le contexte de l'avènement de Fairfax et de la montée en puissance politique de son armée.

*

Quand le Parlement reçoit la nouvelle de la mort d'Essex, le 15 septembre, toutes les séances sont immédiatement suspendues⁸. Les Écossais presbytériens paniquent, à juste titre. Pour Robert Baillie,

The unexpected death of the brave Earl of Essex has wounded us exceedingly. He was the head of our Party here, kepted all together, who now are like, by that alone, to fall into pieces : the House of Lords, absolutely, the City very much, and many of the Shyres depended upon him.

De même, les observateurs étrangers dissertent sur cet affaiblissement. Dans le *Calendar State Papers Venetian* du 4 octobre, on peut lire : « The earl of Essex, commander in chief of the parliament forces at the beginning of the civil war is dead, and the Presbyterian party has lost one of its strongest leaders⁹. » À l'inverse, certains considèrent cette

8. *Journal of the House of Lords*, VIII : 490 ; *Journal of the House of Commons* IV : 670.

9. *Calendar State Papers Venetian* 4/10/1646, 284. Il ne nous appartient pas ici d'entrer dans les infinies subtilités de la distinction entre Presbytériens et Indépendants du Long Parlement. Nous adoptons les termes « Presbytériens » et « Indépendants » tels qu'ils apparaissent dans les sources primaires, sans en discuter en détail les implications. Notre étude concerne les représentations du pouvoir parlementaire et l'apparente unité des factions lors des funérailles du comte d'Essex. L'affiliation selon les partis politiques ou religieux ne sera pas ainsi remise en cause. Nous identifierons les acteurs de l'histoire, certes de façon simplifiée, selon leur hostilité ou leur bienveillance à l'égard d'Essex dans les mois précédant son décès. Pour les études qui depuis Hexter ont fait apparaître le « fantôme » des Indépendants presbytériens et pour la querelle sans fin entre Hexter, Yule, Underdown, Pearl et Foster dans les années 70, nous renvoyons aux articles originaux, dont : J. H. Hexter, « The Problem of the Presbyterian Independents », *American Historical Review* 44 (1938) : 29-49 ; Stephen Foster, « The

mort prématurée comme une aubaine. L'entrée du jour dans le journal de Thomas Juxon mentionne :

'Tis apprehended as an irrecoverable loss, and the malignant boldly say the king has lost a very good friend, that he would be the saddest man. He was the only popular person to attempt, if it could have been done, against the Independents, to whom he was made irreconcilable¹⁰.

et plus loin :

Had he lived but a week longer, the Lords had voted him generalissimo and Sir Thomas laid aside for his good service. And then Massey's Horse and Sheffield and others would have declared for him, and many malignants and the City, and forced the House of Commons to concur towards the king. But in the season God rather took him away than would permit so great mischief¹¹.

La Providence divine est intervenue à point pour déjouer le prétendu complot d'Essex contre Fairfax et l'alliance avec Charles. Ce que Juxon attribue à la providence, d'autres n'hésitent pas à y voir la main de l'homme : la thèse de l'empoisonnement est même mentionnée¹². Que la mort d'Essex en ait réjoui certains se confirme par la déposition devant la Chambre des Lords du tailleur Thomas Monday accusé, à juste titre apparemment, d'avoir prononcé des paroles indécentes : « That the Earl of Essex had been a Traytor to the Kingdom and Ireland¹³. »

Cependant, les *newsbooks* de la semaine louent unanimement le chef militaire¹⁴, une dizaine d'élégies paraissent à quelques jours d'intervalle,

Presbyterian Independents Exorcized. A Ghost Story for Historians », *Past and Present* 44 (1969) : 52-75 ; Blair Worden, Valerie Pearl, David Underdown, George Yule, J. H. Hexter, Stephen Foster, « Debate : Presbyterians, Independants and Puritans », *Past and Present* 47 (1970) : 116-46.

10. *The Journal of Thomas Juxon, 1644-1647*, Keith Lindley et David Scott, ed., Camden, 5^e sér. 13 (Cambridge : Cambridge UP, 1999) 135.

11. Juxon 138.

12. « The Earl of Essex died so opportunately, that many suspected his death was artificial », Clement Walker, *The Compleat History of Independency* (Londres, 1661) 43.

13. *Lords VIII* : 494.

14. On peut remarquer qu'à l'automne 1646 une purge fait rage parmi les *newsbooks* dont nous avons ici, dans certains cas, les tous derniers numéros. Par conséquent, ceux d'entre eux à tonalité indépendante sont plus prudents que d'habitude dans leur traitement de la nouvelle, d'où sans doute le ton hagiographique adopté par tous. Voir

ainsi que deux courtes biographies, on frappe même une médaille à son effigie¹⁵. Le Parlement pourrait-il se réconcilier dans la douleur ? Thomas Juxon mentionne qu'Essex lui-même avait donné le ton en nommant des hommes aussi différents que Northumberland, Warwick, Hampden et St John comme exécuteurs testamentaires¹⁶.

Le *Calendar State Papers* contient deux programmes, datés du lendemain du décès, qui régissent les détails de la cérémonie. Les préparatifs permettent sans doute de masquer les tensions. Les funérailles d'Essex seront grandioses ou ne seront pas et le Parlement vote une rallonge de 5 000 livres à cet effet¹⁷. Le beau-frère d'Essex, le royaliste marquis d'Hertford, est désigné pour mener le deuil. Quelques jours plus tard, cependant, le marquis commet une grave erreur. Lui et sa femme (qui se sont installés dans une aile d'*Essex House* où le cercueil d'Essex repose jusqu'au jour des funérailles) s'introduisent dans le bureau du comte pour voler papiers, bijoux et argent¹⁸. Walter Devereux, le nouveau vicomte d'Hereford et cousin d'Essex, en appelle au Parlement. Les Communes mettent en place un comité qui rend ses conclusions quelques jours plus tard : le marquis et la marquise doivent

Joad Raymond, *The Invention of the Newspaper : English Newsbooks, 1641-1649* (Oxford : Clarendon P, 1996) 39-52.

15. Les principales élégies sont les suivantes : Anon. « An Elegie upon the Most Lamented Death of the Right Honourable and Truly Valiant, Robert, Earle of Essex » (Londres, 1646) E 360/1* ; Anon. « An Elligie upon the Death of the Right Honourable Robert Devereux, late Earle of Essex » (Londres, 1646) Thomason 669.f.10.83 ; Anon. « A Funerall Elegie upon the Deplorable and much Lamented Death of the Right Honourable Robert devereux, late Earle of Essex » (Londres, 1646) Thomason 669.f.10.94 ; William Mercer, « An Elegie Upon the Death of the Right Honorable, most Noble, Worthily Renowned, and truly Valiant Lord, Robert, Earle of Essex » (Londres, 1646) Thomason 669.f.10.84 ; Henry Mill, « A Funerall Elegy upon the Most Honored upon Earth, and now Glorious in Heaven, his Excellency Robert Devereux, Earl of Essex » (Londres, 1646) Thomason 669.f.10.95 ; Thomas Philipot, « An Elegie Offerd up to the Memory of his Excellencie Robert, Early of Essex ». (Londres, 1646) Thomason 669.f.10.82 ; Josiah Ricraft, « A Funerall Elegy upon the Most Honored upon Earth, and now Glorious in Heaven, His Excellency Robert Devereux, Earl of Essex » (Londres, 1646) Thomason 669.f.10.81 ; William Rowland, « An Elegie upon the Death of the Right Honourable and Most Renowned, Robert Devereux » (Londres, 1646) Thomason 669. f.10.97 ; Thomas Twisse, « An elegy upon the Unhappy Losse of the Noble Earle of Essex » (Londres, 1646) E 358/12. La biographie succincte est l'œuvre de Robert Codrington, *A Mournfull Cloud Over Wayling the Face of England* (Londres, 1646) E 358/7.
16. Juxon 135. Pour le testament, voir PROB 11/198.
17. *Lords VIII* : 508.
18. *Commons IV* : 696.

tout restituer aux exécuteurs testamentaires¹⁹. L'anecdote a une conséquence directe : le marquis n'est plus digne de mener le deuil, fonction que l'on attribue à présent au jeune vicomte. De plus, le Parlement saisit cette splendide occasion pour interdire la cérémonie à tous les royalistes : seul le cousin Walter sera autorisé à participer à la cérémonie²⁰. Les funérailles, célébrées entre Presbytériens et Indépendants prennent du même coup une tonalité parlementaire, voire puritaine.

*

Retranscrire le déroulement de funérailles nobiliaires est complexe, tant les sources sont éparses et incomplètes. Le premier programme du *Calendar State Papers* mentionne que le cortège devait, à l'origine, comporter deux chars (« herses ») l'un portant le cercueil (« coffin »), l'autre une effigie (« effigies »). « Effigie » peut désigner toute représentation, image, portrait, statue. L'une des élégies qui date de quelques semaines avant la cérémonie est accompagnée d'une gravure sur bois représentant un char sur lequel sont posés le cercueil et des parties d'une armure, sans aucun détail supplémentaire. Cette représentation ne tient pas compte du détail du programme officiel et on est en droit de supposer, comme c'était souvent le cas dans ce type de publications, que l'imprimeur a déniché dans l'urgence un bois pouvant correspondre, à peu près, à ce que l'on s'attendrait à voir pour un chef militaire. Il ne faut donc pas en attendre une représentation fidèle du cortège funèbre²¹.

Cependant, un certain nombre d'éléments nous ont fait nous interroger sur le sens précis à donner à cette effigie. Pourrait-il en fait s'agir non pas d'une quelconque représentation mais d'une effigie de cire ou de bois utilisée essentiellement (mais il est vrai pas exclusivement) pour

19. *Commons IV* : 696 ; *The Weekly Account* E 358/20 (14-21 oct. 1646) ; *Perfect Occurrences of Both Houses of Parliament* E358/17 (23 oct. 1646) ; *The Moderate Intelligencer* E358/14 (15-22 oct. 1646). 701-02 ; *A Perfect Diurnall of some Passages in Parliament* E 513/19 (12-19 oct. 1646) 1349-50.

20. *Commons IV* : 697.

21. À notre connaissance, aucune gravure officielle du cortège funèbre n'a survécu dans les grandes collections publiques. Voir, par exemple, Arthur M. Hind, *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries : A Descriptive Catalogue* (Cambridge : Cambridge UP, 1955) II : 319 pour une représentation du cataphalque et Anthony Griffiths, *The Print in Stuart Britain* (Londres : British Museum, 1998). Les collections du *British Museum*, *Victoria and Albert Museum*, *College of Arms* ont été vérifiées. Nous tenons à remercier Margaret Timmers, du département des gravures anciennes du *Victoria et Albert Museum* et Stephen Coppel du *British Museum*, pour leur aide.

les monarques et dont Ernst Kantorowiz, Ralph Giesey et plus récemment Carlo Ginzburg ont retracé l'histoire²² ? La dernière effigie est fabriquée en Angleterre pour Jacques I^{er} et l'usage est abandonné jusqu'à la Restauration, si on exclut le cas plus complexe de Cromwell²³. Nous postulerons donc que les funérailles de Jacques, réputées grandioses, ont servi de modèles aux autorités parlementaires pour Cromwell, mais avant lui pour le comte d'Essex.

L'un des comptes-rendus de la cérémonie ayant survécu mentionne que le cercueil contenant le corps embaumé, protégé par du plomb, fut placé dans la salle d'honneur d'*Essex House* jusqu'au jour des funérailles, sur un catafalque construit spécialement pour l'occasion. On peut voir sur la gravure qui l'accompagne une « représentation » d'Essex que l'auteur décrit et qu'il appelle « statue » :

The statu of the said Earle, having a paire of white Boots, skarlet breeches, a Buff Coat (the same as he wore at Edge-hill fight) with his Parliament Robes, a sword by his side, a Commanders Staffe in his hand, and an Earles Coronet upon his head.... All which remained divers dayes together in great state, and a great number of People resorted thither to behold it²⁴ ».

Or qu'advient-il de la « statue » en question ? Elle est transportée à Westminster où on la dépose sur un deuxième catafalque, conçu spécialement à cet effet, dans l'abside de l'Abbaye. Le corps, lui, est enterré dans une chapelle voisine, la chapelle de St Jean-Baptiste, et aujourd'hui

22. Notamment, W.H. St John Hope, « On the funeral Effigies of the Kings and Queens of England, with special Reference to those in the Abbey Church of Westminster », *Archaeologia* 60.2 (1907) : 517-570 ; R.P. Howgrave-Graham, « The Earlier Royal Funeral Effigies », *Archaeologia* 98 (1961) : 160-69 ; Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France* (Genève : Droz, 1960), *Cérémonial et puissance souveraine en France, XV^e-XVII^e siècle*, trad. Jeannie Carlier, Cahiers des Annales 41 (Paris : Armand Colin, 1987) ; Carlo Ginzburg, « Représentation : le mot, l'idée, la chose », *Annales ESC* 1991 (46) 1219-1234 ; Giovanni Rici, « Le Corps et l'Effigie : les Funérailles des Ducs de Ferrare à la Renaissance », *Civic Ritual & Drama*, ed. Alexandra F. Johnston et Win Hüskén, « Ludus », *Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama* 2 (Amsterdam : Rodopi, 1997) 175-201 ; Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies : A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton : Princeton UP, 1997). L'effigie a connu cependant des développements tout à fait différents en France et en Angleterre.

23. Frederick John Varley, *Oliver Cromwell's Latter End* (Londres : Chapman & Hall, 1939).

24. *A Perfect Relation of the Memorable Funerall of the Right Honourable Robert, Earle of Essex* (Londres, 1646) E 358/16.

une plaque sur le sol, posée au XIX^e siècle, en indique l'emplacement²⁵. La fameuse « statue » est alors laissée sur le catafalque provisoire, jusqu'à décision du Parlement (l'auteur suppose pendant une trentaine de jours, soit le même intervalle qu'entre le jour du décès et la date des funérailles). Et après ? On devait l'entreposer dans le « placard » d'une chapelle attenante :

The statu... is layd upon the standing Hearse...where it is to remaine during the pleasure of the Houses, or as many dayes as was from his Excellencies death, to the time of his buriall, and afterwards is to be set up in a presse²⁶.

Or, au XIX^e siècle, les effigies des monarques qui sont aujourd'hui exposées au Musée de Westminster ont été retrouvées dans le placard d'une chapelle qui se trouve précisément à côté de celle de St Jean-Baptiste : la chapelle d'Islip. La « statue » d'Essex n'était donc pas forcément destinée à rester sur le catafalque : ce n'était sans doute qu'une représentation temporaire de bois ou de cire qui allait servir, pendant ces trente jours, à fabriquer une effigie de pierre, que l'on songeait, cette fois, à transposer de façon permanente dans la plus prestigieuse chapelle d'Henri VII, si l'on en croit certaines sources²⁷.

Dans un autre texte, mélanges offerts à Essex par Daniel Evance, le dernier poème (qui n'a jamais suscité de commentaires) est intitulé, « Upon the Adjournings of my Lords FUNERAL²⁸ ». Il est vrai que la cérémonie fut reportée du 13 au 22 octobre, en partie pour la faire coïncider le mieux possible avec la date anniversaire de la bataille d'Edgehill, en partie parce que les préparatifs prirent plus de temps que prévu. Mais pour Evance, le délai est, entre autres, dû à la préparation, qui n'est pas à son goût, d'une effigie de cire : « *Heralds make haste, ye need not strive/ And tamper with a Waxen mold.* » Et cette effigie, qui porte les attributs

25. Voir *A Perfect Relation*, non pag. Pour des descriptions des monuments et de leurs emplacements, voir Henry Keepe, *Monumentia Westmonasteriensa ; or An Historical Account of the Origines, Increase, and Present State of St Peter's or, the Abby Church of Westminster* (Londres, 1683) ; John Dart, *Westmonasterum ; or, the History and Antiquities of the Abbey Church of St Peter's Westminster* (Londres, 1706) ; Arthur Penrhyn Stanley, *Historical Memorials of Westminster Abbey* (Londres, 1868).

26. *A Perfect Relation*.

27. Anon., *A Briefe and Compendious Narrative of the Renowned Robert, Earle of Essex* » E 358/9 (Londres, 1646) 12.

28. Daniel Evance, *Justa Honoraria ; Or, Funeral Rites in Honor to the Great Memorial of my Deceased Master, The Right Honorable Robert Earl of Essex* (Londres, 1646) 26-27.

du Parlement devrait, selon Evance, se parer de ceux de la royauté dont on ne sait pas bien si elle est temporelle ou éternelle : « Why are you fitting on a *Coronet*/Upon that head on which a *Crown* is set²⁹ ? »

Essex, comme Jacques, a droit à une effigie qui suscite tant d'admiration que les foules se pressent pour la contempler, à *Essex House* puis à Westminster. C'est elle qui attire les regards (« open to the eyes, open to the beholders », « A magnificent spectacle to the beholders ») et que John White, qui assiste anonymement parmi la foule au passage du cortège, ne peut tolérer. C'est cette effigie et son cataphalque qu'il détruira quelques jours plus tard, et non n'importe qu'elle représentation du comte.

L'effigie d'Essex, tout comme le cataphalque qui l'accueille, est un lien visuel puissant entre cette première grande cérémonie parlementaire et les funérailles royales jacobéennes. Aubrey, dans ses *Vies*, nous dit en outre que le cataphalque d'Essex était « en tous points semblable à celui qu'Inigo Jones avait fait pour Jacques³⁰ ». Les attributs du Parlement ont remplacé ceux de la royauté mais on peut sans grand risque d'erreur émettre l'hypothèse que les autorités chargées de la préparation des funérailles ont sciemment cherché à imiter ce modèle, créant ainsi, pour des milliers de londoniens, le sentiment quelque peu contradictoire d'une représentation « royale » du pouvoir parlementaire.

Les élégies à la gloire d'Essex sont elles-mêmes tout à fait claires quant à la façon de déchiffrer l'événement : Essex est comparé au Phénix qui renaît des cendres de son père, initialement accusé, comme lui, de trahison — Phénix qui le lie bien sûr directement à l'emblématique élisabéthaine et jacobéenne³¹. Finalement, pour lever toute ambiguïté, « Essex ne meurt jamais », la sentence appliquée aux monarques étant ainsi détournée :

For ev'n in them was long time verifi'd
What's said of Kings, for Essex never di'd
Till now³².

29. Evance 27.

30. John Aubrey, *Aubrey's Brief Lives*, ed. Andrew Clark (Oxford, 1890) II : 10.

31. Thomas Twisse, « An elegy upon the Unhappy Losse of the Noble Earle of Essex » (Londres, 1646) E 358/12. Pour une étude de l'image du Phénix, voir John Watkins, « 'Out of her Ashes May a Second Phoenix Rise' : James I and the Legacy of Elizabethan Anti-Catholicism », in Arthur F. Marotti, ed, *Catholicism and Anti-Catholicism in Early Modern English Texts* (Basingstoke : Macmillan, 1999) 116-36.

32. Twisse, « An elegy » 4.

On n'est bien loin des petites vignettes du cocu.

On peut ainsi parfaitement lire le spectacle comme une imitation des cérémonies d'avant-guerre, alors même qu'un décret banni toute personne de sang royal des funérailles. Les comptes-rendus de l'époque insistent sur le caractère exceptionnel de l'occasion : « When they came to the Abbey at *Westminster*, the Effigies or Statue before mentioned was carried into the Chancell, and laid upon the standing Hearse, where as yet it lyes open. A magnificent Spectacle to behold³³ » ; « Such a Subjects Funerall hath not been seene in the memory of man³⁴ » ; « the greatest Buriall that hath been in the memory of man, except for a King, or Prince³⁵ » ; « the funerall... was solemnized with the greatest pompe and state as was ever seene in these Dominions³⁶ ». Le geste iconoclaste de White peut donc se lire comme le geste d'un sujet irrité par une usurpation flagrante des attributs royaux

Ces funérailles royales sont en eux-mêmes une contradiction. Elles se distinguent par ailleurs sur un autre point : nous possédons l'interprétation de la cérémonie par un individu isolé qui va la condamner de la façon la plus violente qu'il soit en exposant les contradictions parlementaires en matière d'iconoclasme. En effet, pour John White, le Parlement a tenté par ces funérailles de sacraliser le héros de la première guerre civile en faisant de *Westminster* l'autre infâme de l'idolâtrie. Pour que Londres ne subisse pas le sort de Sodome, White doit à tout prix mettre un terme à ces offenses publiques au divin.

Dans les textes de la période qui rendent compte du forfait, ainsi que dans la déposition de White lui-même, motifs politiques et religieux se mêlent inextricablement. En matière d'iconoclasme, il est bien connu que la distinction théorique entre images religieuses et civiles est, en pratique, peu souvent respectée. Par exemple, le texte de l'ordonnance parlementaire de 1643 est formel : aucune destruction ne doit être occasionnée aux monuments civils, sauf lorsque ces derniers engendrent une vénération douteuse,

Provided, that this Ordinance, or any Thing therein contained, shall not extend to any Image, Picture, or Coat of Arms, in Glass, Stone, or Otherwise, in any Church, Chapel, Church-yards, or Place of Public Prayer, as aforesaid, set up or graven only for a Monument of any King, Prince, or

33. *Mercurius Civicus* E359/9 (22 oct-29 oct 1646) 2429.

34. *Perfect Occurrences of Both Houses of Parliament* (23 oct. 1646).

35. *A Perfect Diurnall of some Passages in Parliament* E513/11 (14-21 sept. 1646).

36. *A Perfect Diurnall of some Passages in Parliament* E513/20 (19-26 oct. 1646) 1359.

Nobleman, or other dead Person, which hath not been commonly reputed or taken for a Saint ; but that all such Images, Pictures, and Coats of Arms, may stand and continue, in like Manner and Form as if this Ordinance had never been made³⁷.

Cette restriction avait déjà été émise dans un décret élisabéthain datant du 19 septembre 1560 qui s'appuyait sur le vieil argument selon lequel les monuments funéraires ont une fonction commémorative et, qu'en tant que tels, ils n'appellent donc pas une vénération idolâtre³⁸. Or ce « bon usage » des images qui s'appuie sur une distinction opérée entre autres par Mélancton entre images « essentielles » et « indifférentes » fut de tout temps mis à rude épreuve, puisqu'il est difficile de faire la différence entre images autorisées et interdites. Stephen Gardiner avait déjà émis la crainte que les monuments funéraires et historiques ne résisteraient pas longtemps à l'assaut iconoclaste, une prédiction qui devait se révéler vraie pour l'ère élisabéthaine et plus encore pour la guerre civile³⁹.

Les deux ordonnances parlementaires votées en 1643 et 1644 officialisaient en effet un iconoclisme commencé bien avant par les soldats de l'armée. Les comptes-rendus des envoyés Dowsing et Culmer, l'un dans le Comté de Cambridge, l'autre à Cantorbéry, sont bien connus. Richard Baxter s'était plaint de la profanation de tombes dès le début de la guerre ; à Westminster, en 1643, on s'en était pris au monument d'Édouard VI ; à Peterborough, les seuls termes « autels » et « sacrifice » avaient provoqué la destruction de l'effigie de Sir Geoffrey Orme, et on pourrait multiplier les exemples semblables⁴⁰. En 1643, la Croix de Cheapside, érigée par Édouard I^{er} à la mémoire de sa femme, disparaît à son tour. Pour les plus zélés des iconoclastes, dont l'instigateur de la destruction Robert Harley, le monument était au centre d'un culte

37. *Journal of the House of Lords* IV : 201.

38. *Tudor Royal Proclamations*, éd. Paul F. Hughes et F. Larkin, 3 vols. (New Haven : Yale UP, 1964-69), n° 469, 2 : 146-48. Le deuxième argument mis en avant est la difficulté, pour les héritiers de ceux dont les monuments ont été abîmés ou détruits, de prouver leur ascendance et donc de faire valoir leur droit à un héritage. Le décret exige que les personnes responsables (ou leurs héritiers) réparent les dommages causés, sous peine d'excommunication, ou qu'ils fassent pénitence publique si la réparation s'avère impossible.

39. Phillips 118.

40. Aston 65.

idolâtre des habitantes de la capitales dont certaines auraient été vues faisant le signe de croix devant elle⁴¹.

Par conséquent, bien avant la mort d'Essex, les assauts iconoclastes avaient déjà largement dépassé les cadres établis par les textes officiels et la destruction de l'effigie d'Essex ne fut qu'une réponse spectaculaire à des contradictions latentes depuis le début du Long Parlement. Il faut toutefois ne pas négliger le contexte de la fin de la guerre civile pour tenter de comprendre comment les publications de 1646 interprétèrent le geste de White contre le monument.

*

Il faut tout d'abord se souvenir que le comte d'Essex meurt sans descendance. Par conséquent, les écrits ne manquent pas de souligner qu'aucun vivant ne peut célébrer sa mémoire, fait renforcé par l'absence notoire de sa famille⁴². Autrement dit, le monument de Westminster est investi d'une signification particulière : non seulement les funérailles, leurs comptes-rendus et les élégies servent à pérenniser le comte, mais le monument, que l'on espère éternel, témoigne de son courage martial. White s'attaque donc, dans l'esprit des commentateurs, non seulement au Parlement, dont on l'a vu, Essex devient le symbole, mais également aux Devereux, dont la branche s'éteint après lui.

La nouvelle de la destruction de White est rapportée par la plupart des *newsbooks* qui sortent cette semaine-là ainsi que par un opuscule, un peu plus long, qui traite spécifiquement de son forfait⁴³. Les textes sont unanimes sur les auteurs : il s'agit d'un ou de plusieurs royalistes. Ainsi, pour un opuscule anonyme, « it is conceived that they were Jesuited Cavaliers, that did it out of malice against the Parliament, and the cause

41. Voir David Cressy, « The Downfall of Cheapside Cross : Vandalism, Ridicule, and Iconoclasm », *Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England : Tales of Discord and Dissension* (Oxford : Oxford UP, 2000) 234-50.

42. « And is't not pittie so Fam'd worth should dye
Without an Heire ? No Sonne to close his Eye ?
No Child to weare his vertue with his Name ?
None to inherit his well-gotten Fame ? (« An Elegie upon the Most Lamented Death of the Right Honourable and Truly Valiant, Robert, Earle of Essex » [Londres, 1646] E 360/1*).

43. Voir, par exemple, *A Perfect Diurnall of some Passages in Parliament* E513/26 (nov. 1646) ; *The Whole Proceeding of the Barbarous and Inhumane Demolishing of the Earle of Essex Tombe* (Londres, 1646) E264/2*.

of the people of God » ; pour *The Weekly Account*, ce sont des « malignant, mischeivous spirits » ; pour *Diutinus Britanicus* « a cavalier⁴⁴ ».

On le voit, peu importe la position personnelle d'Essex avant sa mort envers ou contre les Indépendants, les funérailles à la gloire du Parlement en ont fait le symbole d'une union des factions. Quand on s'attaque à l'effigie et donc, par un procédé synecdotique inhérent à tout acte iconoclaste, au Parlement, les revendications sont perçues comme des revendications politiques, d'autant plus que certains *newsbooks* font état, la même semaine, d'un prétendu complot des forces royalistes :

There was something which we heard this day of giving notice of a strange Plot, wherein many Malignants were said to hold a confederacy to murmur themselvs into factious numbers, and to draw some of them into the Countries of Association, some in Wales, and some into other places, where having received Commissions from the King, they should arme themselves, and embroyl the Kingdom again with war, to the utter violation of the Peace, which with so much sweat and drops of bloud have been laboured for by the Parliament⁴⁵.

Cependant, le *Moderate Intelligencer* est plus précis dans ses accusations. Il mêle à la fois motifs politiques et motifs religieux. Pour les auteurs, l'acte de White doit être compris comme une preuve supplémentaire du zèle de certains fanatiques :

The last night there was a high affront done to the Parliament of England in cutting in pieces the Herse and Effigie of the late deceased Earl of *Essex*. Its true the zeal of the first Reformation in the Netherlands occasioned the secret defacing and demolishing in part or whole, the Images and Altars to which Idolatry and Superstition was committed in most of the Churches of the 17 Provinces, and for that, there was some colour ; but for a civil image, which sure would never have been worshipped, its detestable.

In the time of Queen *Elizabeth*, there were certaine executed for defacing, cutting, and tearing the pictures of her Majesty : and in these were catcht,

44. Vernon Snow endorse cette appellation sans la discuter. Son John White est un « Cavalier rempli d'amertume » (Snow 494).

45. *The Weekly Account* E 264/6* (24 nov-2 déc. 1646) ; *The Kingdome Weekly Intelligencer* E 246/6 (24 nov-2 déc. 1646) 313.

the Parliament may do well to make them exemplary, as in their wisdoms they shall think fit⁴⁶.

La nouvelle est directement liée aux actes iconoclastes de la Réforme. En se tournant vers un pays étranger, comme si la Réforme en Angleterre n'avait jamais occasionné de dégâts aux monuments civils, et vers des événements vieux d'un siècle, le *Moderate Intelligencer* élude bien évidemment la question des propres destructions perpétrées sur ordre du Parlement pendant la guerre civile. Il est intéressant de noter, une fois de plus, la façon dont l'auteur de ses lignes identifie totalement l'acte de White à la destruction d'une image royale. En pratique, la distinction entre adoration et commémoration ne peut pas être faite, attitude « détestable » selon le *newsbook*⁴⁷.

C'est *The Kingdoms Weekly Intelligencer* qui a le dernier mot, dans ces folles hypothèses : il ne mentionne plus directement le complot royaliste, mais conclut sans autre forme de procès, et sans s'offusquer de l'apparente contradiction : « They are said to be papists who committed this execrable act⁴⁸. » Autrement dit, ce sont les catholiques qui seraient maintenant devenus iconoclastes.

Or John White tente, quant à lui, de détourner l'attention sur des motifs strictement religieux. Il est arrêté le 2 décembre et on possède sa confession, retranscrite dans le *Lords' Journal* du 8⁴⁹. Cette confession est longue, touffue, et implique différents partis. Après une longue description des outils qu'il s'est procurés et de leur prix, White raconte comment il s'est fait enfermer de nuit dans l'Abbaye pour perpétrer son forfait. Pressé de dire sur ordre de qui il a agi, il est beaucoup plus confus. Une chose est sûre : il a eu la visite d'un ange lui demandant de

46. *The Moderate intelligencer* E 264/11 (26 nov-3 déc. 1646) 773.

47. Pour des études sur le phénomène iconoclaste pendant la guerre civile, on peut consulter : Geoffrey Nuttall, « Was Cromwell an Iconoclast ? », *Transactions of the Congregational Historical Society* 12 (1933-36) : 51-66 ; John Phillips, *The Reformation of Images : Destruction of Art in England, 1535-1660* (Berkeley : U of California P, 1973) ; Margaret Aston, *England's Iconoclasts*, vol. 1, *Laws Against Images* (Oxford : Clarendon P, 1988) ; David Cressy, « The Downfall of Cheapside Cross : Vandalism, Ridicule, and Iconoclasm », *Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England : Tales of Discord and Dissension* (Oxford : Oxford UP, 2000) 234-50 ainsi que les onze articles qui servent d'introduction à la récente édition du journal de William Dowsing, *The Journal of William Dowsing : Iconoclasm in East Anglia during the English Civil War*, ed. Trevor Cooper (Woodbridge : Boydell P., 2001) 1-147.

48. *The Kingdoms Weekly Intelligencer* E 246/6 (24 nov-2 déc. 1646) 309-10 pour 318-19.

49. *Lords VIII* : 653-54.

mettre fin à l'idolâtrie des funérailles d'Essex : « he should see the Earl of Essex's Funeral, which was to be in such a proud and vainglorious manner as he had never seen before ; and the Lord Jesus Christ was greatly offended with it. »

White est présent dans la foule le jour des funérailles et il essaie même d'arrêter le cortège à son entrée dans l'Abbaye. Le plus gênant, bien évidemment, est que l'ange semble ne pas s'adresser qu'à lui. En fait, l'idée de la destruction lui a été suggérée par diverses personnes, des résidents du Kent et du Dorset. Ce sont ces hommes qui poussent White au crime, s'il veut éviter la vengeance divine sur Londres. White se plaint que la magnificence des funérailles est une insulte au divin et, s'il n'avait pas été interrompu, confesse qu'il aurait volontiers occasionné d'autres dégâts dans l'Abbaye. Ses griefs sont strictement d'ordre religieux, non politiques. En effet, l'interprétation politique de son geste lui semble une fabrication *a posteriori* des autorités.

Cette folie iconoclaste s'oriente donc, cette fois, vers des motifs religieux. Par exemple, parmi les noms mentionnés par White, on trouve deux personnes du Kent : « Mr. Mapesden » et « Mr. Wilkins, Parson of Maidstone. » Un certain nombre de documents historiques nous permettent d'établir leur identité⁵⁰. « Mr. Wilkins » est sans doute, malgré l'orthographe, Thomas Wilson, à l'origine pasteur d'Otham, près de Maidstone⁵¹. Traîné à plusieurs reprises devant les autorités ecclésiastiques, notamment pour son refus lire le Livre des Sports, Wilson est finalement suspendu, malgré le soutien de certaines grandes figures de la *gentry* locale, dont George Swinnock. Il ne retournera à Otham qu'après la chute de Laud, en demandant le retrait de son remplaçant.

« Mr. Mapesden », quant à lui, semble être John Maplisden, issu d'une ancienne famille de Maidston⁵². Nous avons pu retrouver un

50. Voir notamment, Alan M. Everitt, *The County Committee of Kent in the Civil War*, Department of Local History, Occasional Papers 9 (Leicester : University College of Leicester, 1957) 35-36 et *The Community of Kent and the Great Rebellion* (Leicester : Leicester UP, 1973) ; Peter Clark et Lyn Murphy, *The History of Maidstone : The Making of a Modern County Town* (1996 ; Stroud : Sutton, 1995) 63-64. Nous tenons à remercier le Professeur Everitt pour ces informations sur Wilson et Maspliden.

51. Dans le *Journal of the House of Lords* « Wilkins » est bel et bien nommé Wilson : « Mr. Wilson, Lecturer of Maidstone » (*Lords VIII* : 681). Pour la biographie de Wilson, voir *The Life and Death of M. Thomas Wilson, Minister of Maidstone* (Londres, 1672) ; Samuel Clarke, *The Lives of Sundry Eminent Ministers* (Londres, 1683) 20. L'appellation « lecturer » donnée par la Chambre des Lords est corroborée par la biographie de Wilson : « Every Thursday, he preached a lecture » (*Life and Death* 31).

52. Voir notamment Everitt, *The Great Rebellion* 180, 191, 248.

témoignage qui indiquerait son engagement, lors de la seconde guerre civile, auprès des forces royalistes⁵³. Rien ne nous permet d'établir un lien direct entre le presbytérien Wilson et le royaliste Maplidsen et certainement pas une opposition concertée contre Essex⁵⁴.

Cependant, la Chambre des Lords prit l'accusation de White assez au sérieux pour convoquer Wilson, en présence de White, le 21 janvier et lui demander de s'expliquer⁵⁵. En l'absence de toute autre preuve, on ne peut se prononcer sur les motifs qui font que White implique notamment ces deux figures de la communauté locale du Kent. Il paraît difficile de déterminer si leur implication fut réelle ou un simple produit de l'imagination de White. Par contre, la déposition de ce dernier est une preuve supplémentaire qu'il cherchait coûte que coûte à invoquer des raisons religieuses pour son geste : parlementaires et royalistes peuvent s'unir quand il s'agit de dénoncer l'idolâtrie des hommes.

Mais on peut tout de même constater que l'effigie d'Essex n'est pas le seul artéfact à avoir attiré l'attention de White. Il s'en prend également au buste de l'historien William Camden, selon lui par erreur, mais étant donné la position de ce dernier au XVII^e dans Westminster (près du Coin des Poètes) on a un peu de mal à croire qu'il s'agisse d'un simple accident, dû, comme il voudrait le faire croire, à sa maladie et à l'obscurité.

Si on en déduit que White cherchait délibérément à occasionner des dommages à Essex et à Camden, on peut lui supposer, malgré son désir de ne donner que des explications religieuses à son geste, une volonté de ne pas cautionner les mythes historiques que le Parlement cherchait à mettre en place, en invoquant la désobéissance au deuxième commandement. En tout cas, rien n'en fait avec certitude ni un royaliste, ni un papiste, ni même un opposant direct d'Essex, comme les commentateurs, de Gardiner à Snow, l'ont généralement supposé. La destruction

53. Dans un recueil de tracts imprimés relatifs à la deuxième guerre civile dans le Kent, on trouve une reconnaissance de dette datée du 31 mai 1648 et signée « John Maplidsen ». Cette reconnaissance est censée avoir été trouvée sur John Maspliden lui-même, lorsqu'il fut fait prisonnier à la bataille de Maidstone par les parlementaires. Elle identifie son auteur comme un allié de la cause royaliste : « Received then of *John Lambe* Esquire, the sum of Ten Pounds, as so much by him lent to the Gentlemen Petitioners, to be repaid him againe within a moneth, witnesse my hand. John Maplidsen », « A Letter from his Excellency Fairfax to the Lords », tract 46, p. 20, Cambridge University Library Syn. 8.64.192.

54. Maplidsen fut inquieté, pour un temps, par le *Account Committee* du Kent, mais le lien n'est pas probant, voir Everitt, *The Great Rebellion* 248.

55. *Lords VIII* : 681.

de l'effigie d'Essex dans les sources contemporaines peut donc être lue soit comme un affront politique au Parlement, fruit d'un complot qui se trame dans des comtés où la seconde guerre civile fera rage par la suite, soit comme l'acte isolé d'un fanatique courroucé par la sacralisation des héros militaires dont les effigies sont traitées en reliques.

*

Les contradictions de la politique iconoclaste du Parlement sont mises à jour par l'affaire White et l'embarras est à son comble. Au lieu de suivre l'opinion des *newsbooks* qui exigent une punition implacable et publique de White, les autorités le laissent croupir en prison où il finit par mourir de faim. Pas d'exécution spectaculaire, et pour cause, pour un Parlement qui semble prêt à vouloir étouffer l'incident au plus vite. Dans leur hostilité à l'égard des images, les puritains ont fini par trouver plus iconoclastes qu'eux.

Par les détails de la cérémonie, le Parlement tente de s'approprier des signes de la royauté, un geste qui bien sûr atteindra son apogée lors des funérailles de Cromwell. Mais les contradictions mêmes du personnage d'Essex, héros parlementaire accusé de vouloir une paix honteuse et le retour du monarque, font qu'il est parfois difficile de saisir comment la cérémonie fut interprétée par les Presbytériens et les Indépendants. Tous, apparemment, étaient unis dans la même douleur, même si certains se réjouissaient de façon privée dans leurs journaux. Cette trêve de courte durée doit être lue en parallèle avec une cérémonie en contrepoint qui se déroule un mois après celle d'Essex et qui, selon nous, doit faire l'objet d'une analyse.

Si on examine brièvement le texte du sermon funéraire prêché par le Presbytérien Richard Vines (sermon critiqué dans certaines sources pour son manque remarquable d'inspiration⁵⁶), on constate que Vines n'a pas la tâche facile : il est là pour cautionner la splendeur de l'occasion mais aussi pour ménager les participants⁵⁷. Vines, qui prêche sur II Samuel 3.38 « Know yee not that there is a Prince, and a great man, fallen this day in Israel ? », a un peu de mal à trouver les « parallèles » avec son texte. Essex est comparé à Abner qui libère l'Angleterre du poids de la tyrannie de Saul/Charles pour la faire passer sous la tutelle du Parle-

56. Pour un commentaire très critique à l'égard des funérailles, voir J. Wilde, « An Elegie upon the Earle of Essex's Funerall » (Londres, 1646) E 359/11.

57. Richard Vines, *The Hearse of the Renowned, the Right Honourable, Robert, Earle of Essex* (Londres, 1646) E 359/1.

ment/David⁵⁸. Or le personnage biblique, par les réflexions qu'il engendre sur la trahison, n'est peut-être pas le choix idéal. Vines s'embourbe dans une rhétorique vide de sens : il ne sait pas trop quoi faire de la concubine Rizpah, qu'on accuse Abner de vouloir séduire pour posséder le harem royal et donc le trône, ni non plus de la fin du personnage, assassiné par Joab. Ses funérailles magnifiques à Hébron semblent être le seul point de comparaison entre les deux vies, et encore David n'a-t-il pas été accusé de les organiser pour se laver de toute accusation de complicité ? Ne remarque-t-il pas non plus, dans son discours, qu'Abner est en fait mort « comme un homme de peu », autre élément qu'il est peu judicieux de faire constater en la circonstance ?

Mais le plus intrigant est sans doute l'évacuation progressive du défunt, que Vines ne représente qu'en creux : disparaissant derrière Abner, puis derrière les clichés historiques et militaires, Essex finit par être complètement occulté par un long discours sur un autre grand personnage que le prédicateur ne cesse de louer comme le sauveur de la cause parlementaire. Autre contradiction de ces funérailles, ce sermon qui clôt la cérémonie après que tout eut été fait pour donner l'illusion de funérailles royales sans roi, soudainement, donne une place de choix à un autre. Dans les toutes dernières lignes du texte, un vivant prend la place d'Essex, une variation, pour certains, sur le thème maintenant familier de l'usurpation.

Ce grand personnage, Vines ne le mentionne pas nommément. Selon certains commentateurs, Vines s'adresse ici à Cromwell, présent dans l'assistance, puisque Vines le présente comme le vainqueur de Naseby : « It will be enough that hee lay his head upon an immortal Turff taken out of *Naseby-field*⁵⁹ ». Cependant, le ton de l'adresse de Vines est particulièrement révérencieux, voire distant : « Son Excellence », le même terme qui est généralement réservé à Essex. Deuxièmement, Cromwell est bien présent dans l'assistance à Westminster, mais pas à une place de grande importance⁶⁰. Il porte certes l'effigie sur le catafalque à l'entrée de l'Abbaye, mais tout comme sept autres colonels plus ou moins prestigieux. Il reprend ensuite sa position dans le cortège qui n'est pas

58. Vines 2-5.

59. Vines 36.

60. Voir les descriptions détaillées du cortège où la place de nombreux officiers est mentionnée, « A Perfect Relation of the Memorable Funerall of the Right Honourable Robert, Earle of Essex » (Londres, 1646) E 358/16 et « The Manner and Forme of the Proceeding of the Funerall of the Right Honourable Robert, Earle of Essex and Ewe » (Londres, 1646) E 360/1, *Mercurius Civicus* E 359/9 (22 oct-29 oct 1646) 2428-2429.

très proche du centre et donc du cercueil. Cela impliquerait donc que Vines s'adresse à son Excellence Cromwell à l'autre bout de l'abside, alors même que ce dernier s'est érigé à maintes reprises en ennemi juré du défunt. C'est une hypothèse probable mais somme toute difficile à accepter sans réserves.

Un autre terme par lequel Vines interpelle le personnage est « le Champion qui maintenant gouverne l'épée d'Angleterre » (« the most renowned and excellent Champion that now governs the sword of England⁶¹ »). Nous voudrions suggérer qu'il pourrait s'agir en fait de Fairfax, le commandant en chef de l'armée parlementaire, et non de Cromwell. Il n'est pas du tout impossible, dans le climat de 1646, de désigner Fairfax comme le « vainqueur de Naseby ». C'est ce que fait Josuah Sprigge, dans un texte certes largement hagiographique, mais qui n'en est pas moins représentatif. Sur le champ de bataille, Fairfax devient l'ange dont le bras est guidé par la volonté divine :

Yet when [Fairfax] hath come upon action, or been near an engagement, it hath been observed, another spirit hath come upon him, another soul hath leakt out at his eyes ; I mean he hath been so raised, elevated and transported, as that he hath been not only unlike himselfe at other times, but indeed more like an Angell, then a man⁶².

Si l'on revient aux descriptions relativement précises du cortège funèbre, l'absence la plus flagrante est précisément celle de Fairfax. Le Parlement enterre son grand héros militaire, ou celui qu'on souhaiterait faire passer pour un grand héros militaire, sans son successeur.

Peu avant la mort d'Essex, quelques *broadsheets* étaient parues avec le détail des victoires parlementaires, sur lesquelles Essex et Fairfax apparaissaient côte à côte. De même, dans ces textes de 1646, Essex est nommé « General of the Army » et Fairfax « Captain General of the Army⁶³ ». Les biographies qui suivent la mort d'Essex expliquent le changement de commandement par un simple changement de fonctions : Essex est passé des champs de bataille à une sorte de conseil de sages, mais il continue

61. Vines 35.

62. Sprigge 42.

63. Voir par exemple, « A Perfect List of the Many Victories Obtained (through the Blessing of God) by the Parliament » (Londres, 1645) Thomason. 669. f. 10.63 ; « A Perfect Table of Two Hundred Ninety Nine Victories » (Londres, 1646) Thomason 669. f. 10.64 ; « A Perfect Table of Three Hundred and four Victories » (Londres, 1646) Thomason 669.f.10.65.

de régir la destinée militaire du pays⁶⁴. L'un des comptes-rendus des funérailles transcrit l'inscription gravée sur son cercueil : « Robert Devereux, Earl of Essex and Ewe, Viscount Hereford etc. Lord Generall of all the Parliaments Force⁶⁵. » Comme si l'armée Nouveau Modèle n'avait jamais existé. Quand Essex meurt, la cérémonie qui doit montrer un Parlement soudé évite donc de s'attarder de façon trop ostentatoire sur les divergences en son sein. Fairfax évite de s'y montrer peut-être pour préserver cette union et Essex reprend, au moins jusqu'à la fin de la cérémonie, son grade de commandant justifiant ainsi l'hommage qui lui est rendu.

Cependant, une fois de plus comme à l'occasion de funérailles royales, la fonction est préservée, mais la personne nécessairement change. Autrement dit, Fairfax en tant que successeur d'Essex n'est pas à l'enterrement, mais le sermon de Vines annonce, en quelque sorte, ce qui pourrait bien s'avérer être une cérémonie de passation de pouvoir, véritable clôture des funérailles. En effet, Vines, lorsqu'il conclut son allocution, exprime l'idée selon laquelle les auditeurs/spectateurs ne doivent pas être choqués par sa démarche puisque c'est Dieu lui-même qui a choisi un autre homme pour poursuivre son dessein :

God thought *Moses*, or rather made him, the fittest man to begin, and lead Israel forth, and he honor'd *Josuah* with the co[m]pleting of the work, neither doth *Josuah* eclipse the worth of *Moses*, nor He the worth of *Josuah* ; and so craving pardon of my boldness...I meane [not] to tread on the foot or toe of any man, thereby to raise my speech the higher, as knowing that this Prince and great man needed not to pull down the stones of any other mans Monument to build his⁶⁶ ».

À la fin du sermon, Essex/Moïse remplace Essex/Abner pour laisser entrevoir Fairfax/Josué, et Vines s'excuse de son impudence, prétextant qu'aucun n'éclipse l'autre. Ironiquement, Vines utilise donc l'image d'un acte iconoclaste, la destruction d'un monument pour en créer un autre, conclusion prophétique s'il en est.

64. « His Excellence with as much cheerfulness was ready to lay down his Armes, as with Resolution he did take them up, and joining with the Parliament as well in Person and Presence, as in affection, he did much advance and facilitate the Victories to come » (Codrington 49).

65. « A Perfect Relation of the Memorable Funerall of the Right Honourable Robert, Earle of Essex » (Londres, 1646) E 358/16.

66. Vines 36.

La phraséologie de Vines rappelle étrangement une autre allocution. En effet, le moment où il était prévu de ranger l'effigie d'Essex et de la remplacer par une statue permanente dans la chapelle d'Henri VII devait avoir lieu environ trente jours après les funérailles. Que se passe-t-il à Londres, à précisément cette date ? Fairfax entre dans la ville en grande pompe et attend, chez lui, la venue d'une délégation parlementaire des Lords et des Communes qui doit le remercier pour ses services⁶⁷. Voici comment William Lenthal, porte-parole des Communes s'adresse à lui, dans le compte-rendu qui en est donné par un *newsbook* :

It was the course of the ancient Romans, that after the time of *Julius Cesar*, all succeeding ages should call his successors by the name of *Cesar*, as *Augustus Cesar*, *Tiberius Cesar*, &c. Hee observed likewise, that the honour of the late Lord Generall was no way deminished, nay was every way advanced by his Excellency, for whatsoever made him worthy of commendations, was made full by the now Generall⁶⁸.

L'allusion à la coutume impériale et à la passation de pouvoir rappellent en tous points les termes de Vines : l'ancien général est enterré depuis trente jours (pas tout à fait la quarantaine des rois !), on s'apprête à ranger son effigie dans le placard d'une petite chapelle, par conséquent, son successeur peut, à présent, prendre pleinement ses fonctions. La réponse de Fairfax s'apparente donc à l'acceptation de nouvelles responsabilités :

To all which his Excellency made a very modest reply. How much he was honoured by the great respects of the house towards him... and he accepted it his great happiness (under God) to be in the least kind instrumentall for theirs and the Kingdomes good.

Cet épisode, dont les *newsbooks* se font écho, a peut-être eu des implications que l'historiographie moderne a tendance à sous-estimer. Par exemple, Sprigge choisit de faire commencer *Anglia Rediviva* le jour où

67. *Lords VIII* : 562, *Commons IV* : 720 : « That Mr. Speaker [Lenthal], and the whole House do, To-morow at Ten of the Clock, give a Visit to Sir *Thomas Fairfax*, General of the Parliament's Forces ; and return him the Thanks of the Commons of *England*, and an Acknowledgement of the Great Blessings of Almighty God upon his faithful Services, wise conduct, and great Valour, in the whole Discharge of the great Trust committed unto him, and reudcing the distracted Affrairs of this Kingdom to his happy Condition and Issue. »

68. *The Weekly Account E 262/29* (18-24 nov. 1646).

Fairfax, nouvellement nommé général en chef de l'armée parlementaire, quitte Londres⁶⁹. L'ouvrage se conclut sur l'épisode de la rentrée de Fairfax, accueilli par le Parlement⁷⁰. Pour Sprigge, ces remerciements constituent la conclusion naturelle d'un an et demi de victoires parlementaires. La boucle est bouclée, Fairfax rentre à Londres, signe que l'armée Nouveau Modèle a accompli la tâche à laquelle la destinait le Créateur : « No sooner was he come to Town, but (the next day) both Houses of PARLIAMENT were in motion to acknowledge their GENERAL, and make a congratulatory Visit to him, communication their sense the one House to the other therein, and making these respective ORDERS thereupon⁷¹. »

Il nous semble donc que la lecture parallèle de ces deux épisodes et les comparaisons des deux discours sont des preuves supplémentaires de l'identité du mystérieux « champion » de Vines. Tout se passe ici comme si, pour la première fois, Fairfax pouvait être reconnu comme le seul et unique commandant des forces du Parlement et le champion de la cause des sujets, bien sûr par volonté divine. La mort prématurée d'Essex, en affaiblissant le parti presbytérien, donne du même coup une légitimité tant attendue à Fairfax qui peut, à ce moment là, prétendre au titre plus directement que Cromwell lui-même. La mort du roi Essex et l'avènement du roi Fairfax datent certes, pour le commandement militaire, d'avril 1645, mais il a fallu, à notre sens, attendre ce jour de novembre 1646, parmi les allégations d'usurpation et les iconoclastes qui rôdent, pour que Fairfax accepte le titre qui va ouvrir la montée en puissance politique de son armée et de Cromwell dans les années qui suivent.

*

Nous avons tenté de présenter cet ensemble de textes complètement négligés parce que le déroulement des funérailles d'Essex, l'acte iconoclaste de White, l'absence de Fairfax, ne sont pas anodins pour les événements qui suivent, à la fin de la première guerre civile, en Angleterre. Nous avons ici un témoignage parfait de la façon dont le Parlement crée des mythes historiques à l'aide d'une imagerie royale dont il exploite le pouvoir évocateur. En même temps, il parvient de

69. Sprigge, 9.

70. Sprigge 311.

71. Sprigge 311.

moins en moins à masquer la rivalité des factions, malgré des spectacles grandioses offerts à la population qui travestissent quelque peu la répartition effective du pouvoir parmi les acteurs de l'histoire.

D'autre part, les funérailles mettent l'accent sur les traitements parfois contradictoires des nouvelles dans les journaux de l'époque. Parmi les témoignages des acteurs, les comptes-rendus de *newsbooks*, les hagiographies à la gloire d'un ancien mécène, on voit affleurer des réactions diverses face à un iconoclasme dont on voudrait parfois croire qu'il n'est plus d'actualité à la fin de la guerre civile. En s'attaquant à une effigie, White peut tout à fait prétendre s'ériger contre la représentation du sacré tout en commettant un geste dont la portée politique n'échappe à personne. Le Parlement est donc victime de la théâtralisation des figures dont il se sert par ailleurs pour asseoir sa légitimité. Pétri de contradictions, l'iconoclasme parlementaire est dénoncé de la façon la plus flagrante qu'il soit, les autorités étant incapables de condamner trop ouvertement un acte iconoclaste ou de le laisser impuni.

Ce sont ces contradictions entre unité de surface et dissension, héroïsme et défaite, adoration et commémoration qui mettent en contexte l'avènement de Cromwell qui, lui, sera porté à Westminster avec sceptre et couronne. Comment donc ne pas voir dans le geste du paysan John White, contre l'histoire, contre le Parlement et contre l'idolâtrie des hommes, une sorte d'inversion de la démarche d'un Milton qui, moins de trois ans plus tard, s'attaquera, à la plume cette fois et non à la hache, à l'idole royaliste de l'*Eikon Basilike* ? En matière de représentation du pouvoir parlementaire et royal, les contradictions ne font jamais défaut.

Les contradictions de l'héroïsme féminin dans le théâtre de Margaret Cavendish

Claire GHEERAERT-GRAFFEUILLE
Université de Rouen — CETAS

Margaret Cavendish, duchesse de Newcastle¹, est en exil à Anvers lorsque, dans les années 1650, elle compose quinze pièces de théâtre qui seront publiées à la Restauration en 1662². Témoignage essentiel de l'engagement de la duchesse pour la cause royaliste, ce recueil fournit en même temps une peinture de l'héroïsme féminin sans équivalent dans toute la littérature de la période : dans son théâtre, plus encore que dans ses autres écrits des années 1650³, Margaret Cavendish accorde aux femmes une prééminence absolue. Elles sont non seulement plus nombreuses et plus visibles que les hommes, mais elles occupent aussi sur la scène de l'imaginaire des rôles auxquels elles n'ont pas accès dans

-
1. En fait, à cette date Margaret Lucas Cavendish (1623-73) n'est que marquise ; elle ne sera duchesse que lorsque William Cavendish sera élevé à la qualité de duc en 1665.
 2. *Playes* (Londres, 1662). Le recueil contient *Loves Adventures* ; *The Several Wits* ; *Youths Glory and Deaths Banquet* ; *The Lady Contemplation* ; *Wits Cabal* ; *The Unnatural Tragedy* ; *The Publick Wooing* ; *Matrimonial Trouble* ; *Natures Three Daughters, Beauty Love and Wit* ; *The Religious* ; *The Comical Hash, Bell in Campo, A Comedy of the Apocryphal Ladies* ; *The Female Academy*. Ce théâtre, qui ne fut jamais joué, se rattache au *closet drama* pratiqué par les royalistes en exil. Voir Marta Straznicky, « Reading the Stage : Margaret Cavendish and Commonwealth Closet Drama », *Criticism* 37.3 (1995) : 355-59.
 3. Voir *The Worlds Olio* ([Londres], 1655), *Natures Pictures* (Londres, 1656), *Philosophical and Physical Opinions* (Londres, 1655). Dans ces ouvrages, l'attitude de la duchesse par rapport à l'héroïsme féminin est souvent plus ambiguë que dans le recueil de 1662.

la société — commander les armées, donner des conférences publiques sur des sujets de haute volée, ou s'ériger en législatrices suprêmes.

La fascination qu'exercent ces figures hors normes sur la duchesse n'est pas isolée : elle coïncide avec l'engouement de ses contemporains pour les exploits de la gent féminine. Les catalogues de femmes illustres, dans la tradition du *De Mulieribus claris* de Boccace connaissent alors un franc succès, et il est très probable que Margaret Cavendish ait eu ces ouvrages entre les mains. Ces traités ne pouvaient d'ailleurs que la séduire : dans *The General History of Women* par exemple, Thomas Heywood a l'ambition de fournir aux femmes des modèles héroïques⁴, tandis que le marquis de Winchester, dans sa préface à la traduction de la *Gallerie des femmes fortes*, interpelle les Anglaises et appelle de ses vœux « une nouvelle galerie de femmes courageuses⁵ », susceptibles d'accomplir de grandes actions en des lieux où vertu et honneur n'ont plus leur place.

En outre, pendant la Révolution anglaise, lorsque Margaret Cavendish compose ses pièces, l'héroïsme féminin ne relève pas seulement du mythe ou de la légende. Dans les années 1640, de grandes aristocrates, en l'absence de leurs maris partis guerroyer pour défendre la cause du roi ou du Parlement, défendent leurs châteaux les armes à la main⁶. À la même époque, à Londres et dans d'autres villes assiégées, de nombreuses femmes se portent volontaires pour participer à la défense de leur cité, tant aux côtés des *Cavaliers* que des *Roundheads*⁷. Par ailleurs, dès l'hiver 1641-42 puis périodiquement jusqu'en 1653, des Londo-niennes manifestent en masse pour présenter leurs doléances auprès du Parlement ou de Cromwell⁸ ; dans leurs pétitions, celles-ci se comparent

-
4. Voir *The General History of Women* [Londres, 1657] sig. A3^v : « Since the most powerfull argument that could be invented, to incite men to vertue, hath been the remembrance of their forefathers achievements, what properer objects can there be of womans emulation than the deeds of other famous women, who no lesse then men have ever afforded examples of all sorts of gallantry ». Voir aussi du même auteur, *The Exemplary Lives and Memorable Acts of Nine of the most Worthy Women of the World* (Londres, 1640).
 5. *The Gallery of Heroick Women, Written in French by Peter Le Moyne of the Society of Jesus Translated into English by the Marquesse of Winchester* (Londres, 1652).
 6. Voir Antonia Fraser, *The Weaker Vessel : Woman's Lot in Seventeenth-Century England* [1984] (Londres : Mandarin, 1989) 183-207.
 7. Patricia Higgins, « The Reactions of Women with Several References to Women Petitioners », *Politics, Religion and the English Civil War*, éd. Brian Manning (Londres : Edward Arnold, 1973) 220-221 et Alison Plowden, *Women all on Fire. The Women of the English Civil War* (Stroud : Sutton Publishing, 1998) *passim*.
 8. P. Higgins, « The Reactions of Women », 184-186.

aux figures féminines légendaires, dont les exploits et les vertus sont abondamment célébrés par les admirateurs du sexe féminin⁹.

Le théâtre de Margaret Cavendish est sans conteste un prisme dans lequel se réfractent ces aspirations héroïques contemporaines. Mais comme si la fiction autorisait plus d'audace que l'Histoire, certaines héroïnes expriment des revendications que les pétitionnaires de Londres, malgré leur hardiesse, n'avaient pas formulées. Ainsi, dans deux pièces particulièrement saisissantes, *Bell in Campo* et *Youths Glory*, Lady Sanspareille et Lady Victoria exigent de nouveaux droits pour elles-mêmes et pour leur sexe¹⁰ ; investies d'un pouvoir nouveau, elles se servent de leur statut exceptionnel d'héroïnes pour contredire systématiquement le discours patriarcal qui, au nom de leur prétendue « nature », cherche à les confiner dans un statut de mineures et à les exclure de la vie publique et intellectuelle. Cependant, l'héroïsme féminin n'est pas monolithique, et n'est pas forcément synonyme de féminisme au sens d'émancipation des femmes en tant que groupe social¹¹. En particulier, il ne concerne que les femmes de l'aristocratie, et demeure très ambigu sur la question du mariage : qui dit exaltation du sujet féminin ne dit pas forcément féminisme au sens moderne du terme. Enfin et surtout, la structure dramatique en contrepoint pour laquelle opte très souvent la duchesse montre que c'est aussi paradoxalement dans la solitude, la retraite et la mort que les femmes peuvent faire l'apprentissage de l'héroïsme.

*

Le personnage féminin le plus audacieux que la duchesse ait mis sur scène est Lady Victoria, dont l'héroïsme se construit implacablement au fil des scènes sur les ruines de l'héroïsme masculin. Après la défaite de l'armée du Royaume de la Réforme, trois fois vaincue, elle déclare crûment : « upon this Victory the Masculine Sex of the Army of Refor-

9. Voir en particulier les références à Deborah et Jael dans *England's Moderate Messenger* (23-30 avril 1649) et la référence filée à Esther dans *A True Copie of the Petition of the Gentlewomen and Tradesmens-wives [...] the 4th of February, 1641 [1642]* (Londres, 1641 [2]).

10. La plupart des exemples mentionnés dans cette étude sont tirés de ces deux pièces. Quelques références sont également faites à *The Female Academy*, *Loves Adventures* et *Natures Three Daughters*.

11. Voir Hilda Smith, *Reason's Disciples : Seventeenth-Century English Feminists* (Urbana : University of Illinois Press, 1982) 3-17.

mation was much out of Countenance, being doubly or trebly overcome, twice by their Enemy, and then by the gallant actions of the Females which out-did them¹². » Mais qui dit défaite des hommes ne dit pas nécessairement disparition des valeurs héroïques. Le courage et la vaillance se déplacent du côté des femmes qui se les approprient et s'en servent pour revendiquer de nouveaux rôles, en porte-à-faux avec le statut qui leur revient dans la société. L'adoption de ce système de valeurs est particulièrement manifeste dans la prière vengeresse que Lady Victoria adresse au dieu Mars avant le combat ; son agressivité n'est atténuée par aucune notation féminine :

*Great Mars thou God of War, [...] let us powre down showers of their blood, to quench the firy flames of our revenge.
And where those showers fall, their Deaths as seeds
Sown in times memory sprout up our deeds ;
And may our Acts Triumphant garlands make,
Which Fame may wear for our Heroicks sake¹³.*

Pour Lady Victoria, la guerre devient un moyen de triompher des hommes ; en se montrant capables de hauts faits, ses « heroickesses » pourront faire la preuve que l'esclavage dans lequel on les tient est nul et non avénu, et ainsi faire valoir leur droit à l'égalité, à la considération, voire à la vénération :

Noble Heroickesses, I have intelligence that the Army of Reformations begins to flag, wherefore now or never is the time to prove the courage of our Sex, to get liberty and freedome from the Female Slavery, and to make our selves equal with men : for shall Men only sit in Honours chair, and Women stand as waiters by ? shall only Men in Triumphant Chariots ride, and Women run as Captives by ? shall only men be Conquerors, and women Slaves ? shall only men live by Fame, and women dy in Oblivion¹⁴ ?

Ce refus du joug patriarcal n'est pas un simple cri de révolte sans lendemain ni conséquences. Il correspond au contraire à un projet cohérent et raisonné. Lady Victoria est convaincue que la subordination des femmes n'est pas naturelle mais seulement le fruit de la coutume. Contrairement aux préjugés misogynes, l'incapacité à porter les armes ou à gouverner

12. *The Second Part of Bell in Campo*, II, 5.

13. *The Second Part of Bell in Campo*, I, 3.

14. *The Second Part of Bell in Campo*, I, 3.

n'a aucun fondement dans la nature ; selon elle, la faiblesse physique et intellectuelle alléguée par ceux qui cherchent à exclure les femmes du gouvernement ne résulte que des mœurs du temps. Si les femmes avaient reçu la même éducation que les hommes, elles auraient accédé aux mêmes charges qu'eux :

the reason of these erroneous opinions of the Masculine Sex to the Effeminate, is, that our Bodies seem weak, being delicate and beautifull, and our minds seem fearfull, being compassionate and gentle natured, but if we were both weak and fearfull, as they imagine us to be, yet custome which is a second Nature will encourage the one and strengthen the other, and had our educations been answerable to theirs, we might have proved as good Souldiers and Privy Counsellors, Rulers and Commanders, Navigators and Architects, and as learned Scholars both in Arts and Sciences, as men are¹⁵.

L'autre grande figure héroïque qui se détache dans le recueil de 1662 est Lady Sanspareille, personnage central de *Youths Glory and Deaths Banquet*. Celle-ci ne recherche ni les honneurs politiques, ni la gloire militaire mais rêve d'atteindre les sommets de la connaissance¹⁶. Elle veut assurer son rayonnement intellectuel en donnant des conférences à de vastes auditoires. À aucun moment elle ne cache sa volonté de gravir les marches du temple de la renommée : « I will select times, for several discourses and subjects, to discourse in publick, to several Audiencies ; to which, you may, if you please, invite the grave and wise, to hear me, and being a woman Oratour, the singularity will advance my fame the more¹⁷. » Sa quête intellectuelle se modèle sur les exploits de César et d'Alexandre, deux figures héroïques auxquelles la duchesse ne cesse de se référer dans toute son œuvre¹⁸ :

[...] know it is fame I covet, for which were the ambitions of Alexander and Cæsar joyned into one mind, mine doth exceed them, as far as theirs exceeded humble spirits, my mind being restless to get the highest place

15. On trouve un écho à ce discours dans *The Unnatural Tragedy*, II, 10 : « women are bred in courts and cities and only want the camp to give them perfect state breeding ».

16. Il faut aussi inclure parmi les femmes savantes, Lady Ambition dans *Wits Cabal*, et Mademoiselle Solid dans *The Comedy Named the Several Wits*.

17. *The First Part of Youths Glory, and Deaths Banquet*, II, 5.

18. Ces deux personnages sont des modèles obsessionnels dans l'œuvre de Cavendish ; voir en particulier *The Worlds Olio*, [sig. A5^r], 92, 111, 125 ; *Natures Pictures* 106 ; *The Unnatural Tragedy* I, 7 ; II, 13 ; *The First Part of Lady Contemplation* I, 1 ; V, 27.

in Fames high Tower ; and I had rather fall in the adventure, than never try to climb¹⁹.

Dans un registre plus intellectuel, Lady Sanspareille, ainsi que son père et mentor Father Love, tiennent des discours qui rappellent les harangues de Lady Victoria à ses troupes d'amazones. On y discerne la même volonté de réfuter les préjugés qui enferment les femmes dans une nature construite de toutes pièces par ceux qui veulent les confiner dans des rôles subalternes. Pour Father Love, la bêtise du sexe féminin, attribuée à la nature, viendrait en fait de son manque d'éducation sérieuse :

Let me tell you, Wife, that is the reason all women are fools ; for women breeding up women, one fool breeding up another, and as long as that custom lasts there is no hopes of amendment, and ancient customs being a second nature, makes folly hereditary in that Sex, by reason their education is effeminate, and their times spent in pins, points and laces, their study only vain fashions, which breeds prodigality, pride and envie²⁰.

Ce point de vue est inadmissible pour la mère de l'héroïne, Mother Love, pour qui l'éducation ne peut changer une disposition naturelle des femmes aux affaires du ménage : « Come, come, Husband, I will have her bred, as usually our Sex is, and not after a new fashioned way, created out of a self-opinionated (sic), that you can alter nature by education : No, no, let me tell you, a woman will be a woman²¹. » Lady Sanspareille refuse cette vision étroite du rôle maternel et domestique qui incombe alors aux femmes. À l'occasion d'une conférence publique, elle fait l'apologie du célibat et rejette tous les discours officiels qui considèrent le mariage comme la seule vocation féminine possible :

but to treat or discourse of married women, is to discourse of a most unhappy life, for all the time of their lives is insnared with troubles, what in breeding and bearing children, what in taking and turning away Servants, directing and ordering their Family, counting their expences, and disbursing their revenues, besides the vexations with their servants, for their quarreling and combining, for their sloth and sluttery, for their

19. *The First Part of Youths Glory, and Deaths Banquet*, II, 5.

20. *The First Part of Youths Glory, and Deaths Banquet*, I, 1.

21. *The First Part of Youths Glory*, I, 1.

spoiles and carlessness, for their treachery and couzenage, and if they have Children, what troubles and griefs do insue²² ?

Là où Milton, comme la plupart de ses contemporains, voyait « a perpetual fountain of domestic sweets²³ », notre femme savante parle de « a most unhappy life ». La vie domestique n'a rien d'harmonieux ; elle est au contraire traversée par la souffrance, la contrariété, la querelle, les soucis, la peur, le deuil, et autres calamités.

Pour Lady Sanspareille et Lady Victoria, l'héroïsme est donc un moyen d'échapper à la condition qui est habituellement réservée aux femmes du XVII^e siècle. Il n'est toutefois pas possible de les considérer comme d'authentiques féministes car leur vision réformatrice est sans cesse bornée par une vision conservatrice de l'ordre social²⁴. Dans *Bell in Campo* mais aussi dans *The Female Academy*, la présence sur scène de femmes aux mœurs vulgaires est destinée à désamorcer une vision trop subversive du rapport entre les sexes. Ainsi, alors que Lady Victoria et ses amazones s'expriment avec élégance et noblesse, les citadines utilisent un langage beaucoup plus prosaïque, qui rappelle celui des *city comedies*²⁵. Leur forme de pensée est également beaucoup plus rudimentaire : il n'est plus question de renommée ni de gloire posthume, mais de revendications très matérielles, semblables à celles des pamphlets satiriques qui circulent pendant la période²⁶. Ainsi, par exemple, les citadines transforment le programme éducatif de Lady Victoria en une apologie de la polygamie : « I hope Neighbour none will stand before us, for I would not but see this Lady Victoria for any thing, for they say she hath brought Articles for all women to have as many Husbands as they will, and all Trades-mens Wives shall have as many

22. *The Second Part of Youths Glory*, II, 5.

23. Voir John Milton, *Paradise Lost*, éd. Alastair Fowler [Londres et New York : Longman, 1971], livre IV, v. 750-762 : « Hail wedded love, mysterious law, true source/ Of human offspring, [...] / Perpetual fountain of domestic sweets/ Whose bed is undefiled and chaste pronounced,/ Present or past, as saints or patriarchs used ».

24. Voir sur ce sujet, Susan Wiseman, « Gender and Status in Dramatic Discourse », *Drama and Politics in the English Civil War* (Cambridge : Cambridge University Press, 1998) 105-110.

25. On peut penser aux pièces de Thomas Dekker et de Thomas Middleton, en particulier à *The Roaring Girl* (Londres, 1611).

26. Voir par exemple *Hey Hoe for a Husband or the Parliament of Maides* (Londres, 1647). Ce pamphlet décrit une assemblée de femmes dont le but officiel est de faire valoir des revendications en matière matrimoniale et de légiférer en conséquence.

Apprentices as they will²⁷. » Cependant, la plus violente diatribe anti-féministe n'est pas portée par les femmes mais par le roi lui-même ; pour récompenser Lady Victoria de ses victoires militaires, il promulgue une loi ironique qui caricature son noble projet d'émancipation féminine en suggérant que les femmes ne sont que des mégères dominatrices, gourmandes et dévergondées :

First, That all women shall hereafter in this Kingdome be Mistriss in their own Houses and Families.

Secondly, They shall sit at the upper end of the Table above their Husbands.

Thirdly, That they shall keep the purse.

Fourthly, They shall order their Servants, turning from, or taking into their service what number they will, placing them how they will, and ordering them how they will, and giving them what wages they will or think fit.

Fiftly (sic), That they shall buy in what Provisions they will.

Sixtly (sic), All the Jewels, Plate, and Houshold Furniture they shall claim as their own, and order them as they think good.

Seventhly, They shall wear what fashioned Clothes they will.

Eighthly (sic), They shall go abroad when they will, without controul, or giving of any account thereof.

Ninthly, They shall eat when they will, and of what they will, and as much as they will, and as often as they will.

Tenthly, They shall go to Playes, Masks, Balls, Churchings, Christenings, Preachings, whensoever they will, and as fine and bravely attired as they will.

Lastly, That they shall be of their Husbands Counsel²⁸.

Ce qu'une telle loi laisse entendre, c'est que le moindre geste en faveur d'une réforme du statut social des femmes déboucherait inévitablement sur l'anarchie, tant le sexe féminin est incapable de contrôler ses désirs. Cet attirail législatif, qui contredit les desseins de Lady Victoria, peut s'expliquer par les idées royalistes de la duchesse de Newcastle²⁹ : accorder à toutes, sans discrimination de classe, le droit de participer au gouvernement reviendrait pour elle à remettre en cause la structure

27. *The Second Part of Bell in Campo*, V, 20.

28. *The Second Part of Bell in Campo*, V, 20.

29. L'armée de Lady Victoria est aussi très hiérarchisée socialement. La prééminence du chef est très marquée. Voir par exemple *The First Part of Bell in Campo*, III, 11.

pyramidale de la société patriarcale à laquelle elle reste politiquement très attachée³⁰.

Une autre raison pour laquelle il est impossible de considérer Lady Victoria comme une féministe avant la lettre est que sa destinée est exceptionnelle, fort différente de celle des femmes ordinaires³¹. Ainsi, pour le roi, ses succès militaires sont liés à son identité singulière et non à son sexe : « Victorious Lady, you have brought Peace, Safety and Conquest to this Kingdome by your prudent conduct and valiant actions, which never any of your Sex in this Kingdome did before you³². » De même, malgré sa confiance dans les pouvoirs de l'éducation, c'est comme une merveille de la nature que Lady Sanspareille aime à se présenter : « No, no, I will not be so, for I will publickly acknowledge natures favours, who hath given me more wit, than time hath given me yeares ; she hath furnished me with ingenuity, beyond an ordinary proportion³³. » Les accents universalistes qui caractérisent ailleurs les paroles de Lady Sanspareille et de Lady Victoria doivent donc être interprétés avec prudence³⁴ ; leur logique reste finalement celle d'un héroïsme qui préfère l'individu au groupe et le noble au roturier. En conséquence l'héroïsme féminin n'échappe pas à la contradiction : s'il peut déboucher sur des revendications véritablement féministes et novatrice en matière d'éducation, il reste réservé à une élite même dans l'esprit de ses plus ferventes partisans³⁵.

On peut opposer une dernière objection à ceux qui voudraient assimiler la vaillance des héroïnes de Margaret Cavendish au féminisme moderne : la remise en cause de la subordination de l'épouse n'est que

30. Voir « The Inventory of Judgements Commonwealth », *The Worlds Olio*, 209-216. Ce programme utopique montre à quel point l'idéal d'ordre obsède la duchesse de Newcastle.

31. Cette rhétorique de l'exception traverse tous les traités qui célèbrent la supériorité des femmes. Sur cette tradition, voir Marc Angenot, *Les Champions des femmes* (Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1977) 151 *sqq.* et Joan Gadol Kelly, « Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*, 1400-1789 », *Signs* 8 (1982) : 4-28.

32. *The First Part of Bell in Campo*, III, 11.

33. *The First Part of Youths Glory*, III, 9. Voir aussi *The Philosophical and Physical Opinions* [A4^v-B].

34. Sur ce sujet Marilyn L. Williamson, *Raising their Voices : British Women Writers* (Detroit : Michigan Wayne State University Press, 1990) 44-49.

35. Sur ce thème de l'exception, voir *The Worlds Olio* [sig. A5^v] : « Though it seems to be natural that generally all Women are weaker than the Men, both in body and understanding, and that the wisest of Women is not as the wisest of Men [...] Yet some are far wiser than some men ».

très partielle. Excepté Lady Sanspareille dans *Youths Glory* et Mademoiselle Grand Esprit dans *Natures Three Daughters* qui jugent le mariage incompatible avec la pratique de la science et de la philosophie, la plupart des autres personnages du recueil de 1662 y sont favorables. Les exploits de Lady Orphant dans *Loves Adventures* se terminent par une heureuse union ; les *sociable virgins* de *The Unnatural Tragedy*, à l'image des femmes de *The Female Academy*, continuent à considérer le mariage comme le couronnement de leur éducation. Mademoiselle Amour et Mademoiselle La Belle, incarnations d'une féminité idéale dans *Natures Three Daughters*, épousent finalement Monsieur Nobilissimo et Monsieur Heroick. À la fin de *Bell in Campo*, les Amazones de Lady Victoria se rapprochent de l'armée des hommes et cherchent la conciliation³⁶. À y réfléchir, la fin de *Youths Glory* elle-même est ambiguë : faut-il interpréter la mort de Lady Sanspareille comme une apothéose glorieuse ou comme le signe que l'idéal de célibat qu'elle défend est fatalement voué à l'échec ? Lady Sanspareille n'a-t-elle pas péché par orgueil et n'est-elle pas punie par la mort à cause de son désir de savoir ?

Il reste enfin à souligner que l'héroïsme féminin n'est pas seulement traversée par des contradictions d'ordre sociologique et idéologique : c'est aussi d'un point de vue dramatique que la vaillance féminine est plus paradoxale et plus contradictoire qu'il n'y paraît à première vue. En effet, si l'on prend en compte la composition des pièces dans lesquelles Lady Victoria et Lady Sanspareille apparaissent, on s'aperçoit que leur audace est sans cesse contrebalancée par l'intervention sur scène d'autres personnages : à leur succès intellectuel et guerrier se superpose une autre forme d'héroïsme moins spectaculaire, un héroïsme paradoxal du refus et de la retraite³⁷, qui s'incarne dans des personnages dont les destinées ne rencontrent jamais celles des personnages principaux. L'esthétique dramaturgique de Cavendish, hostile à toute idée d'unité et de densité dramatiques³⁸, se prête bien à cette structure en

36. « We are [...] willing to be friends » (*The Second Part of Bell in Camp* II, 8) ; « much mirth and jesting there was betwixt the heroicks and the heroickesses, and so well did they agree, as the Female Army feasted the Masculine Army, and then gave the possession of the surrendered town to the Lord General » (*The Second Part* IV, 14).

37. Voir Bernard Beugnot, « L'héroïsation des vertus solitaires », *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII* (Paris : Klincksieck, 1974) 173 sqq.

38. L'auteur s'explique sur le refus des règles aristotéliennes dans la préface au recueil de 1662 : « Although I expect my Playes will be found fault with, by reason I have not drawn the several persons presented in a Circular line, or to a Triangular point, making all the actors to meet at the latter end upon the Stage in a flock together ; likewise that I have not made my Comedies of one dayes actions or passages ; yet I

contrepoint, hérité d'un système de composition baroque qui multiplie les parallélismes et les contrastes. Dans *Bell in Camp* et *Youths Glory*, l'entrelacement de deux intrigues contradictoires a pour effet de nuancer l'héroïsme victorieux dont se montrent capables Lady Sanspareille et Lady Victoria.

Dans *Youths Glory*, Margaret Cavendish juxtapose deux intrigues indépendantes : outre les exploits de Lady Sanspareille, la pièce raconte aussi l'histoire de la sentimentale Lady Innocence, dont l'honneur est bafoué par une cruelle Lady Incontinent. Ni les événements, ni le dénouement ne réunissent les personnages sur scène. Pourtant, le lecteur ne peut s'empêcher de voir dans l'histoire de Lady Innocence un contrepoint à l'héroïsme de Lady Sanspareille, la fragilité et la timidité de l'une s'opposant sans cesse à la solidité et à l'ambition de l'autre. Toutes les images utilisées pour décrire les ambitions de la femme savante portent la marque de la volonté d'aller toujours plus haut, même au risque de chuter dans l'abîme. Ce désir d'élévation ne fléchit pas. Avant de mourir, elle souhaite encore ardemment passer à la postérité : « let my works which I have wrought, and spun out of my brain, be given to Times Library, to keep alive my name³⁹. » Tel le sage épicurien, elle estime que la mort est quelque chose qu'il faut accepter. Impassible, elle déclare à son père : « Sir, why do you sigh and groan, and grieve that I must dye ? Life is perpetual and death is but a change of shape⁴⁰. » Cette sérénité victorieuse est ébranlée par le destin parallèle de Lady Innocent, timide et vulnérable — « I do perceive my shiftless youth is round beset with enemies⁴¹ » ; profondément mélancolique, elle aspire à la retraite, à la solitude, au repos et cherche finalement refuge dans les plaisirs de l'imagination : « The reason is that my Soul is flown out of my body, with the wings of desire, to seek for love : and my thoughts laboriously wanders after it, leaving my Senses, to a solitary life, and my life to a melancholly musing⁴². » Lorsqu'elle est accusée à tort par Lord

have adventured to publish them to the World [...]. For since the world is wide and populated, and their [persons'] various actions dispersed, and spread about by each particular, and Playes are to present them severally, I perceive no reason they should force them together in the last Act, as in one Community, bringing them as I may say by Head and Shoulders, making the persons of each Humour, Misfortunes, Nations and Ages, to have relations to each other » (« To the Reader », *Playes*, sig. A4^r).

39. *The Second Part of Youths Glory*, III, 14.

40. *The Second Part of Youths Glory*, III, 14.

41. *The Second Part of Youths Glory*, I, 4.

42. *The Second Part of Youths Glory*, III, 14.

de l'Amour d'avoir volé une chaîne, elle se recroqueville et cherche à se cacher au lieu de se défendre : « I am so shrunk up with fear, that methinks I could thrust myself into a nutshell to hide myself⁴³. » À ce désir de repli sur soi, de régression vers l'origine, s'ajoute le désespoir : « for black despair, like Melancholy night, muffles my thoughts, and makes my Soul as blind⁴⁴. » Cependant le désir de mort qui va jusqu'au suicide n'est pas synonyme de défaite pour Lady Innocence : c'est au contraire une singulière façon pour elle de remporter la victoire sur ses ennemis, et de se soustraire définitivement à leur persécution. Paradoxalement, la mélancolie solitaire donne donc naissance à une maîtrise de soi inédite qui, par certains côtés, rejoint l'attitude héroïque de Lady Sanspareille. Pour Lady Innocence, mieux vaut mourir que vivre dans l'infamie⁴⁵. À ceux qui la couvrent de calomnie, elle oppose une image de mort triomphante : « Let me be killed first : for to be whipt is base, and is only fit for Gally-slaves, or those that are born from Slaves ; but to be kill'd is Noble, and gives an Honourable triumph⁴⁶. » La mort est donc une libération qui la délivre de la calomnie et lui rend sa liberté : « Come sweet Death, thou friend that never fails, give me my liberty⁴⁷ », dit-elle avant de se suicider. La tombe devient le lieu de la paix retrouvée, de l'innocence et de la vérité : « Ease, Peace, Rest, doth in the grave still lye⁴⁸. » La crainte d'être oubliée à tout jamais cède la place à une prise de conscience aiguë de la vanité de toutes choses — cette arrachement aux valeurs terrestres est une invitation à réévaluer la réussite toute mondaine d'une femme telle que Lady Sanspareille :

Life is a trouble at the best,
And in it we can find no rest ;
Joys still with sorrows they are Crown'd
No quietnesse till in the ground.
Man vexes man, still we do find,
He is the torture of his kind :

43. *The Second Part of Youths Glory*, III, 14. On reconnaît dans ces images de coquille et d'enroulement, les caractéristiques de l'imaginaire nocturne du repos selon Gaston Bachelard (*L'Imaginaire du repos* [Paris : Corti, 1948] 18) et Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques* [Paris : Dunod, [1969], 1992] 288).

44. *The Second Part of Youths Glory*, III, 11.

45. *The Second Part of Youths Glory*, IV, 17.

46. *The Second Part of Youths Glory*, III, 11.

47. *The Second Part of Youths Glory*, IV, 17.

48. *The Second Part of Youths Glory*, IV, 17.

False man I scorn thee in my grave
 Death come, I call thee as my slave⁴⁹.

Ainsi, c'est dans sa résistance à la compromission et dans le refus du mensonge que Lady Innocence accède finalement au statut d'héroïne ; d'ailleurs sa mort est présentée par Margaret Cavendish comme un triomphe. Lors de funérailles qu'elle organise seule, sans l'aide d'aucun ami, c'est avec le titre de « reine d'innocence⁵⁰ » qu'elle monte dignement sur le trône de la mort :

Here on this Herse I mount the Throne of death,
 Peace crown my soul, my body rest on earth :
 Yet before I dye,
 Like to a Swan I will sing my Elegie⁵¹.

On retrouve les mêmes tensions dans *Bell in Campo*. En contrepoint au succès de Victoria et de son armée, Cavendish déroule l'histoire de Madame Jantil dont la destinée est le reflet inversé de celle de Lady Victoria. Alors que la femme guerrière est appelée à aller toujours plus haut, la jeune veuve aspire à se blottir dans les entrailles de la terre où son mari, le Seigneur Valoroso, a été enterré — « I will ly down on this floor, and try if I can get a quiet sleep on the ground, for from Earth I came, and to Earth I would willingly return⁵² ». Contrairement à Lady Victoria qui est investie de tous les insignes du pouvoir, Mme Jantil rejette radicalement les honneurs du monde : « Life is a curse, and there's none happy but those that dye in the womb before their birth⁵³ » ; elle veut vivre comme une « ombre entre la vie et la mort⁵⁴ », dans ce qu'elle appelle sa tombe vivante — « this house which shall be my living tomb⁵⁵ ». Toutefois, en se dépouillant de toutes ses richesses et en décidant d'ériger un mausolée en l'honneur de son mari, Mme Jantil fait preuve d'un héroïsme singulier. Avec une détermination sans faille, elle donne des instructions très strictes pour l'édification du monument dans lequel elle veut se retrancher. Un des aménagements fondamental qu'elle réclame est le cloître, symbole de la vie d'ermitte qu'elle entend

49. *The Second Part of Youths Glory*, IV, 20.

50. *The Second Part of Youths Glory*, IV, 20.

51. *The Second Part of Bell in Campo*, IV, 20.

52. *The First Part of Bell in Campo*, IV, 21.

53. « a shaddow betwixt life and death », *The First Part of Bell in Campo*, IV, 21.

54. *The First Part of Bell in Campo*, IV, 21.

55. *The First Part of Bell in Campo*, IV, 21.

désormais mener. Le rêve de Madame Jantil est un rêve héroïque d'auto-suffisance et d'autonomie parfaite : « When I have interred my Husbands body, and all my desires thereunto finished, I shall be at some rest, and like an Executrix to myself, executing my own will, distributing the Rites and Ceremonies, as Legacies to the dead⁵⁶. » Cet héroïsme suscite l'admiration de ceux qui l'entourent. Doll Pacify, la domestique de Madame Passionate, souligne, à grand renfort d'images militaires, le courage de Madame Jantil : « I commend the young Lady *Madam* Jantil, who bears out the Siege of Sorrow most Couragiously, and on my Conscience I believe will beat grief from the fort of her heart, and become victorious over her misfortunes⁵⁷. » Telle une reine, elle abdique ses titres et renonce à toutes les vanités qu'offre la vie en société :

Now I depose my self, and here lay down,
Titles, not Honour, with my richer Crown ;
This Crimson Velvet Mantle I throw by,
There ease and plenty in rich Ermins lie ;
Off with this glittering Gown which once did bear
Ambition and fond pride by you all there ;
Bracelets and Pendants which I now do wear,
Here I devest my Arms and so each Ear ;
Cut off these dangling Tresses once a crime,
Urging my Glass to look away my time ;
Thus all these Worldly vanities I wave,
And bury them all in my Husbands grave⁵⁸.

Sa mort, qui a lieu dans la scène précédant le triomphe de Lady Victoria, n'est pas présentée comme une défaite mais comme une victoire paradoxale sur le monde. Les vers qu'elle prononce avant de mourir inversent l'image d'une mort grimaçante, celle de la danse macabre médiévale, pour en faire une mort douce, source de libération :

Let me have Musick for divertisement
This is my Mask, Deaths Ball, my Soul to dance
Out of her frail and fleshly prison here ;
How could I now dissolve and melt, I long
To free my Soul in slumbers with a Song ;

56. *The First Part of Bell in Campo*, IV, 21.

57. *The Second Part of Bell in Campo*, I, 1.

58. *The Second Part of Bell in Campo*, II, 7.

In soft and quite sleep here as I ly,
Steal gently out O Soul and let me dy⁵⁹.

Ainsi, dans *Bell in Campo* et *Youths Glory*, l'idéal de vaillance héroïque incarnée par Lady Sanspareille et Lady Victoria se trouve contredit de l'intérieur par un idéal de retraite héroïque. Cette contradiction est insoluble — la structure est implacablement binaire et les destins ne sont pas faits pour s'unir. Toutefois, au-delà de cette contradiction structurelle et thématique, ces destins parallèles et divergents nous font découvrir la fascination de Cavendish pour un idéal de maîtrise de soi, qui n'a finalement que faire du regard que le monde porte sur les êtres.

*

Par conséquent, au-delà des multiples contradictions que semble comporter l'héroïsme féminin, il faut reconnaître à Margaret Cavendish le mérite d'avoir rendu les femmes capables d'accéder au statut de héros : que ce soit par leur savoir, leur bravoure sur les champs de bataille, ou par leur force morale face à l'adversité, les héroïnes de la duchesse de Newcastle ne sont, pour une fois au théâtre, ni des précieuses ridicules, ni des amazones dégénérées. La diversité des formes que peut prendre l'héroïsme féminin montre que celui-ci, aux yeux de l'auteur des *Playes*, ne réside pas avant tout dans le maniement des armes ou l'éclat de l'esprit, mais d'abord dans la conquête de soi comme entité pensante et autonome, indépendamment de tout souci d'émancipation sociale⁶⁰.

59. *The Second Part of Bell in Campo*, IV, 19.

60. Gisèle Venet, « Margaret Cavendish's Drama : An Aesthetic of Fragmentation and the Assertion of the Self », communication donnée lors de la conférence Cavendish (Université de Paris VIII, 11-13 juin 1999).

« De Ruskin aux Préraphaélites : du réalisme au fantasme, ou la peinture dans tous ses éclats »

*Fabienne GASPARI
Université de Pau*

La peinture préraphaélite semble exploiter la contradiction, jouer sur les tensions, les oppositions. Les origines mêmes du mouvement font de la contradiction l'élément fondateur de la confrérie : il s'agit avant tout d'exprimer une révolte de nature esthétique, révolte qui vise à revenir à un art plus personnel, fondé sur l'observation et la représentation attentives de la nature, de la réalité, et sur une quête de la vérité. Or, en faisant de l'observation des faits la condition pour atteindre à la vérité, le mouvement préraphaélite semble faire fusionner réalité et vérité. Parallèlement, la réaffirmation de l'importance des données physiques dans le processus de création et de représentation est étroitement combinée avec la défense d'une finalité morale et religieuse de l'art. Ainsi, les Préraphaélites obéissent à deux impératifs en apparence opposés : un souci de réalisme d'une part et, d'autre part, l'expression d'une subjectivité intense.

La notion de contradiction apparaît alors comme une notion idéale pour définir leur art. De nombreux critiques et historiens du mouvement y ont eu recours, comme William Gaunt qui, dans sa définition de l'art préraphaélite, prend pour principe fédérateur la contradiction elle-même :

[Pre-Raphaelitism] was a reform and a dream. It was real and unreal. It was modern, it was in the Middle Ages. It was a reasonable conclusion on fanciful premises, a fantasy resulting from a practical proposal. It was an escape from the age and a means of converting it. It was a circle in which the future and the past chased each other round. It was a dimension in which people and things were actual and yet phantom. It was to die and be born again, to shoot an uncanny ray through the material opacity of the time, to sparkle like radium in the leaden tube of Victoria's reign : through literature, art, religion, politics, even tables and chairs¹.

On voit comment la syntaxe employée par Gaunt devient le miroir de cette contradiction propre à l'art préraphaélite : le rythme binaire des phrases, l'emploi d'antonymes (reform/dream, real/unreal, modern/Middle Ages, future/past, actual/phantom, die/born again, ray/opacity), reflètent cette polarisation que Gaunt se plaît à rendre plus complexe encore en redoublant la notion de contradiction par l'emploi d'un chiasme : a reasonable conclusion on fanciful premises/a fantasy resulting from a practical proposal. « Reasonable » s'oppose à « fanciful », « conclusion » à « premises », et « fantasy » à « practical proposal » et l'ajout du chiasme fait de cette phrase une phrase à double sens, associant le réalisme au fantasme, la volonté de représenter le réel à une subjectivité intense, et inversant les rapports de cause à effet. C'est cette structure chiasmique que nous allons explorer, en abordant la question du réalisme, celle du détail, éclat et symbole, puis ses liens avec le fantasme. Nous verrons également comment la contradiction peut aussi être envisagée comme mode de fonctionnement des tableaux eux-mêmes. Nous nous attacherons plus particulièrement à la figure féminine telle qu'elle est représentée dans les tableaux préraphaélites.

RUSKIN, LA NATURE, LE RÉALISME

Au début du mouvement, les Préraphaélites font du réel (qu'ils assimilent à la nature) la référence ultime de leur création. Ils sont en cela influencés par l'injonction de Ruskin adressée, à la fin du premier volume de *Modern Painters*, aux jeunes artistes qui, selon Ruskin, « should go to Nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thoughts but how best to

1. Cité par Stephen Spender. *Pre-Raphaelitism : a Collection of Critical Essays*, James Samsbrook ed. (Chicago and London : the University of Chicago Press, 1974) 119.

penetrate her meaning, and remember her instruction, rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing ; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth. » Or les Préraphaélites suivent aussi Ruskin lorsqu'il envisage l'existence de valeurs morales inhérentes à l'observation de la nature et à sa représentation. C'est en prenant en compte tous les aspects de la nature que l'on atteindra à une représentation juste, et donc, pour Ruskin, à la fois morale et vraie. Cette dette initiale envers Ruskin est reconnue de façon récurrente par les membres de la confrérie. Dans son ouvrage *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, William Holman Hunt, l'un des fondateurs du mouvement, définit ainsi la finalité de leur art : « ... deeper devotion to Nature's teaching was the real point at which we were aiming²... » Ainsi il s'agit aussi pour Frederic George Stephens, autre membre de la confrérie, de modifier les goûts du public, et de s'opposer à l'art actuel, en adhérant à un réalisme qu'il qualifie de « pur », de « fidèle » : « a marked attempt to lead the taste of the public into a new channel by producing pure transcripts and faithful studies from nature, instead of conventionalities and reminiscences from the Old Masters³. »

Clarté, lisibilité, transparence, intelligibilité : telles sont, à première vue, les caractéristiques des tableaux préraphaélites, qui représentent, selon Ruskin les faits bruts ou « stern facts ». L'attention qu'elle porte au détail, son réalisme minutieux, rapprochent en fait la peinture préraphaélite de la photographie (les peintres utilisent en outre des clichés – de modèles, de paysages). Pour Ruskin, ce lien avec la photographie a d'ailleurs donné lieu à une critique erronée selon laquelle cette peinture se réduirait à de simples copies de photographies. Mais lui-même se laisse en quelque sorte prendre au piège du réalisme envisagé comme reproduction mimétique. Dans une lettre adressée au *Times* en 1851, dans le but de répondre à des attaques lancées contre les premiers tableaux préraphaélites, Ruskin loue la représentation réaliste, d'une précision botanique extrême, du nénuphar dans *Convent Thoughts* de Charles Allston Collins. La fleur peinte est selon lui l'exacte reproduction, ou copie, de la fleur réelle :

But I happen to have a special acquaintance with the water plant, *Alisma Plantago*, among which the said goldfish are swimming ; and as I never saw it so thoroughly or so well drawn, I must take leave to remonstrate with you, when you say sweepingly that these men 'sacrifice truth as well

2. Spender 37.

3. *The Germ* 2, (Février 1850) 57.

as feeling to eccentricity.' For as a mere botanical study of the water lily and *Alisma*, as well as of the common lily and several other garden flowers, this picture would be invaluable to me, and I heartily wish it were mine. »

Ruskin ne se contente pas ici d'établir hâtivement un lien entre fidélité, précision « scientifique » de la représentation et vérité : en se concentrant sur ce seul détail, cette fleur, il congédie également l'ensemble du tableau, le transformant en une étude botanique. Ruskin semble apprécier la précision du détail et l'éclat de la couleur (« finish of detail and brilliancy of colour »), cette forme de myopie qui caractérise le regard des Préraphaélites. Évoquant leurs œuvres, il adopte ce même regard myope, se concentrant par exemple sur le rendu minutieux du drapé et des plis des étoffes : « as studies both of drapery and of every minor detail, there has been nothing in art so earnest or so complete as these pictures since the days of Albert Dürer », déclare-t-il dans cette même lettre au *Times*. Paradoxalement, Ruskin se livre aussi à une critique de cette précision, de cette clarté et de cette visibilité, lorsqu'il oppose Millais à Turner⁴ : les tableaux de Millais portent la marque d'une finition laborieuse (« laborious finish »), appliquée uniquement à une portion, à un fragment de la nature, et non à de vastes ensembles, et c'est cette finition qui fixe, fige le réel, et empêche cette appréhension de l'éphémère, du mouvement que l'on trouve chez Turner.

HYPERSIBILITÉ, MYOPIE, ÉCLAT : RUSKIN ET THE AWAKENING CONSCIENCE DE WILLIAM HOLMAN HUNT

Le rendu minutieux de ce réel s'illustre donc par une précision microscopique et par un réalisme sans compromis, quel que soit le sujet traité, réalisme qui surprend, voire choque, les contemporains des peintres préraphaélites⁵. La technique que ces peintres adoptent s'inscrit

4. « Pre-Raphaelitism », 1851, publié avec *Lectures on Architecture and Painting*, 1853.

5. On peut évoquer la réaction de Dickens, s'indignant dans *Household Words* du réalisme de l'œuvre de Millais, *Christ in the House of his Parents* (1850), et évoquant la figure de la vierge, « a kneeling woman so horrible in her ugliness that (supposing it were possible for any human creature to exist for a moment with that dislocated throat) she would stand out from the rest of the company as a monster in the vilest cabaret in France or the lowest gin-shop in England. *Household Words*. Cette fidélité au réel apparaît comme d'autant plus choquante pour les Victoriens qu'elle s'applique à des sujets religieux

dans cette recherche de la vérité vue comme lumière et clarté : « On peindra donc clair, » écrit Jean-Jacques Mayoux dans *Sous de Vastes Portiques*, « mieux, clair sur clair, vivement, partant d'un fond blanc encore humide : on rêve d'imiter sur la toile la clarté des fresquistes⁶. » Cette technique permet en effet de combiner l'éclat de la couleur et la minutie de l'observation sur toute la surface de la toile. Reposant sur le refus du clair-obscur, elle permet cette attention portée au détail, d'où une représentation du réel sous la forme d'unités distinctes, aux contours parfaitement définis. Mais cette précision extrême entraîne une forme de fragmentation de la réalité représentée. Ainsi l'insistance sur le visible fait que les tableaux préraphaélites sont caractérisés par une forme d'« hypervisibilité », pour reprendre le terme employé par Bertrand Rougé⁷.

Mais les Préraphaélites souhaitent également s'écarter du pur phénomène, du fait brut : c'est paradoxalement par le rendu minutieux du détail qu'ils parviennent à dépasser le réalisme, la pure mimésis. Le détail devient alors symbole, le visible mode d'accès à l'invisible. La peinture préraphaélite se nourrit de cette contradiction entre le visible et l'invisible, l'objectif et le subjectif, contradiction qui laisse place en fait à une véritable dialectique articulée par le symbole, moyen idéal d'expression d'une dimension morale, mais aussi plus mystérieuse, ou divine. Cette utilisation du symbole s'appuie sur la recherche d'une grammaire visuelle permettant de formuler leur appréhension de l'invisible. Pour William Michael Rossetti, le symbole est entrelacement, entrecroisement, du matériel et du spirituel : « the intimate intertexture of a spiritual sense with a material form ; small actualities made vocal of lofty meanings⁸. » À la transparence de la représentation (transparence accrue par la technique employée, comme l'a remarqué Jean-Jacques Mayoux) vient s'ajouter une forme d'opacité, à l'hypervisibilité un entassement des symboles qui exige une entreprise de déchiffrage, qui oblige celui qui contemple les tableaux préraphaélites à adopter ce regard myope au départ propre au peintre, à venir littéralement coller son nez sur la toile pour mieux en saisir les détails signifiants. Dans *La Peinture incarnée*, Didi-Huberman fait de ce regard myope un obstacle à

mais il est d'autre part étonnant que Dickens, habitué des descriptions réalistes, s'insurge contre ce qu'il considère comme une représentation de la laideur.

6. *Sous de Vastes Portiques* (Paris : M. Nadeau Papyrus, 1982) 160.

7. « Rendre l'invisible ou les affleurements de la chair : chiasme et symbole dans la peinture de Dante Gabriel Rossetti », *Qwerty* (1993) 233.

8. *The Germ*. Cité par Sambrook 3.

la vision, l'équivalent d'une forme d'aveuglement : « S'approcher revient à mettre la vision en obstacle. Le proche fait le jeu de quelque chose comme un aveuglement dans l'ordre même de la visibilité⁹. »

La longue description que Ruskin fait de *The Awakening Conscience* de William Holman Hunt illustre parfaitement l'idée d'une accumulation des objets ayant une valeur symbolique, mais c'est surtout cette idée de vision entravée, développée par Didi-Huberman, que l'on finit par y trouver :

But I can easily understand that to many persons the careful rendering of the inferior details in this picture cannot but be at first offensive, as calling their attention away from the principal subject. It is true that detail of this kind has long been so carelessly rendered, that the perfect finishing of it becomes a matter of curiosity, and therefore an interruption to serious thought. [...] Nothing is more notable than the way in which even the most trivial objects force themselves upon the attention of a mind which has been fevered by violent and distressful excitement. They thrust themselves forward with a ghastly and unendurable distinctness, as if they would compel the sufferer to count, or measure, or learn them by heart. Even to the mere spectator, a strange interest exalts the accessories of a scene in which he bears witness to human sorrow. There is not a single object in all that room — common, modern, vulgar (in the vulgar sense, as it may be), but it becomes tragical, if rightly read. That furniture carefully painted, even to the last vein of the rosewood — is there nothing to be learnt from that terrible lustre of it, from its fatal newness ; nothing there that has the old thoughts of home upon it, or that is ever to become a part of home ? Those embossed books, vain and useless — they also new — marked with no happy wearing of beloved leaves ; the torn and dying bird upon the floor ; the gilded tapestry, with the fowls of the air feeding on the ripened corn ; the picture above the fireplace, with its single drooping figure — the woman taken in adultery ; nay, the very hem of the poor girl's dress, at which the painter has laboured so closely, thread by thread, has story in it, if we think how soon its pure whiteness may be soiled with dust and rain, her outcast feet failing in the street¹⁰... (je souligne)

Ruskin évoque donc ce rendu minutieux du réel (« careful rendering of inferior details »), ce décentrement du regard que la prolifération de détails en apparence périphériques mais s'imposant au regard opère

9. *La Peinture incarnée* (Paris : Éditions de Minuit, 1985) 53.

10. Lettre au *Times*, Mai 1854.

(« even the most trivial objects force themselves upon the attention of a mind... », « They thrust themselves forward », « compel »), comme si ces unités distinctes (« count », « measure ») agressaient le regard de celui qui contemple le tableau (« a ghastly and unendurable distinctness »). Puis s'ensuit une énumération des objets sur la toile, comme si le discours de Ruskin, tout comme l'espace du tableau, était envahi par ces détails porteurs d'une valeur symbolique. Cet envahissement, c'est aussi celui du regard du spectateur saisi et éparpillé par la profusion des détails. Cette prolifération entraîne une forme de mise en pièces du tableau qui perd son unité, sa stabilité. Le discours même de Ruskin (en particulier la parataxe dans les dernières lignes, transcription syntaxique de cette juxtaposition des objets énumérés, séparés par des points virgules) mime cet éclatement, cette fragmentation du sujet central et du regard, mais aussi cette surcharge symbolique qui en quelque sorte leste le tableau de Hunt, et qui est reprise dans le discours de Ruskin sous la forme d'une surcharge verbale, d'où une impression de trop-plein, de débordement.

FÉTICHISME, FANTASME

Cette hypervisibilité, qui résulte d'un hyper-réalisme, devient l'expression d'un fétichisme accordant aux objets du réel une place primordiale, d'où l'impression que les corps ou les visages sur la toile sont en quelque sorte déconstruits par la prolifération des détails, que les objets ou éléments du décor empiètent sur le sujet central du tableau. Dans un article sur le regard dans la peinture préraphaélite, Danièle Bruckmuller-Genlot montre comment, chez Rossetti, les femmes, dont les visages et dont les yeux aux paupières souvent closes suggèrent le pouvoir visionnaire, sont non seulement des femmes visionnaires mais aussi des femmes « visionnées¹¹ ». Leur corps, enfoui sous des étoffes somptueuses aux plis et ondulations minutieusement rendus, se retrouve enchâssé, circonscrit, à la fois souligné et annulé. Leur visage, encadré par une chevelure abondante et somptueuse, est à la fois offert et masqué. Cette prolifération des étoffes, de la chevelure, des fleurs, des bijoux, tend à effacer l'être, à réduire son importance. Cette préciosité, ce maniérisme, se retrouvent dans l'œuvre de Rossetti, où la représentation minutieuse des mains, des cheveux, du cou, des lèvres, réduit l'ensemble

11. « Les Préraphaélites, stratégies du regard », « Échanges », *Études Anglaises* 81, 360.

du corps féminin à quelques unes de ses parties et manifeste le fétichisme de l'artiste, dont les œuvres semblent décliner les obsessions. La prééminence et la récurrence de ces parties du corps féminin opèrent une forme de fragmentation, comme si les femmes représentées n'étaient que cheveux, bouche, mains, cou. Ce regard myope sur le corps féminin, à l'origine lié à un hyper-réalisme, contribue, selon Simone Lavabre, à l'expression du fantasme : « La reproduction fidèle de détails choisis et magnifiés avec un soin fétichiste, fait s'effriter l'ensemble naturel auquel ils appartiennent et libère la réalité étrange et fantasmagorique qu'ils manifestent¹². » Du réalisme au fantasme : le détail réaliste serait donc porteur d'une réalité fantasmagorique, et il est vrai que les peintres pré-raphaélites (en particulier Rossetti et Burne-Jones) revendiquent l'expression d'une intense (et envahissante) subjectivité.

Dès 1851, les Préraphaélites ont perçu cette contradiction au cœur même du réalisme et de leur pratique, tel William Michael Rossetti soulignant la différence entre un art purement objectif qui serait mimesis, et donc simple copie du réel, et un art subjectif, prenant cependant pour fondement les données du réel : « Art — except such as consists in the mere collection of materials through the medium of strict copyism — represents individual mind and views working from absolute data of fact¹³. » Pour les Préraphaélites, la fidélité au réel ne doit pas être synonyme de stricte mimesis, et la dimension subjective de toute création est réaffirmée. Dans « Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood », Hunt fait de la remise en cause de la notion de mimesis et de l'affirmation du rôle de la subjectivité un des principes fondateurs du mouvement. Dès la première rencontre entre les membres de la confrérie en 1848, lui et Rossetti réfutent l'idée que l'art est pure imitation, reproduction figée des phénomènes et du réel. Au contraire il est auto-réflexion, auto-contemplation, regard de l'artiste non seulement sur le monde mais aussi sur lui-même : « [we] agreed that a man's work must be the reflex of a living image in his own mind, and not the icy double of the facts themselves. [...] it was apparent that a mere imitator gradually comes to see nature claylike and finite, as it seems when illness brings a cloud before the eyes¹⁴. » Ainsi au vœu de transparence vient s'opposer une transparence brouillée, le miroir de la représentation devient opaque, reflet non plus d'un réel objectif, mais image d'une intériorité,

12. *La Mélancolie et la poésie victorienne*, Thèse, Lille III 26.

13. *The Spectator*, 24 (1214), Oct. 1851, cité par Sambrook 64.

14. Sambrook 40.

celle du peintre — « the reflex of a living image in his own mind ». Vers 1857, sous l'influence grandissante de Rossetti et d'un nouveau venu, Burne-Jones, le mouvement prend une nouvelle orientation et se radicalise. Il s'agit de tourner le dos au réel et, si Rossetti affirme la nature introspective de son art (« I shut myself within my soul/And the shapes come eddying forth »), Burne-Jones, lui, fonde sa création sur une contradiction, sur le refus du matérialisme et de la science : « the more materialistic science becomes, the more angels I shall paint. »

Pour Rossetti, peindre, c'est peindre son âme. « Hand and Soul » relate l'histoire d'un peintre, Chiaro di Messer Bello dell'Erma, cherchant à incarner ses pensées dans sa peinture, l'invisible dans le visible. Ce peintre, caractérisé donc par « [an] extreme longing after a visible embodiment of his thoughts¹⁵ », fait alors l'expérience d'une forme d'annonciation, avec l'apparition d'une figure féminine qui se présente à lui comme l'image de son âme et réaffirme la nécessité d'un art introspectif : « 'I am an image, Chiaro, of thine own soul within thee. See me, and know me as I am. [...] 'Chiaro, servant of God, take now thine Art unto thee, and paint thus, as I am, to know me : weak, as I am, and in the weeds of this time ; only with eyes which seek out labour, and with a faith, not learned, yet jealous of prayer. Do this ; so shall my soul stand before thee always, and perplex thee no more.' » Peindre son âme, c'est donc aussi peindre ces figures féminines et c'est la Béatrice de Dante qui deviendra pour Rossetti l'incarnation de la peinture, son sens, et sa finalité. C'est donc bien dans une quête de l'invisible, qui passe par l'appréhension du visible, et plus précisément du corps (le corps de femmes bien réelles, Elizabeth Siddall, Jane Morris, mais également idéalisées) que Rossetti s'engage. Mais c'est aussi une quête inachevée, comme semble le prouver la procession de figures féminines qui constitue son œuvre, et l'âme demeure insaisissable. Les tableaux de Rossetti seraient alors l'histoire d'une quête impossible, parce que justement fondée sur deux contraires, l'âme et le corps. Pour Georges Didi-Huberman, le volume des corps fonctionne comme un obstacle à l'appréhension de l'invisible. S'il y a appropriation du corps du modèle (et de son âme ?), il y a aussi perte. Paradoxalement, peindre, c'est aussi, pour Rossetti, étreindre et perdre. Perdre le corps et perdre l'âme ? Danièle Bruckmuller-Genlot résume cette tension entre la pesanteur de la chair et l'idéal en évoquant une forme de « maquignonage oculaire », qui signifierait ce double mouvement d'appropriation et de perte caractérisant la représen-

15. *The Germ*, 1 (1850, Jan), Sambrock 46.

tation, ainsi que cette double perte, de l'âme et du corps : « Ces femmes nous sont servies dans un écrin ou pourrait-on dire plus crûment, sous emballage¹⁶. » Elles sont, ajoute-t-elle, « à consommer¹⁷. »

Le corps, chez Rossetti, est à la fois extrêmement présent et effacé. Il figure sur la toile comme une présence monumentale, pesante, une configuration massive de chair, mais il est aussi, comme nous l'avons dit plus haut, dissimulé sous le poids des étoffes, occulté par la prolifération de détails périphériques (fleurs, bijoux, objets précieux...), et fragmenté, mis en pièces, en éclats, par le fantasme. La vision d'une femme idéale, qui serait aussi l'image de l'âme du poète, vient en fait se superposer à celle d'une femme charnelle, sensuelle, qui serait l'image de son désir.

LA CONTRADICTION DANS LE TABLEAU

La contradiction semble elle-même fournir une sorte de grille de lecture permettant de déchiffrer les tableaux. Mais si elle s'avère être un des modes de fonctionnement essentiels des tableaux, c'est peut-être parce que justement ils sont le produit et l'expression de fantasmes : « le fantasme travaille avec la contradiction et avec l'antithèse, il est un travail *de* l'antithèse¹⁸ », écrit encore Didi-Huberman. Le tableau apparaît alors comme le lieu où s'articulent les contraires, où ils s'affrontent, le lieu de tensions entre des opposés : le profane/le sacré, le matériel/le spirituel, la chair/l'âme, la vie/la mort, l'intérieur/l'extérieur, le visible/l'invisible, le pur/l'impur. Ainsi dans *Spring (Apple Blossoms)* de Millais, la faux située sur la droite du tableau est à la fois un détail réaliste et un symbole, elle est la trace dans le tableau de l'antithèse mort/vie et instaure tensions et ambiguïtés dans une représentation en apparence plutôt mièvre. Rendu en quelque sorte méfiant par la présence de cette faux qui, menaçante, hante les marges de la toile, l'observateur finit par relever tout un ensemble de signes inquiétants qui nourrissent cette tension vie/mort et viennent nier l'impression première (accréditée par le titre) de scène pastorale, de printemps, de jeunes filles en fleurs, d'harmonie. La faux, objet périphérique, semble alors contaminer le centre et s'associer à la jeune fille allongée tout près d'elle et dont la posture

16. « Les Préréphaélites, stratèges du regard » 360.

17. Voir ces portraits de femmes peints par Rossetti : *Bocca Baciata* (1859), *The Blue Bower* (1865), *La Bella Mano* (1875), *Lady Lilith* (1864-68 — 1872-73), *La Pia de Tolomei* (1868-1880/1), *Veronica Veronese* (1872).

18. *La Peinture incarnée*, 104.

évoque alors un gisant. C'est d'ailleurs la seule jeune fille dont le regard semble venir se planter dans le nôtre, l'isolant des autres. Regard insistant qui, associé à sa posture, nous semble troublant, provoquant, et qui suggère le désir. Mort et désir deviennent finalement deux autres signifiés de cette représentation où s'opposent également le pur (représenté par le lait) et l'impur (la présence du mur derrière les jeunes filles signifierait alors leur exclusion du verger de pommiers, possible jardin d'Eden).

Il semble que les Préraphaélites aient voulu jouer avec la contradiction, l'antithèse, et ce jeu se trouve matérialisé dans *The Blessed Damozel* de Rossetti où l'opposition vie/mort est clairement indiquée par le cadre du tableau. Le cadre constitue une frontière entre deux espaces représentant deux univers, celui de l'amant, sur terre, et celui de la demoiselle, au ciel, entre une dimension horizontale, et une autre verticale, entre le temporel, le transitoire (les saisons évoquées par les feuilles, le flux temporel par la rivière et la perspective) et l'éternel, le permanent (les anges, les étoiles, l'espace aplati). L'homme est figé dans un paysage sombre, lugubre, hivernal, dans un espace pictural qui a la forme d'un cercueil, alors que la figure de la demoiselle se trouve dans un espace plus coloré, chargé de fleurs. Elle semble en outre être animée par un désir qui la fait se pencher par-dessus ce qui ressemble à un rebord de fenêtre. Les contradictions jouent à l'intérieur de chaque espace : ainsi, l'élue, pure et chaste, est aussi une figure charnelle (massive même), désirée mais aussi désirante, tendue vers cet autre espace, vers la vie sur terre, et l'antithèse chasteté/désir est marquée par le contraste entre le blanc des lys et le rouge des autres fleurs. Ainsi la frontière, marquée par le cadre même, est en quelque sorte remise en question : s'il existe une coupure nette, une rupture entre deux espaces picturaux représentant deux univers opposés, on trouve aussi le jeu des contraires au cœur même de chacun de ces espaces.

The Lady of Shalott de William Holman Hunt me semble être une illustration pertinente de ce jeu avec la contradiction. On notera tout d'abord l'antithèse entre intérieur et extérieur articulée autour du motif de la fenêtre (fenêtre hors-champ, d'où vient la lumière, mais aussi petite ouverture dans le mur du fond, en haut), entre enfermement (la chambre, bulle, espace clos que redouble le motif du cercle — tableaux sur le mur du fond, métier à tisser, motifs sur le sol) et désir d'évasion (les oiseaux qui traversent la chambre au premier plan, ceux qui sortent par cette petite ouverture au fond). Cette articulation entre intérieur et extérieur se double d'une antithèse entre reflet (le miroir) et réel (suggéré, hors-

champ), entre ordre et désordre : une antithèse donc entre le paysage ensoleillé, aux lignes harmonieuses, reflété dans le miroir par l'intermédiaire d'une fenêtre, et l'espace encombré, chaotique, de la chambre, envahi par les objets sur le sol, par les fils défaits de l'ouvrage (la représentation est ici aussi caractérisée par une forme d'hypervisibilité). Mais on peut remarquer que cette opposition intérieur/extérieur, ordre/désordre est peut-être subvertie par Hunt, qui enroule un des fils de la tapisserie autour de la lance de Lancelot, le séducteur, reflété dans le miroir. Mouvement et immobilité viennent aussi s'opposer, la figure de la Dame semble figée dans un mouvement tourbillonnant, comme celui des fils qui s'enroulent autour d'elle, un mouvement de danse qui est aussi piétinement. La Dame est aussi le lieu où s'affrontent les contraires : à la fois victime et punie (prisonnière des fils de sa tapisserie, associée aux iris écrasés sur le sol), et puissante, menaçante (figure imposante, verticale, comme en pleine métamorphose — son corsage évoque la peau d'un serpent), au centre d'une lutte entre la lumière et l'ombre. Si Hunt condamnait la Dame (selon lui, la légende illustre « the failure of a human Soul towards its accepted responsibility »), la représentation qu'il fait d'une strophe du poème de Tennyson demeure ambiguë, ambiguïté que la présence des tableaux dans le tableau vient renforcer. Ces tableaux instaurent non seulement un va-et-vient entre l'arrière-plan et le premier plan mais aussi une tension entre ces deux plans : sainteté et pureté (la Vierge et l'Enfant) et victoire de l'âme combative sur ses faiblesses (les pommes d'or, Hercule dans le Jardin des Hespérides) constituent un commentaire sur le sujet central. On a également l'impression d'une curieuse convergence des regards des sujets de ces tableaux vers la scène centrale, convergence qui semble tisser les contradictions.

La Dame représente enfin l'artiste, mais l'artiste condamné à la mimesis, à la reproduction de reflets aperçus dans un miroir, d'ombres du réel (« I'm half sick of shadows », dit la Dame dans le poème de Tennyson). La brisure du miroir, accompagnée de ce chaos que le tableau met en scène, renvoie à une peinture dans tous ses éclats, s'affranchissant de la pure mimesis, et permettant la libération du fantasme, avec la Dame comme incarnation de l'artiste rebelle, figure transgressive s'insurgeant contre l'activité de reproduction, d'imitation, qui lui est imposée. L'art préraphaélite, ou le tableau dans tout son éclat, ou plutôt dans tous ses éclats ? On en revient à l'hypervisibilité, à ce que Didi-Huberman, dans *La Peinture incarnée*, appelle le « retournement du local

sur le global¹⁹ ». Le détail domine le tout, il est éclat, et en tant que tel, renvoie à l'obsession, au fantasme, au fétichisme : « L'éclat constitue l'élément par excellence de la définition analytique du fétiche²⁰ », écrit encore Didi-Huberman qui insiste sur « [la] qualité phénoménologique bouleversante, totalitaire, du détail comme rencontre, apparaît, comme spaciun, comme intensité²¹. » La peinture préraphaélite apparaît comme fondée sur une contradiction entre totalité et éclat, éclat qui est la fois détail réaliste et, toujours selon Didi-Huberman, « bris de l'idéal peinture²² ».

19. Didi-Huberman 55.

20. Didi-Huberman 86.

21. Didi-Huberman 88.

22. Didi-Huberman 92.

« De révélations en mystifications : la photographie victorienne et ses contradictions »

*Lawrence GASQUET
Université de Rennes 2*

Depuis ses balbutiements, la photographie n'a cessé de « gêner » le discours critique sur l'art. Sa nature hybride a fait d'elle un objet qui, s'il est facile à appréhender au moyen des sens, résiste redoutablement à toute classification suivant les catégories esthétiques en vigueur, pensées au premier chef par rapport à la peinture. Il semble que le discours critique ait eu bien du mal à circonscrire la photographie, étant donné qu'elle présente de nombreuses contradictions, et que conséquemment elle se voit régulièrement aussi bien vouée aux gémonies que portée aux cimaises. Lorsqu'on se penche sur la condition de la photographie, on s'aperçoit que le dix-neuvième siècle n'a pas pu, n'a pas « eu le temps » de véritablement penser la photographie ; les hommes ont jeté leur dévolu sur ce nouveau médium en sentant bien qu'ils touchaient là quelque chose de radicalement nouveau, fascinant et donc irrésistible. Dès sa naissance dans les années 1840, l'engouement que la photographie suscite est à la hauteur des interrogations qu'elle soulève. Il convient avant de poursuivre notre propos de se replacer dans le contexte historique immédiat, car il semble bien que les interrogations liées au statut de la photographie ne soient qu'un des symptômes du bouleversement épistémologique que connaît le dix-neuvième siècle.

L'intérêt pour les phénomènes liés à la vision ne touche pas seulement les arts, mais demeure au cœur des discours scientifiques, technologiques, et philosophiques. Avant l'apparition de la photographie, la perception d'une image analogique du monde existait déjà grâce au dispositif de la *camera obscura*. C'était une image projetée, virtuelle si l'on veut ; rappelons que la *camera obscura* est une chambre noire, portable ou non, qui est percée d'un minuscule trou : l'image lumineuse inversée du monde extérieur se projette par ce trou sur le mur noir de la chambre, ainsi laissée à l'appréciation du spectateur. La *camera obscura* effectue tout d'abord une opération d'individualisation du spectateur, en ce qu'elle définit nécessairement cet observateur comme isolé et enfermé (le corps entier, ou bien la tête seulement si la *camera obscura* est portable) ; l'instrument requiert donc une sorte d'*askesis*, un retrait du monde. De ce fait, la *camera obscura* demeure inséparable d'une certaine métaphysique de l'intériorité ; le statut de l'observateur sous-tend la conception empiriste de l'esprit selon laquelle, d'Aristote à Locke, l'esprit fut considéré comme un simple récepteur, et non comme un organe constructeur et projecteur. L'apparition de la photographie entraîne non pas une modification de la perception, mais des règles qui en sous-tendent le champ ; la photographie marque l'avènement d'une perception de l'extériorité. En outre, comme le rappellent Lorenza Mondada et Francesco Panese, la *camera obscura* « n'était pas utilisée en premier lieu comme une machine à figurer, comme l'utiliseront les peintres, mais comme une machine à voir. L'individu qui s'y enfermait y trouvait un plaisir intellectuel avant tout parce que le dispositif lui permettait de se concentrer sur une découpe de la réalité et de saisir sous cette forme des choses peu visibles dans le chaos des sensations ressenties en dehors de la chambre¹ ». Cette distinction entre machine à figurer et machine à voir est particulièrement pertinente, car elle nous permet de réfléchir en ces termes sur le statut de la photographie ; celle-ci s'avère en effet le cheval de bataille de deux écoles antagonistes. D'un côté se trouvent ceux qui la conçoivent comme une machine à voir, un prolongement de l'œil et du cerveau humain, et de l'autre ceux qui veulent faire d'elle une machine à figurer, et qui la considèrent comme la digne héritière de la peinture. L'opinion se partage donc en deux camps aussi distincts qu'arbitraires : d'un côté les partisans de la science, qui voient dans la photographie une

1. Lorenza Mondada, Francesco Panese, « L'image comme dispositif : entre construction de l'objectivité et mise en spectacle » in *Derrière les images* (Neuchâtel : Musée d'Ethnographie, 1998) 31.

découverte par essence positive, qui n'implique aucune perte, mais au contraire un ajout d'informations par rapport à une réalité donnée ; de l'autre, les défenseurs du dessin, de la peinture, les dignes héritiers de Vasari pour qui le dessin (le *disegno*) est compris comme la faculté d'extraire l'universel, impliquant l'utilisation de l'imagination humaine à des fins de saisie intellectuelle d'une réalité évasive par nature² ; Bien sûr, c'est la conception des seconds qui emporte l'opinion, qui veut que la photographie mette en jeu une opération d'extraction, de soustraction des apparences par rapport à une réalité donnée, que cette opération laisserait appauvrie en quelque sorte. On pense communément que la photographie fige le temps, soustrait son objet au flux temporel ; on ne dit jamais qu'elle donne du temps, qu'elle crée un hors-temps en sus (songeons aux verbes que l'on emploie pour parler de l'acte photographique, en anglais comme en français, « tirer le portrait », « prendre une photographie » ; souvenons-nous de la célèbre diatribe de Baudelaire contre la photographie, ou encore de Balzac qui rechignait à se faire immortaliser par Nadar). Au début du vingtième siècle, c'est également en présupposant que la photographie est synonyme de perte, de vol, que Walter Benjamin s'est inquiété (à tort semble-t-il) des conséquences que la reproduction iconique pouvait entraîner quant au statut intrinsèque de l'objet d'art photographié.

D'emblée donc, la photographie apparaît comme objet de contestation, de dénégation ; elle est tiraillée entre les pôles scientifiques et artistiques. Elle oscille entre une visée normative et une visée particulière. On peut diviser les productions victoriennes en deux catégories, la première s'intéressant au normal (pour ne pas dire au normé, la photographie se faisant l'instrument de cette normalisation), au social, au communal, au système, et la seconde préférant se replier sur l'individuel, l'intime, le

2. Voir Mireille Buydens, *L'Image dans le miroir* (Bruxelles : La Lettre volée, 1998). « Le concetto, le concept 'est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature' [Vasari]. Il permet la compréhension et la connaissance de ces objets, puisqu'il révèle leur structure (la relation du tout avec la partie, des parties entre elles, et des parties avec le tout). Mais il peut aussi être la représentation interne de la notion 'mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée' : le concetto me permet ainsi de me représenter les objets de la nature (le lion, la montagne, la tempête...) mais aussi de me représenter la création d'autrui. Il apparaît donc bien comme une 'image intérieure', tantôt plus générale, (quand je pense par exemple au lion 'comme tel') tantôt plus particulière (quand je pense à l'œuvre particulière de tel artiste). En ce second sens, le dessin désigne le « dessin intérieur » (*disegno interno*) formé par l'imagination, et dont l'essence est bien d'être 'entre' le sensible et l'intelligible (sensible en tant que « dessin », intelligible en tant que concept) » 32.

privé, l'inhabituel. Cependant, les frontières sont parfois quelque peu labiles, et il est stimulant de voir en quoi la photographie brouille les limites, en quoi elle sape ces deux catégories que l'on pourrait comparer à deux aimants ; tantôt elles se repoussent, apparemment irréconciliables, tantôt elles s'attirent comme si elles se nourrissaient l'une de l'autre. En effet, ce que la photographie *érigée en pratique* (scientifique ou artistique) montre finalement, c'est sa subordination à l'imagination humaine. Faire de la photographie le vaisseau de la vérité sous couvert de son mimétisme se révèle très risqué, car toujours un retour s'opère vers le contingent et l'arbitraire. C'est en fait ce phénomène que Barthes interroge lorsqu'il déclare que le paradoxe structural de la photographie coïncide avec un paradoxe éthique³ : en effet, lorsqu'on veut être objectif, neutre, on essaie de copier la réalité aussi fidèlement que possible, comme si l'analogique empêchait la projection de valeurs. La « valeur » de la photographie réside principalement dans sa prétendue non-affectation esthétique ; le paradoxe veut que sa principale connotation, son principal code, soit précisément une *absence de code*. Nous nous trouvons ici devant une question fondamentale, celle du statut de la *mimesis* comme aune de la représentation. Lorsque plus personne au dix-neuvième siècle n'irait prétendre qu'un tableau ne révèle rien sur le peintre parce qu'il obéit aux lois de la *mimesis* (on trouvera toujours une originalité dans l'angle choisi, dans la manière de placer tel ou tel détail, etc.), l'opinion générale veut que l'on considère une photographie comme absolument neutre du fait de son caractère mimétique ; on ferme alors les yeux sur les choix indubitables qui sont pourtant effectués par le bon photographe. Or, il apparaît que la production d'images tire toujours vers la fiction, qu'elle se réclame ou non d'une fidélité au réel. Certains artistes du siècle victorien, mal compris pour la plupart, œuvrent pour une ouverture du champ de la photographie, mais ils se heurtent à de nombreux écueils. Nous allons tenter d'explorer quelques-unes des contradictions que les pratiques victoriennes sous-tendent, afin de montrer en quoi le fantasme prend toujours le pas sur la réalité, ou devrait-on dire sur le réalisme.

3. Roland Barthes, *La Chambre claire* (Paris : Seuil, 1980).

LA PHOTOGRAPHIE COMME DON DE LA NATURE

La première idée qui s'impose à la naissance de la photographie, après que Niepce et Daguerre en France, et Talbot en Angleterre, sont parvenus à fixer sur un support sensible l'empreinte laissée par la lumière, c'est que la photographie est un présent fait à l'homme par la nature. En étudiant les conditions d'apparition de la photographie, on comprend pourquoi la part de responsabilité du photographe n'a pas toujours été reconnue à sa juste valeur. La conception qui fait de Dame Nature la plus grande rivale du photographe connaît un franc succès au dix-neuvième siècle : c'est la lumière qui est alors considérée comme l'artiste véritable. Cette conception trouve certainement sa plus forte expression dans les travaux de William Henry Fox Talbot, notamment dans *The Pencil of Nature*, publié de 1844 à 1846 en plusieurs volumes⁴. Inventeur du calotype (qui, à la différence du daguerréotype, permet de reproduire l'image en plusieurs exemplaires) et premier historien de la photographie, Talbot inaugure en quelque sorte l'âge d'or de cet art, au sein d'une époque enthousiaste célébrant les miracles de la lumière. Talbot précise, au sujet de ce qu'il nomme ses *photogenic drawings* :

The plates of the present work are impressed by the agency of light alone, without any aid whatsoever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation. [...]

It may suffice, then, to say, that the plates of this work have been obtained by the mere action of light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing. It is needless, therefore, to say that they differ in all respects, and as widely as possible, from plates of the ordinary kind, which owe their existence to the united skill of the Artist and the Engraver.

They are impressed by Nature's hand ; and what they want as yet of delicacy and finish of execution arises chiefly from our want of sufficient knowledge of her laws. When we have learnt more, by experience, respecting the formation of such pictures, they will doubtless be brought much nearer to perfection ; and though we may not be able to conjecture with any certainty what rank they may hereafter attain to as pictorial

4. On peut également citer dans cette mouvance les travaux de Philip Delamotte, *Sun-beam* (1859) et de Marcus Root, *Camera and the Pencil* (1864), qui excluent également le talent du photographe dans le processus de photographie.

productions, they will surely find their own sphere of utility, both for completeness of detail and correctness of perspective⁵. [...]

Talbot consacre dans ce préambule les pouvoirs de la photographie, qui découlent de sa soi-disant objectivité ; il la réduit en même temps à un simple processus automatique, ne nécessitant quasiment pas de médiation humaine. L'élément humain, celui-là même qui sera quelques années plus tard célébré en grande pompe par John Ruskin dans *The Stones of Venice* (1851-53), est ici considéré comme accessoire. La place d'honneur revient à la nature et à son pinceau de lumière ; Talbot précise bien que l'homme demeure inféodé à la nature car il n'est pas encore capable de comprendre ses lois, ce qui sous-tend une vision positiviste selon laquelle l'homme, s'il sait être patient et décrypter les signes, réussira à percer bien des secrets.

L'écrivain est en revanche un artiste à part entière, et c'est avant tout comme un écrivain que se considère Talbot ; la collaboration entre la nature/photographe et l'écrivain donne justement lieu à l'un des premiers ouvrages illustrés par des photographies. L'écriture humaine se mêle à l'écriture solaire, véritable source de créativité : *The Pencil of Nature* trace ainsi un parallèle implicite entre lecture et photographie, consacrant par la même occasion les dimensions ludique et esthétique autorisées par cette dernière. Rien d'étonnant à ce que Talbot propose, avant que le mot « photographie » ne soit choisi par l'astronome John Herschel, le terme de « photogénie », étymologiquement la « façon dont on est engendré par la lumière ». Le mot « photographie » est ambigu : la graphie, écriture et dessin, est le produit de l'acte humain par excellence ; la lumière ne saurait véritablement ni écrire ni dessiner. Les *sun-pictures* de Talbot constituent un des meilleurs exemples de la représentation positiviste : on voit bien que l'occultation de la responsabilité du photographe est en un sens la condition nécessaire à l'établissement de l'autorité scientifique de la photographie, celle qui prétendra dévoiler les secrets de l'esprit sous la systématisation des formes humaines par exemple⁶. Si le soleil est considéré comme le seul véritable auteur des

5. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*. Londres : Longman, Brown, Green and Longmans, 1844-1846. (Fac-simile New-York : Da Capo Press, 1968).

6. On peut afin d'approfondir ce sujet consulter l'étude de Jennifer Green-Lewis sur le rôle joué par la photographie en matière de médecine mentale, ainsi que l'utilisation qui en fut faite par les autorités du monde entier contre la criminalité. « The Mind Unveil'd : Photographing the Interior » (145-187), et « Signs of the Things Taken : Testimony, Subjectivity, and the Nineteenth Century Mug-Shot » (187-227) in *Framing the*

photographies, alors ses empreintes sont les preuves matérielles et indéniables d'une réalité qu'on ne peut mettre en doute ; la nature se représente elle-même. Talbot souligne que la photographie va se révéler fort utile : plus besoin de faire des copies fastidieuses de tableaux, de sculptures ou de livres anciens ; on va pouvoir figer l'apparence des monuments historiques, étudier la nature et les êtres vivants, etc. *The Pencil of Nature* illustre un potentiel de progrès, et c'est à ce titre qu'il est accueilli par le public. Talbot ouvre la voie à une conception de la photographie comme extension de l'œil humain, capable de suppléer une perception humaine insuffisante, sinon défaillante. L'homme est en route vers l'objectivité, et l'exemplification que lui permet la photographie le mène apparemment sur le chemin de la vérité.

Or, si cette oblitération (de la part de l'inventeur lui-même) du rôle de l'humain dans le processus photographique fonde un nouveau discours scientifique, elle va également donner cours à des pratiques déviantes au nom d'un positivisme tout-puissant. Si on part du principe que la photographie voit tout, peut tout amener dans la sphère de la représentation, elle devrait logiquement prendre sa place dans un projet de « désenchantement » général du monde (la photographie permet de comprendre des mécanismes auparavant cryptiques, etc.) Il n'en est rien ; bien au contraire, le Victorien enthousiaste se montre paradoxalement ré-enchanté par le spectacle donné par la photographie. La photographie voit tout, et justement elle pourrait bien lui permettre de voir ce qu'il a toujours rêvé d'apercevoir : ainsi guette-t-on avidement fées et autres ectoplasmes, ou encore photographie-t-on les yeux des morts dans l'espoir que l'optogramme ainsi obtenu aide à percer quelques-uns des mystères de l'au-delà⁷. On songe aux photographies du docteur Hippolyte Baraduc, se réclamant spécialiste des voiles, des

Victorians (Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1996). L'essai de Philippe Dubois intitulé « Le corps et ses fantômes » est également très précieux, car il recense les cas les plus fameux où l'homme du XIX^e siècle a cru photographier l'invisible, dans des domaines aussi différents que les sphères judiciaires ou religieuses (in *L'acte photographique*, Paris : Nathan, 1990) 203-224.

7. Au sujet de cette tyrannie du réalisme, on se souvient qu'Arthur Conan Doyle fut au XIX^e siècle un fervent amateur de « photographies surnaturelles » ; voir à ce sujet *The Case for Spirit Photography* (Londres : Hutchinson, 1922), publication dans laquelle il défend les mérites du photographe « extra-lucide » William Hope. Asa Briggs note également que le commerce de photographies « surnaturelles » est florissant à l'époque victorienne : on ne compte plus les représentations d'ectoplasmes en tous genres (in *Victorian Things*, Harmondsworth : Penguin, 1988) 140. De même, on assiste à d'innombrables tentatives pour visualiser ce qui est invisible.

auras, des auréoles, ces phénomènes lumineux qui nimbaient accidentellement certaines photographies. Baraduc, éminent spécialiste des maladies nerveuses, photographie des « forces vitales » et développe des « psychicônes » (1896). Il n'y a alors qu'un pas du discours scientifique rigoureux au mysticisme, qui ne manque pas d'être rapidement franchi. Les applications de la photographie au paranormal ne sont au fond que la conséquence logique de l'oblitération du rôle de l'humain dans le processus photographique, comme l'explique Jennifer Green-Lewis :

Dissociated from the human source of its production, the photograph was made powerful through its apprehension as a self-generating, natural product of the supernatural world. If ideal testimony was that description of relevant events which introduced the least amount of subjective interpretation, then photographs appeared to reach that ideal. [...] To recall once again the words of William Ivins, « *the nineteenth-century began by believing that what was reasonable was true and it wound up by believing that what it saw a photograph of was true*⁸ ».

Paradoxalement donc, photographie et merveilleux font très bon ménage, comme le confirme Talbot dans un discours qu'il présente à la Royal Society of Photography en 1839, des années avant la publication de *The Pencil of Nature* :

The phenomenon which I have no briefly mentioned appears to me to partake of the character of the marvellous, almost as much as any fact which physical investigation has yet brought to our knowledge. The most transitory of things, a shadow, the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary, may be fettered by the spells of « our natural magic », and may be fixed for ever in the position which it seemed only destined for a single instant to occupy⁹.

On comprend ainsi un peu mieux la complexité du statut du photographe pour les Victoriens. Il n'est pour certains considéré que comme la simple et purement mécanique prolongation de son appareil, la nature demeurant l'artiste véritable ; si l'on revient à une conception plus humaine de l'artiste, on comprend le glissement qui le transforme en un mystérieux magicien, capable de nous faire voir des choses imperceptibles à l'œil nu. Cette conception est plus avantageuse, même si elle s'annonce fantaisiste, car l'artiste-magicien se voit octroyer une part de

8. Jennifer Green-Lewis, *Framing the Victorians*, 231.

9. Cité par Don Slater, in Chris Jenks ed., *Visual Culture* (Londres : Routledge, 1995) 227.

responsabilité beaucoup plus généreuse au sein du processus photographique ; il devient la clef qui permet d'accéder à un autre monde, et, même si ce monde n'est pas encore conçu comme le sien propre, un premier pas est effectué vers la reconnaissance de son talent personnel. Les adeptes de la photographie ont souvent été désignés comme des êtres supérieurs, capables d'aller au-delà des apparences. Ainsi, le célèbre essai d'Elizabeth Eastlake intitulé « Photography », paru en 1857, recrée une histoire mythique de la photographie, et fait remonter sa genèse au magicien divin qui tenta pour la première fois de conjurer les pouvoirs de la lumière : Lady Eastlake ne réfère pas à la lumière en tant qu'agent physique, mais préfère parler de « l'art sorcier de Niepce » (« the sorcery of Niepce »). Le photographe, héritier de cette tradition magique, se voit capable de commander de mystérieuses forces : « At the delicate film of collodion, — which hangs before him finer than any fairy's robe, and potent only with invisible spells, he literally does not more than wink his eye, tracing in that moment, with a detail and precision beyond all human power, the glory of the heavens, the wonders of the deep¹⁰ [...] » Ainsi, paradoxalement, les thèmes de la magie et du mysticisme se voient privilégiés par ceux qui ne cherchent pas à réfléchir sur la véritable nature de la photographie, mais qui demeurent avant tout fascinés par le processus qui permet son accomplissement¹¹. Par exemple, dans le poème « Hiawatha's Photographing » de Carroll, les préparatifs de la séance photographiques sont décrits comme relevant bien d'une sorte de rituel mystérieux :

From his shoulder Hiawatha
Took the camera of rosewood.
Made of sliding, folding rosewood ;
Neatly put it all together.
In its case it lay compactly,
Folded into nearly nothing ;
But he opened out the hinges,
Pushed and pulled the joints and hinges,
Till it looked all squares and oblongs,

10. Elizabeth Eastlake, « Photography » in *Quarterly Review* (Londres : April 1857), 453. Citée par Jennifer Green-Lewis, *Framing the Victorians*, op. cit., 44.

11. On songe ici par exemple au daguerréotypiste du roman de Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables* (1851, Londres : Penguin, 1981). Le personnage de Holgrave est présenté comme l'incarnation moderne du magicien, capable de résoudre par son art les énigmes cachées de la vie, réussissant à déjouer les mensonges de la lignée des Pyncheon.

Like a complicated figure
 In the Second Book of Euclid.
 This he perched upon a tripod —
 Crouched beneath its dusky cover —
 Stretched his head, enforcing silence —
 Said « Be motionless, I beg you ! »
 Mystic, awful was the process¹².

Nous n'avons aucun mal à imaginer la prétentieuse famille que doit immortaliser Hiawatha, médusée devant ce déploiement d'objets, dont la manipulation nécessite la dextérité d'un prestidigitateur. La seule forme externe de l'appareil ne peut être appréhendée par l'œil du néophyte ; il va de soi que son fonctionnement reste encore davantage hors de portée de ce dernier. Scientifique, le photographe est ici également un magicien, qui se plie aux exigences d'un rituel ésotérique, dissimulant son corps derrière une couverture noire (couleur de la nuit et des forces inconnues) et poussièreuse, et intimant le silence aux bavards non-initiés, afin que la magie puisse opérer : « Mystic, awful was the process. »

La photographie aide donc l'homme victorien à figurer le réel, lui montre ce que son œil ne peut distinguer, lui permet de classer les objets et les êtres : ainsi trouve-t-elle sa place dans des entreprises de taxinomie diverses. Talbot se sert de la photographie pour classer ses sujets botaniques, les médecins l'utilisent pour fichier les symptômes de leurs patients¹³ La photographie emboîte le pas à la phrénologie en permettant à la police de constituer des fichiers de criminels, dont les mesures anthropométriques vont permettre de constituer des portraits-types. Dans toutes ces disciplines le processus est identique : on isole un objet, on l'érige en modèle, puis on élabore un type d'après plusieurs des modèles en question. La photographie devient ainsi l'instrument qui va aider le scientifique à sélectionner un spécimen déviant négativement par rapport à une norme donnée. Bon nombre de scientifiques comprennent que la photographie va considérablement les aider dans leur entreprise de systématisation, en convainquant le public plus efficacement que jamais. C'est ainsi que Charles Darwin, par exemple, choisit de publier

12. Lewis Carroll, *The Complete Works of Lewis Carroll* (Harmondsworth : Penguin, 1988) 769.

13. Cf. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (Paris : Macula, 1982) ; Catherine Mathon, ed., *Duchenne de Boulogne* (Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1999).

un des premiers ouvrages scientifiques illustrés par des photographies ; il s'agit de *The Expression Of The Emotions In Man And Animals* (1872). Le public est déjà certes accoutumé à la photographie, mais pas encore aux traités scientifiques illustrés de manière aussi convaincante (auparavant, diverses sortes de dessins gravés étaient employés). Philip Prodger¹⁴ a étudié l'édition originale de cet ouvrage et montre comment Darwin s'est très habilement servi du médium photographique pour illustrer ses théories ; très habilement, mais aussi de façon fort peu scientifique. Il a en effet commandé certaines des photographies à Oscar Rejlander, qui a photographié sa femme et ses amis, sinon lui-même, en train de poser selon les attitudes requises par Darwin. La procédure inverse eût été de mise : Darwin aurait dû se servir de documents iconographiques préalables avant de se livrer à des conclusions. On se situe soudain très loin de la simple exposition des corps sous l'objectif rigoureux du photographe. Prodger montre également comment Darwin a su subtilement « doser » le nombre des photos, qui viennent illustrer ses arguments les plus forts (il a utilisé des gravures à des points stratégiquement moins importants ; il était également habile de sa part de choisir plusieurs types d'illustrations, afin de ne pas donner dans un certain « sensationnalisme » qui lui aurait aliéné l'estime de ses collègues). Darwin demanda aussi au Docteur Duchenne de Boulogne de lui céder les photographies qu'il avait lui-même publiées dix années auparavant pour décrire ses travaux. Duchenne galvanisait le visage de ses patients afin de déterminer les correspondances musculaires entre différentes zones du crâne. Darwin a réutilisé ses photos, en prenant toutefois soin de faire gommer le stimulateur électrique du docteur Duchenne, afin que les expressions aient l'air naturelles ; nous avons bien ici une entreprise visant à déformer la réalité matérielle des conditions de prise de vue. Les expressions que présente Darwin sur les photographies illustrant *The Emotions* n'ont donc pour la plupart rien de spontané.

Les années 1870 connaissent aussi les photos d'Étienne-Jules Marey ou d'Eadweard Muybridge sur la décomposition du mouvement. Muybridge stupéfie le monde en prouvant qu'un cheval au galop flotte dans l'air pendant une durée infime ; contrairement à Marey, Muybridge n'est pas un scientifique, et ne tire pas de réelles conclusions de ses travaux quant au mouvement des corps (avant de réaliser ses fameux clichés, il réalisait des photographies de paysage). Il n'hésite pas à couper ses

14. Philip Prodger, *An Annotated Catalogue of the Illustrations of Human and Animal Expression from the Collection of Charles Darwin* (New York : Mellen, 1997).

négatifs et à faire des collages afin que ses photos soient plus harmonieuses, ressemblent davantage à des tableaux, respectent en fait une certaine harmonie de composition. L'imagination l'emporte sur la rigueur scientifique, et on sent bien que l'objet fini est plus important aux yeux de Muybridge que ce qu'il nous enseigne sur le monde. Il se met à privilégier des modèles féminins, dont la nudité totale est à peine contrebalancée par des jeux de voiles beaucoup plus artistiques que scientifiques. La majorité des planches relèvent ainsi davantage de l'académisme que de l'étude du mouvement à proprement parler. Ces caractéristiques sont révélées par une simple comparaison avec le travail de Marey. Étienne-Jules Marey analyse longuement ses clichés, qu'il conçoit comme de véritables expériences ; il présente ses découvertes au cours de conférences données à l'académie des sciences. Il ne retouche jamais ses négatifs, ne songe même pas à les faire publier, contrairement à Muybridge qui ne perd jamais de vue la publication. On voit donc bien poindre le subjectif au sein des travaux de Muybridge, même au sein d'une discipline aussi rigoureuse que la chronophotographie.

Au siècle victorien se manifeste dans différentes sphères sociales un frénétique désir de tout voir, de tout montrer ; cependant, paradoxalement, au lieu de se diriger vers un panoptisme idéal, on aboutit finalement à une parcellisation du savoir, à une multitude de représentations hétérogènes, empreintes d'une subjectivité toute humaine. On essaie de repousser les limites du visible ; effectivement l'espace de notre visibilité familière se distord, mais c'est souvent pour lever le voile sur les idiosyncrasies d'un individu en particulier, ou sur les obsessions d'une société (finalement, les fichiers anthropométriques que dresse en France Bertillon ne sont que l'application pragmatique des enseignements dispensés par les traités de physiognomonie des peintres de la Renaissance, ou plus tardivement par la phrénologie). Toutes ces manifestations se révèlent en contradiction par rapport à l'objectif premier que la photographie s'est fixé. Ainsi, il apparaît que beaucoup de scientifiques (Étienne-Jules Marey demeure une exception) travaillant de manière suivie avec la photographie *finissent par lui faire montrer ce qu'ils ont envie qu'elle montre* ; l'imaginaire particulier semble l'emporter sur la recherche de caractéristiques communes au général, qu'il soit social ou naturel. Tournons-nous maintenant vers ceux qui prétendent que la photographie ne saurait se limiter à un usage scientifique, « anonyme » (puisqu'on peut véritablement se demander si une telle chose existe), qui préfèrent la concevoir comme l'égale de la peinture, digne de figurer parmi les Beaux-Arts, aux côtés de la musique et de la peinture.

DES PRATIQUES POPULAIRES AUX BEAUX-ARTS

La photographie est d'emblée très populaire, comme en témoigne la vogue du format carte de visite par exemple, imaginé par André Disdéri en 1854. Son succès ne se dément pas pendant jusqu'en 1862 environ, la demande principale concernant la famille Royale. Le portrait familial ou individuel satisfait pleinement une foule enthousiaste et une nouvelle classe d'artistes. Très vite, un certain formalisme s'impose, favorisé par l'importante exigence technique de la photographie : rappelons qu'elle nécessite un lourd et coûteux matériel, un temps de pose très long (40 secondes environ dans les années 1860), une forte motivation donc (on songe à la nouvelle de Lewis Carroll « A Photographer's Day Out », dans laquelle est mise en scène une séance qui se termine très mal, d'une part à cause des difficultés techniques de la photographie, mais également à cause de la bêtise des modèles). La pose obéit à un rituel très méticuleux, comportant accessoires aussi bien techniques que décoratifs (du tabouret avec tige métallique invisible censé maintenir le cou, à l'éventail de la dame langoureusement exhibé). De même qu'en sciences on se sert de la photographie pour sélectionner les déviations négatives par rapport à une norme, dans le domaine artistique on va plutôt chercher à retenir les déviations positives : certains vont bien sûr s'appliquer à suivre les règles édictées par la Royal Academy of Arts, d'autres vont préférer vibrer à l'unisson des Préraphaélites, et s'ingénier à outrepasser les maîtres Rossetti ou Millais. Sylviane Agacinski, dans son ouvrage sur le temps, souligne que la photographie ne peut pas être comprise et acceptée à sa juste valeur au dix-neuvième siècle, parce que sa découverte est encore brûlante, et qu'elle enflamme les passions ; si aucun philosophe ni artiste n'est prêt à la penser sans la comparer au mode de représentation canonique qu'est la peinture, c'est parce que la photographie est, au fond, une nouveauté foncièrement anachronique¹⁵. Ainsi, la photographie est-elle victime d'un retard de la forme par rapport à la technique. Les sujets font preuve d'un conservatisme certain ; la prouesse technique ne devient jamais synonyme de valeur artistique. Par exemple, on raffole des représentations allégoriques en tout genre (une des plus belles demeure *The Two Ways of Life* de Rejlander), on donne à outrance dans le tableau vivant (et l'influence des Préraphaélites n'est pas pour inciter à se libérer de l'héritage culturel du passé), à la fin du siècle on se vautre dans l'impressionnisme de bon ton (songeons à la

15. Sylviane Agacinski, *Le Passeur de Temps. Modernité et Nostalgie* (Paris : Seuil, 2000).

vogue du Pictorialisme). Bien sûr, les défenseurs de la photographie dite « artistique » commettent leurs œuvres pour montrer que l'usage scientifique n'est pas le seul qui soit légitime ; Henry Peach Robinson, éternel défenseur de l'art photographique, déplore d'ailleurs la triste condition du photographe à la fin du siècle, attiré par la vérité brute alors qu'il devrait, au contraire, se laisser séduire par les charmes de l'art et du mensonge¹⁶. La photographie déploie donc quantité d'énergie à ressusciter les grandes figures disparues, à incarner les héros de légende, à explorer un passé que l'on juge digne d'être reconstitué avec des moyens qui prêtent à sourire de nos jours.

Les rares photographes qui véritablement insufflent un vent de nouveauté le font spontanément, mais sans jamais se libérer de certains aspects d'une tradition passée ; par exemple David Wilkie Wynfield ou Julia Margaret Cameron font un usage remarquable du flou, mais continuent de photographier dans la plus pure tradition allégorique ou préraphaélite (Cameron illustre *The Idylls of the Kings* de Tennyson, multiplie les références à la peinture religieuse italienne, etc.). Lady Clementina Hawarden se libère, quant à elle, de tout contenu narratif, et nimbe ainsi ses photos d'un mystère certain, tout en restant très conventionnelle dans sa manière de cadrer, ou de costumer ses modèles. Le débat sur le net et le flou est à cet égard révélateur, car ces deux techniques constituent deux extrêmes au sujet desquels des passions exclusives s'enflamment. Alors que ceux qui défendent le net le font généralement au nom d'une certaine rigueur scientifique, les partisans du flou sont plutôt au service d'une sorte d'idéal romantique, qui voit justement dans la vague des contours une douceur et une liberté permettant de s'affranchir de la tyrannie de l'apparence. William Newton écrit en 1853 que le flou permet de se rapprocher de l'essence des objets : « I have found in many instances that the object is better obtained by the whole subject being a little out of focus, thereby giving a greater breadth of effect, and consequently more suggestive of the true character of nature¹⁷. » C'est que, à l'instar de la peinture, la représentation photographique entend toucher l'essence du monde. C'est l'objectif du positiviste, mais c'est également l'objectif de l'artiste ; en recréant la fiction, en exhibant l'impossible (on

16. Henry Peach Robinson, « Paradoxes of Art, Science and Photography », in *Wilson's Photographic Magazine*, 1892, 243. Cité par Quentin Bageac, *Tableaux vivants* (Paris : Réunion des Musées nationaux, 1998).

17. William J. Newton, « Upon Photography in an Artistic View, and in Its Relations to the Arts », in *Journal of the Photographic Society of London*, March 3, 1853, 6. Cité par Jennifer Green Lewis, *Framing the Victorians*, 56.

songe par exemple à la mode des tableaux-vivants), on entend mieux nous ancrer dans un réel pourtant illusoire. Toutes ces pratiques telles que l'artiste victorien les conçoit nous semblent aujourd'hui surannées, et pourtant si l'on y réfléchit bien le médium relativement nouveau qu'est le cinéma semble tendre vers des pratiques similaires. L'objectif est de donner une forme concrète à nos représentations fantasmatiques, de conforter un spectateur à l'intérieur d'une fiction, sous des apparences plus ou moins réalistes. La photographie artistique victorienne semble enchaînée à la peinture, car elle en copie la composition et les techniques afin de prouver à ses détracteurs qu'on peut faire de l'art avec ce médium (par exemple, le pictorialisme présuppose qu'on peigne le négatif ; lorsque Julia Margaret Cameron fait de sa servante Mary Hillier une magnifique madone, lorsqu'elle cherche à incarner l'absolu dans un corps ordinaire, elle ne cherche finalement pas autre chose que ce que cherchait le peintre italien de la Renaissance, qui lui aussi reproduisait les traits standardisés de la madone dessinée par ses prédécesseurs). Tout occupée à se justifier, la photographie oublie de contempler ses possibilités propres, et s'attire finalement le mépris du monde artistique. Les peintres sont jaloux, les critiques sont agacés. Ainsi Joseph Pennell se plaint-il en 1897 : « To fake up photographic prints so that they shall look like drawings or paintings is a sham... The one grievance artists have against photographers : they cheapen and degrade everything, even their own excellent work, when they insist that themselves are artists¹⁸. » La photographie décrit donc régulièrement un mouvement de balancier : on la somme de revenir à ses premières amours, celles de la réalité brute et du documentaire, puis on souhaite qu'elle s'affranchisse de la servitude des apparences, afin de gagner en légèreté ; on ne souffre cependant pas de la voir s'engluer dans un irréel frelaté, et on la prie instamment de revenir vers ses amours purement analogiques, et ainsi de suite. Ce mouvement contradictoire, qui continue de bercer la condition de la photographie de nos jours, notamment depuis l'apparition de la photographie numérique, souligne finalement que le critique, et avant cela *l'homme* est toujours quelque peu mal à l'aise devant la catégorie photographique, parce que finalement elle soulève la question

18. Cité par Aaron Scharf, *Art and Photography* (Londres : Penguin, 1968) 241. On a tendance à oublier que la relation entre peinture et photographie n'est pas unilatérale ; l'influence de la photographie sur la peinture fut considérable (sur et sous-exposition, technique du flou, présence et absence du cadre, etc.). C'est l'apparition de la photographie qui amena principalement les peintres à réfléchir de manière nouvelle sur le rôle de la perception sensorielle.

problématique du codage du réel par toute représentation : si analogique qu'elle soit, la photographie est toujours premièrement un regard porté sur le réel par un individu particulier. D'une part la photographie matérialise un rapport illusionniste à la réalité, mais d'autre part elle s'inscrit toujours dans une temporalité contingente et subjective. Au-delà de ces contradictions patentes, la photographie révèle avant tout la difficulté à s'abstraire des catégories familières qui régissent la représentation. Les images photographiques ne se donnent pas comme des constructions techniques à déchiffrer, paraissent ne pas avoir besoin d'interprétation ; elles s'affichent comme des symptômes et non comme des symboles (c'est le principe même de l'empreinte), mais elles ne sont guère réductibles à l'un ou l'autre de ces statuts. La photographie, au fond, résiste, et nous force à nous interroger sur la validité de nos modèles épistémologiques et esthétiques.

Les quelques cas que nous avons passés en revue ont mis à jour certaines des contradictions propres au médium photographique. La photographie est perçue comme un dispositif, instrument qui vise à étancher une soif de progrès, de reconnaissance scientifique, qui rassure l'homme quant à sa capacité de percer les secrets d'une nature bienveillante ; une véritable objectivité semble cependant impossible, puisque même dans les travaux les plus sérieux la photographie laisse transparaître en filigrane une note personnelle, une tendance à l'interprétation. La photographie à l'époque victorienne est toujours mise en scène, et ce qu'elle trahit est finalement la cristallisation de *l'hubris* et l'engluement des protagonistes dans les codes esthétiques en vigueur. Il serait erroné de croire que l'avènement de la photographie signe l'arrêt de mort de la subjectivité et de l'inventivité ; au contraire, les multiples contestations dont elle fait l'objet témoignent de sa capacité à encoder la représentation d'une manière dont la subtilité est inégalable. La notion même de subjectivité se voit ainsi questionnée au dix-neuvième siècle. Deux horizons nouveaux et paradoxaux s'ouvrent, l'un menant au modernisme et aux multiples affirmations de la souveraineté de la vision individuelle et personnelle, l'autre vers une normalisation croissante de l'observateur, et vers le développement d'un univers abstrait, sous l'effet d'une vision formalisante. Cette tension entre l'expression de la singularité et de l'universalité est bien le propre de l'art, et il n'est semble-t-il plus besoin de se demander si la photographie fait partie du cercle des élus.

Robert Browning's Poetics of Contradiction

Jean-Charles PERQUIN

Lyon 2

Even though it may seem a little adventurous to openly compare Robert Browning to William Wordsworth, the former apparently read and knew the famous preface to the *Lyrical Ballads*, in which the real language of man was given pride of place. We indeed approach one of the main problems in Robert Browning's poetics, i.e. the apparent incompatibilities between the ambitious desire to make "men and women" speak, an activity he both faithfully pursued and apparently disliked, and the permanent creation of poems rather than prose monologues. In 1851, Browning wrote an essay, which was to be published as the introduction to letters, which were supposed to have been written by Shelley himself. But the letters were actually spurious and Robert Browning's introduction has been renamed the "Essay on Shelley". In this essay, he wrote more on poetry than on Shelley's letters, and, in the fashion of his most famous or notorious speakers, he commented on his own life and art without even being conscious of it. In this introduction, he clearly defined what he called 'objective poetry' and 'subjective poetry', he implicitly defined his own poetic purposes, and he openly referred to the two prophets of the two kinds of poetry, i.e. William Shakespeare and Percy B. Shelley.

In Robert Browning's introductory essay the former is called the fashioner and the latter is termed the seer. Browning thus shows what he considers to be the two opposite poles of poetry, i.e. respectively dra-

matic poetry and lyrical poetry. When one reads his *Essay on Shelley*, one cannot but think about the poet's contradictory ambitions, in other words his innermost desire to write first person poetry on the one hand and the permanent need to write monologues and soliloquies in order not to be identified with his speakers. I am not going to insist on Browning's modal contradictions, his humiliating failures with *Pauline* and *Sordello*, respectively published in 1833 and 1840 and almost systematically rejected insultingly by the critics, and his regrets for not being a new kind of Shelley. But I would like to show that Browning's poetic contradictions, not to say poetics of contradiction, not only stem from the absolute failure of his first long poem, *Pauline*, published anonymously in 1833, but they can also be found in the very structures of his poetic creations and in every aesthetic choice of the poet. Indeed, and to begin with, even though Browning did not only write soliloquies and dramatic monologues, his poetry contains a multitude of garrulous speakers. In other words, although the poet very frequently wrote first person poetry, his poems were strangely supposed never to deal with the writer. It is all the more surprising as we know that many of his poems directly or indirectly focused on the question of literary or artistic creation.

But this contradiction is certainly neither the only one nor the most remarkable in his poetry, even though it looks crucial at first sight. What about Browning's constant efforts as to the form of each poem? Indeed, if Browning had only wanted to write short fictional autobiographies or confessions, the easiest way would have been to choose prose and not verse. Thus, although Browning unquestionably admired Shelley's ability to share poetic visions with his readers, he very frequently resorted to speakers, intermediaries, not to say masks. Although Browning did not openly explain which kind of poetry he wrote, objective poetry or subjective poetry, one could rather easily see that his literary creations actually belonged to both. If we have a look at his entire poetic career we cannot but realise that he more or less systematically remained in a space in-between lyrical poetry and dramatic poetry. It is certainly not by chance that the only two literary models he quotes in his *Essay on Shelley* are a playwright, Shakespeare, and a lyrical poet, Shelley. This is the telling illustration he gave of his own poetry at the time, whereas he honestly thought he actually spoke about literary theory and other authors. Browning, as a poet, was divided between the two, and so is his poetry.

Browning's main source of hesitations and contradictions actually depends on this undeniable dichotomy, which the poet himself formulated in his essay in 1851, but which had influenced his writing long before that, since he already discussed the questions of poetry and literary creation in prefaces to some of his early works. For instance, in the preface that was only published in the first edition of *Paracelsus* in 1835, Browning curiously claims he did not exactly know what dramatic poetry was, although he necessarily had a very clear conception of what dramatic poetry meant: "I do not very well understand what is called a dramatic poem [...]" This curious statement naturally echoes all the questions raised when *Paracelsus* was published, since the poem looks like a drama, with characters and places, the whole plot focusing on the famous alchemist's own contradictions and embarrassing choices between "Love" and "Knowledge". Although *Paracelsus* itself is no piece of literary criticism, the long poem openly illustrates all the doubts Browning suffered from when he worked on his poetry. Although *Paracelsus* contains several characters, they only seem to be patient addressees adapted to the garrulous alchemist. They seem to exist only in order to give Paracelsus the almost constant opportunity to speak. In other words, even though *Paracelsus* seems to be a dramatic poem, it looks more like a lyrical poem in disguise.

Of course, if one only pays attention to the context of the long poem and to the inner turmoil of the main character, Browning mainly focused on the contradictions of the alchemist. This strategy is rather common to the poet, insofar as contradictory statements and speakers automatically contribute to the success and to the complexity of each dramatic monologue. In fact, *Paracelsus* is a poem in the form of a long succession of dramatic monologues, and it is in this poem that Browning's modal contradictions appear more acutely than ever. After the humiliating failure of *Pauline*, a long lyrical poem published in 1833 but which did not even sell a single copy, Browning chose another literary mode in the form of a dramatic intercourse, i.e. *Paracelsus*, published in 1835, a poem which was welcomed by critics and readers alike. If *Pauline* was obviously too much influenced, not to say petrified, by the poet's memories of Shelley, another poet he almost worshipped at the time, *Paracelsus* was the mature work of a poet who was progressively getting rid of omnipotent influences. It was unquestionably a time when Browning had to choose his own mode, the one that would eventually give birth to his dramatic monologues. He could no longer think that Shelley's lyrical poetry could be adapted to his mind and literary ambitions.

In other words, the structural contradictions inherent in Browning's first long poems only betray the genesis of his own poetry and the temporary choices he was bound to make at a time when imitation seemed to be more important than creation. When he tried to escape his various influences, Browning did not want to respect categories, hence his bad faith when he strangely denied knowing the meaning of dramatic poetry at the very moment he wrote one of his best dramatic poems ("I do not very well understand what is called a dramatic poem [...]"). This example is all the more interesting as the poet, Browning, was himself in the situation of his two-sided speakers who are in constant contradiction with what they say. Browning's technique was precisely to invite his readers to spot each contradiction in every speaker's monologue, as if his speakers' blatant contradictions prevented his readers to see where the poet himself was at fault. Since Browning never clearly managed to choose between lyrical poetry and dramatic poetry, since he perpetually desired to become a renowned lyrical poet whereas he became the famous author of even more famous dramatic monologues, we have to pay very close attention to the major contradictions that originated in this apparently frustrating impossibility to make a choice between what Browning himself termed subjective poetry and objective poetry.

As I have already stated in the various research papers I have published up to now, Browning's dramatic monologues were his own literary way of avoiding to be mistaken for his speakers. Indeed, Browning almost constantly chose to write first-person poetry, hence his need of speakers, not to say masks. This trauma was blatantly linked to his first published poem, *Pauline*. He was considered to be the speaker and to speak in his own name about himself only. In order to escape further hasty identifications, Browning decided to create various *personae* and garrulous speakers in order to be safe as the author of the poems and not to be responsible for the contents of the monologues. Of course, as is obvious when one reads Browning's dramatic monologues, their versification has very little in common with the language of real men, whatever the situation. But Browning, with very subtle Romantic influence, managed the contradiction by focusing on the state of excitement and passion that moved his speakers rather than the incredible level of the English language they seem to command. In other words, although the credibility and realism of dramatic monologues must be seriously doubted, this cannot be considered a serious contradiction since the poet actually laid stress on the trap each dramatic monologue

constitutes for each speaker, enmeshed as he is in the very contradictions of his awkward self-justifications.

Although Browning is now considered to be one of the major poets of the Victorian era, the main objection most critics raised to him was that his poetry sounded more like prose than poetry. Oscar Wilde himself amusingly complained about Browning's inability to write beautiful poetry ("George Meredith is a prose Browning, and so is Browning"). Such a criticism sounds all the more irrelevant as Browning himself worked extremely hard on the form and the melody of his poems. But at a time when, in the wake of Romantic confessions and autobiographies, the poet wrote dramatic monologues and soliloquies, many of his readers considered his first-person poetry to be just a variation on the now traditional vein of first-person narrative poetry. This is, I think, a major misunderstanding of Browning's works, even if this used to be a fairly common temptation among critics and readers, who were saturated alike with confessions of all kinds and moralising declarations that were supposed to relieve the speakers and narrators of their bad conscience and traumatic responsibilities. But Browning himself had nothing to repress or to get rid of, his only poetic habit being to hide himself behind many masks, speakers and voices who can never be trusted but who should always be carefully listened to.

Browning was never interested in narrative poetry, and he probably had very little talent for that anyway, *Sordello* being the perfect illustration of this literary evidence. In other words, the well-organised and well-structured line of any narrative was not exactly what he looked for when he chose the hybrid mode of the dramatic monologue. Indeed, a narrative is what is left of narration and Browning was obviously much more attracted to the activity itself, with all the hesitations and contradictions it has always implied, than with the end result of that activity. If the result is static and fixed, the activity itself is constantly in motion and the poem consequently seems to be what we could call the "living word" of each speaker. In other words, if the complex versification of Browning's dramatic monologues does not seem to be compatible with the supposed context of real-life situations, the "living dimension" of each dramatic monologue cannot be doubted, which incidentally contributes to put an end to the very popular cliché of Victorian dusty rigidity. Browning's speakers never seem to be characters of fiction, thanks to the incredible mobility and elusiveness of their dis-

courses. This may be one of the reasons why Browning is less considered a poet than an author of dramatic monologues.

In fact, the very contradiction that lies at the core of the dramatic monologue is the main key to Browning's poetry. Indeed, as the genre supposes, each dramatic monologue or each soliloquy has to look and sound like a confession whereas it is the contrary. In other words, each speaker has to sound honest and sincere, which consequently implies that confessions always verge on self-justifications. Then, it is not by chance if the most successful dramatic monologues written by Browning are those whose speakers are what Robert Langbaum, in a seminal book entitled *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, calls "reprehensible speakers", i.e. speakers that can be called liars, criminals or madmen. Whether the dramatic monologue was the daring response of two great Victorian poets, Robert Browning and Alfred Tennyson to be more precise, to the Romantic tradition of confession is all the more interesting as those two poets added a new dimension to the tradition thanks to a very special kind of contradiction. As Robert Langbaum states in *The Poetry of Experience*, "The poem carries to the limit an effect peculiarly the genius of the dramatic monologue—I mean the effect created by the tension between sympathy and moral judgment."

The best examples of dramatic monologues stage speakers who are desperately caught in the contradictions of their absurd ideologies or discourses. The reader of such poems is given a new role since he then has to both accept and reject the speaker's monologue at the same time. This difficult position is indeed the prerequisite for the reading of any dramatic monologue: the reader knows that the speaker lies or is carried away by feelings or desires that are not compatible with his position or supposed morals. Interestingly enough, the greater the distance between what the speaker says and what he should say, the more pleasurable the monologue is. In other words, the importance of each speaker's contradictory statement is vital for the qualities of the dramatic monologue. As Robert Langbaum deduced from this blatant contradiction, the genius of the genre of the dramatic monologue precisely derives from this "tension", as he himself puts. On top of the beauty inherent in Browning's or Tennyson's poems, the reader can find a new type of pleasure in dramatic monologues. He is not responsible for what each speaker states, and neither is the author of dramatic monologues, but he is responsible for the understanding of each monologue and for the

building up of a message that is fundamentally based on contradictions, lies and deceptions.

Being an oblique form of confession, the dramatic monologue represents a very interesting transgression of the confessional tradition. The presence of disturbing contradictions in confessions gives the reader a new responsibility and adds another dimension to the notion of reading. If Rousseau and Saint Augustine's readers could be expected to find interesting contradictions in their confessional writings, the readers of dramatic monologues, as far as they are concerned, prey on those contradictions as if they were absolutely necessary to this evolution of the genre of the confession. It would certainly be very simplistic to consider the dramatic monologue as a contradictory or immoral confession, but it would also be extremely naive to underestimate the impact of such an evolution of the confessional style. Each dramatic monologue puts the reader in the embarrassing, yet terribly exciting, situation of someone overhearing a discourse delivered to an interlocutor who remains silent during the whole poem. In a soliloquy, the speaker is alone, whereas in a dramatic monologue, he is with someone else, the addressee, but he is the only one who speaks. When one reads some of Browning's lengthy monologues, one cannot be but surprised by the incredible patience and naïve attention that Browning's passive hearers seem to have in common.

Indeed, whether we read "My Last Duchess", first published in 1842, or "Bishop Blougram's Apology", published in *Men and Women* in 1855, we are curiously confronted with the same situation, that of an overbearing speaker, the blatant contradictions of whose speech largely contribute to the numerous, and pleasurable, moments of exciting tension, which itself constitutes an interesting part of the genius of the dramatic monologue. For example, if we focus on "My Last Duchess", we cannot but realise how authoritarian the Duke of Ferrarra is, whereas he tries to look and sound a good prospective husband to the emissary of the Count whose daughter he is about to marry. Yet, the Duke's credibility is all the less acceptable as his last Duchess disappeared in a way that the Duke himself neither evokes nor describes. Very elliptically, after insisting on her smiling to every man, the Duke explains: "[...] I gave commands; / Then all smiles stopped together [...]" (lines 45 and 46). Of course, the Duke does not lift the veil on the meaning of his elusive statement "I gave commands" (line 45), but the addressee and the reader imagine the most exemplary punishment, as though the Duke awkwardly wanted to give the emissary of his prospective father in law a

message in the curious form of a threat. When Browning himself was asked questions about what had been the terrible fate of the unfortunate Duchess, the poet elusively answered that everything was inside the poem and that he personally had nothing to add.

One of the best illustrations of this poetics of contradiction is undoubtedly the case of Robert Browning's most controversial speaker, that is Bishop Blougram, in a famous poem entitled "Bishop Blougram's Apology" and published in *Men and Women* in 1855. The very setting of the dramatic monologue is perfectly respected since the speaker, a catholic bishop who is obviously cynical enough to acknowledge and mock the numerous contradictions of his ideology, airs his views on religion and faith to someone who can apparently neither accept nor respect such a discourse. In this typical monologue, the speaker addresses a hostile addressee, a journalist to be more precise, and he has to manage a particularly ticklish situation. What is more, the dramatic monologue itself adds a very interesting variation to the genre, since there is an epilogue in which an anonymous narrator comments on the meeting of the two men and on what happened afterwards. Again, the reader is put in the very interesting position of someone who must doubt the contents of a discourse, as if communication itself were based on contradictions, lies, and self-justifications. If there were neither contradictions nor tensions inside Browning's dramatic monologues, in other words if Browning's speakers' monologues were logically and morally acceptable, the pleasure deriving from reading them would be seriously diminished.

Paradoxically and interestingly enough, the presence of contradictions and lies in Browning's dramatic monologues demands a lot of active participation from readers, since the addressees in the poems never interrupt the speakers. This does not mean, of course, that the readers replace the addressees and that they speak for them, but the permanent tension between 'sympathy' and 'judgment', as Robert Langbaum puts, is constantly experienced by the readers of dramatic monologues since they cannot but actively reconstruct the speakers' discourses after they have passively and benevolently read them and accepted them. In other words, the reading of dramatic monologues necessarily rests on a contradictory movement of acceptance and rejection that puts the readers in an extremely demanding position. For example, Bishop Blougram sounds so happily cynical and so cynically happy, and he is so clever and brilliant in his apparently contradictory opinions, that it would be

very naïve on the part of the readers to evaluate him as a simplistic hypocritical clergyman who only plays the role of the villain in a dramatic monologue that has often been only considered a caricature of the catholic faith and hierarchy.

One has to admit that the genre of the dramatic monologue itself is very much indebted to the systematic presence of contradictions in the discourses of Browning's numerous speakers. It may seem a little odd for a poet who always hoped to write lyrical poetry in which he would express his own perception of "the white radiance of eternity", as Shelley formulates in one of his most famous poems, to make men and women speak. But it allowed the poet to adopt numerous points of view and contradictory opinions he would never have experienced otherwise. In a letter to Elizabeth Barrett and written in January 1845, Browning insists on the frustration he suffers from because of his dramatic monologues and speakers. He claims he would have preferred to sing in his own name and to approach this "white radiance" in his own way instead of letting other people, poets, musicians, painters, and speakers try in their own ways and invariably fail. He nevertheless admires Elizabeth Barrett for what she achieved and he hopes he will never have to renounce the romantic ambitions he borrowed from Shelley:

You speak out, *you*,—I only make men & women speak—give you the truth broken into prismatic hues, and fear the pure white light, even if it is in me: but I am going to try.

This opposition between what he himself calls "the pure white light" and the "prismatic hues" undeniably led his own artistic creation in a direction he reluctantly accepted to follow but in which he achieved great aesthetic success.

What is more contradictory indeed than Browning's reluctant acceptance of a genre he did not completely create but to which his contribution is today still widely acknowledged? The modal contradictions, between a lyrical mode he wished never to adopt and a dramatic mode he never acknowledged as such and which he constantly pleased to call poetry, seem to have literally and considerably contributed to his poetry, since, from *Sordello*, published in 1840, to "Deaf and Dumb", first printed in the *Poetical Works* published in 1868, the question of contradictory points of view and partial visions of reality has been repeatedly staged in his poems. In *Sordello*, for instance, one can read:

'I feel, am what I feel, know what I feel;
 'So much is truth to me. What Is, then? Since
 'One object, viewed diversely, may evince
 'Beauty and ugliness—this way attract,
 'That way repel,—why gloze upon the fact?
 'Why must a single of the sides be right?

(VI, 440-445)

More than thirty years later, after the publication of his most famous and most successful dramatic monologues, Browning wrote, in "Deaf and Dumb", reformulating one more time the modal contradiction which seems to have inspired his whole artistic career:

Only the prism's obstruction shows aright
 The secret of a sunbeam breaks its light
 Into the jewelled bow from blankest white;
 So may a glory from defect arise:

(1-4)

Browning obviously had two contradictory visions of poetry at the same time, and those two visions, although seemingly incompatible, contributed to the multiple variations and developments of his poetical works, as though his artistic creativity had been enriched by the contradictions that can be felt in his dramatic monologues.

Indeed, those aesthetic contradictions themselves seem to echo the contradictions at work in each speaker's discourse. In other words, if the interest of the monologues essentially derives from the numerous tensions they contain, Browning's artistic creativity itself derives from the main contradiction that apparently plagued him during his whole career, whereas it actually was the main source of inspiration for his best poetry. If Browning's speakers are better when they are in the most perilous situations, if, in this case, they illustrate Wordsworth's famous conception of what he called « [...] the manner in which we associate ideas in a state of excitement », in the preface to the *Lyrical Ballads*, for Browning himself, it should be granted, comfort, coherence, and stability are not prerequisites for the creation of works of art. Conflicts and contradictions thus offer the best aesthetic stimulation, both for the poet and for the reader. In a famous letter he sent to John Ruskin in December 1855, Browning insisted on the intrinsically contradictory nature of poetry and he admitted "I know that I don't make out my conception by

my language" and "You would have me paint it all plain, which can't be", but according to him, the presence of difficulties and contradictions are precisely what makes poetry what it is and what would make prose difficult to understand—"In *prose* you may criticise so". Again, the fruitful opposition between prophetic perceptions of the absolute and partial perceptions of the whole leads the poet to what many critics called obscurity but which we could term Browning's stimulating handicap—"in asking for more *ultimates* you must accept less *mediates*"

Contradiction as a condition of poetry in the poems of Basil Bunting

Sara R. GREAVES
Université de Montpellier III

The familiar children's nursery rhyme goes "Mary, Mary, quite contrary, how does your garden grow? With silver bells and cockle shells and pretty maids all in a row." Mary is no doubt endowed with a child's fertile imagination, but she is also perhaps a figure of the poet, filling her garden not with home produce but with music and dancing, nurturing her vision of beauty in the face of the world's taunts. So in Bunting's poetry the persona is often pitted against society, nurturing in secret solitude a vision of sensuous beauty and delight. The pursuit of such a vision is a destiny whose quirkiness and contempt for profit jar with the expectations of modern society, and in Bunting's youth it went against the prevalent utilitarianism, as well as his own Quaker ethics and sense of duty, as John Seed has argued.¹ Bunting's poetry exposes a number of specific discourses, all aspects of the prevalent social norms, while being filled with the promise of this poetic ideal—itsself a wholesale contradiction of the values offered. But the pursuit of the poetic ideal is arduous, for the poet's material, the very language, colludes in the transmission of these cultural and ideological givens; Bunting's lark

1. SEED, John, Poetry and Politics in the 1930s: Basil Bunting's Other History, *Sharp Study and Long Toil: Basil Bunting Special Issue*, ed. Richard Caddel, Durham University Journal Special Supplement, 1995.

in *Briggflatts* does not soar skywards, an image of “disembodied joy”, but is a “Painful lark, labouring to rise”. Indeed, in much of Bunting’s poetry, society and language are allied against the creative imagination, as against the individual, and the poetic personas, in one disguise or another, are forced to go under cover to preserve and protect their dream; in ode I,19, for instance, faced with the prevalent “discourse interminably/uncontradicted”, the persona ends with the question: “Where shall I hide?” and in *Briggflatts* the “valiant” rat out-manoeuvres his enemies, “keeping a beat in the dark”. But external forces are not alone in condemning the poetic mission, internal forces relating to a sense of duty and responsibility are also at work; in *Briggflatts* we read, for instance: “Hounds falter and stray,/shame deflects the pen”. So there is nothing blind or blinkered here, nothing single-minded about this poetic quest, on the contrary, the poetic language is fraught with the tensions of these contradictory forces and shows the strains and stresses of a lifelong struggle. In this paper I want to start by looking at some of Bunting’s satire and at the figures of the poet as an outsider, torn by contradictory forces; second I shall turn to the poetic language and the way those forces can be seen there, with the body as the principle counter-discourse; lastly, after the secrecy and solitude of the early personas, the poetry evolves towards a reconciliation of the conflicting forces within it with the construction of a collective identity.

The role of satire is to make the prevalent discourses of a given society at a given time, clearly visible. In the face of authority, however intangible, the rebel-poet exposes the puppet-strings and denounces the puppet-master. At times, Bunting echoes Pound and other Modernists in deploring the treatment of art and culture in modern society; in *Villon*, for instance, dating from 1925, a parody of a Parisian police interrogation has the mythological figure Archipiada, a symbol of the creative imagination, in for questioning:

What is your name? Your maiden name?
Go in there to be searched. I suspect it is not your true name.
Distinguishing marks if any? (O anthropometrics!)
Now the thumbprints for filing.
Colour of hair? of eyes? of hands? O Bertillon! ...

The creative impulse is regarded with suspicion as subversive and countered with police files, unceremoniously neutralized by reducing it to so much technical data. This servile subservience to the doctrine of

science and rational analysis pursues its attacks on the imagination in its approach to all natural mysteries, whether unchartered spaces, the cycles of the moon, female beauty or wild animals:

But they have named all the stars,
trodden down the scrub of the desert, run the white moon to a
[schedule,
Joshua's serf whose beauty drove men mad.
They have melted the snows from Erebus, weighed the clouds,
hunted down the white bear, hunted the whale the seal the
[kangaroo,

Moreover, poets are variously neutralized and emasculated. The following passage serves the general critical purpose but also refers specifically to Pound, Eliot, Bunting et al:

One cribbed in a madhouse
set about with diagnoses;
one unvisited; one uninvited;
one visited and invited too much;
one impotent, suffocated by adulation;
one unfed: flares on a foundering barque,
stars spattering still sea under iceblink.

As with the creative imagination, so with the emotions: just as the objective sciences such as anthropometrics are drawn upon to barricade off the world from direct experience, so language colludes in this and cuts us off from our emotional life. Compassion, for instance, is effectively warded off by rational discourses of all kinds, as in Ode I, 35, which ends: "Say: Who am I to doubt?/But every vein cries out.", or by the expensive nitpicking of the lawlords in this poem about litigation over a shipwreck:

(In the purlieus? or the precincts?
Lord Shaw had it argued
a week in the Lords:
a guinea a minute
more or less.) (*Book of Odes I, 24*)

Here Bunting's satire becomes more political, exposing power structures: the collusion of capital and the courts of justice in crushing the working man. And, along with common humanity and compassion, love and all

forms of finer feeling are fended off with figures and accounts—with a monetarist discourse that anticipates the Thatcher years:

Two hundred and seven paces
from the tram-stop
to the door,

a hundred and forty-six thousand
four hundred
seconds ago,

two hundred and ninety-two thousand
eight hundred
kisses or thereabouts... (*Book of Odes I, 26*)

Meanwhile, female sexuality has of course to have tabs kept on it, or worse. In the following poem about working-class girls, whose horizons are narrow enough, we read:

Men are timid,
hotels expensive,
the police keep
a sharp eye on landladies. (*Book of Odes I, 25*);

or, in the later poem *The Spoils*, with reference to the Seljuk civilisation in the Middle East:

Domination and engineers
to fudge a motive you can lay your hands on
lest a girl choose or refuse waywardly.

Society is thus pictured as hostile to poetry (and we remember the sarcastic: "Poetry? It's a hobby./ I run model trains./ Mr Shaw there breeds pigeons." (*Book of Odes II, 6*)), as well as hostile to individual thought, emotions and sexuality. An early sonata mocks the delegation of thought onto collective organisations of one sort or another: "What it is to be in the movement!/ Follow the instructions on page forty one." (*The Well of Lycopolis, Part I*), and in *The Spoils* we read, solemnly satirical, "Prayers to band cities and brigade men/ lest there be more wills than one." The problem of individual freedom and the violence of pressures to conform are also dealt with metaphorically, as in the early ode "Two Photographs", where putting on weight seems to be a form of

capitulation, a sort of escapism from the intimidating scrutiny of the camera, “that public eye (...) afraid, the attitude shows, you might somehow/excite its dislike” (*Book of Odes* I, 21).

Like the slender girl retreating into her mask of fat, turning herself into a figure of fun given the impossible task of reconciling self and society, the poet adopts a number of strategies of concealment and renunciation. The dissonance between self and state—but also between self and self—is acted out by various figures of the poet in a self-imposed exile, creating a sort of confederacy of wounded marginal figures. First there is Villon in prison, a powerful image of society’s repression of free thought and the creative impulse. Then there is Attis in *Attis: or, something missing*, where the poet-persona has emasculated himself, positioning himself in such a way that he is no longer able to register sensory and emotional experience: “Pines, my sisters, I, your sister, (...) I am passive to the heave of spring.” In *The Well of Lycopolis* the poet has been abandoned by the muses, who have no use for a poet made sterile by his concern with the truth: “A tool/ not worth the negligible price. A fool/ not to be esteemed for barren honesty.”; while *Chomei at Toyama*, also written in the thirties, presents another bitter renunciation, another self-imposed exile as a would-be monk in a makeshift hut on a mountain. The persona labours under no illusions about the contradictions within himself: he may be out of synch with society, but he is out of synch with his own nature in renouncing it and embracing an ascetic life: “I have renounced the world;/ have a saintly/ appearance.// I do not enjoy being poor,/ I’ve a passionate nature./ My tongue/ clacked a few prayers.”, where the switch to the past tense in the last line foregrounds this self-directed irony. For how can one write poetry, having sacrificed a vital part of oneself? Yet how can one be a poet without submitting everything—that is, life itself—to that poetic ideal?

All the above personas are presented physically, whether through the hunger and hardships of prison life, the dull ache of sterility and so on. This strong sense of the physical is pursued and magnified in the later personas, whether they be devotees of eros, or dead and decaying bodies. There is the pubescent gypsy girl in the 1965 ode, whose “Filtch guards her chastity” (*Book of Odes* II, 8), spurned as she is by the young men “seeking silk and elaborate/ manners and strange scent”; the old, lustful man in another ode of the same year: “Your warts sicken/ typists, girls in the tube avoid you. Must they/ also stop their ears to your tom-cat/ wailing, a promise your body cannot keep?” (*Book of Odes* II, 4); and of course the migrant or deviant figures in *Briggflatts*: the bohemian

wandering around London and Europe: "Secret, solitary, a spy", who "lies with one to long for another"; the Viking king Bloodaxe, killed by his own men on a lonely moor: "Spine/ picked bare by ravens, agile/ maggots devour the slack side/ and inert brain, never wise."; Pasiphae, submitting to the bull and exulting: "who heard the god-bull's feet/ scattering sand,/ breathed byre stink, yet stood/ with expectant hand/ to guide his seed to its soil"; Alexander, leaving his men behind and heaving himself up the mountain "but he/ reached to a crack in the rock/ with some scorn, resolute though in doubt,/ traversed limestone to gabbro, file sharp, skinning his fingers..."; the sensuous, hedonistic slow-worm: "Dust swirling trims pleasure./ Thorns dance in a gale."; and above all the "unreconciled" rat, at home with "filth, disgust and fury", who has the skill to "reject the bait/ yet gnaw the best." With society conspiring to cut us off from our feelings and our bodies, as in the following bitter satire: "Love's an encumbrance to them who/ rinse carefully before using, better/ keep yourself to yourself" (*The Well of Lycopolis*, Part I), in Bunting's verse the presence of the body comes to be felt as an overriding counter-discourse.

For the body is the site where life and poetry meet, where they are no longer polar opposites held in a dichotomy, but simultaneously registered. It is in this sense that language can be said, "contra-dicere", to pull against natural speech, against the disembodied abstractions of language. Poetry is thus a contradiction of the very language of which it is made. As Meschonnic argues, poetry is above all rhythm, which is a physical experience, felt in the body:

Débordant des signes, le rythme comprend le langage avec tout ce qu'il peut comporter de corporel.²

Likewise, Bunting traced the origin of poetry to dance; he praised the poetry of Thomas Wyatt, for instance, as follows:

2. Meschonnic, Henri, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (Lagrasse: Éditions Verdier, 1982) 73.

he went directly back to the headsprings of poetry, back to the song itself, to music, and perhaps to the dance,³

and elsewhere he explains how dance grew out of the rhythmic sounds and gestures produced by the body in movement. In keeping with this emphasis on the body, his poetic language is sinewy, chewy like well-cooked beef, not frothy or fancy but a solid meal to be digested slowly. Far from tripping off the tongue, it counters the lilting flow of speech, with its alternating stressed and unstressed beats, putting up a resistance to the fluid dynamics of iambic verse, particularly the iambic pentameter, that perfect vehicle for the "spontaneous overflow of powerful feelings", as Wordsworth has it.⁴ According to Antony Eastwood, the smooth flowing metre of iambic pentameters imitates the transparency of language, thus lending itself to the illusion of the transcendent ego:

Relative to other metre, English iambic pentameter is a syntagmatic form and works to promote a position for the reader as transcendental ego.⁵

Bunting, the Northern Modernist as he is frequently labelled, followed Pound in his pursuit of new rhythms: "to break the pentameter, that was the first heave", we read in *Canto 81*. And the slow, heavy spondees of Bunting's mature verse hold up the flow of language, allowing the reader to savour the sonorities of his richly patterned verse, before letting it go in controlled eddies and ripples: "Brag, sweet tenor bull,/ descant on Rawthey's madrigal,/ each pebble its part/ for the fells' late spring" (*Briggflatts*, Part I). More exactly, there is a contradictory pull within the texture of this poetic language, the disconcerting concomitance of an effect of spontaneity—not of feelings but of casual reporting, and a certain ponderousness and objective, sculptural formalism.⁶ On the one hand a style attached to the ephemeral, to the sense perceptions of the present moment, on the other a yearning for the permanence of art, obtained through the use of spondaic rhythms, or of substantive phrases without verbs, afloat in atemporality. This reflects the dichotomy between life and art, at the heart of Bunting's poetry: where life is

3. *Newcastle University Lectures by Basil Bunting*, Bunting Archive, Durham University, Tape 2 ou tapuscrit avec l'incipit "These are French lines...", pp. 16 and 18.

4. *Lyrical Ballads*, Preface of 1802, ed. R.L. Brett and A.R. Jones (London: Methuen, 1965).

5. Easthope, Antony, *Poetry as Discourse* (London: Routledge, 1983) 69.

6. See my doctoral thesis, *Basil Bunting: une lecture stylistique*, Université de Provence Aix-Marseille 1, 1998, Ch.5 "Étude musicale".

ephemeral, art is permanent; where life changes and flows, art stems that flow and immobilises the transient moment.

We have seen that Bunting's poetry nurtures a poetic ideal that conflicts with social norms, and that it contains a number of solitary, exiled or marginal poetic figures, reflecting this rejection of society, but also a certain unease concerning the poetic quest and the sacrifices it requires. This rebellious stance and the contradictions within the self are no doubt essential features of Bunting's verse, yet they are not the whole picture. They are, in a sense, the reverse side of the coin, or the negative images to which corresponds the ideal of a society in which the poet has a bardic role, in which there is no dichotomy between life and art and where poetry is not only alive but an integral part of public life. Such an ideal is inevitably fraught with nostalgia, since societies of that kind are no longer to be found, at least not in the West. But on his travels, in postwar Persia, Bunting found this: "Nothing that was is,/ but Moluk-e-Zarrabi/ draws her voice from a well/deeper than history.", and this: "Friday, Sobhi's tales/ keeping boys from their meat.", and this: "On a terrace over a pool/ vafur, vodka, tea,/ resonant verse spilled from On-sori, Sa'di, till the girls' mutter is lost/ in whisper of stream and leaf..." (*The Spoils*, Part II). Here, an oral tradition lived on, with poetry recited aloud in the public sphere, savoured for its patterns of sounds and rehearsing the myths of the tribe, such as those written down by Firdousi in his *Shah Nahmah* or *Book of Kings*, eagerly listened to in Isfahan on the radio on Fridays. With Bunting's later sonatas, *The Spoils* (1951) and then *Briggflatts* (1965), there seems to be a shift towards a new poetic identity, a move away from the solitary voice of contradiction to identification with a given community and the construction of a collective identity, a public voice, presumably more consensual. Is there a deep-rooted contradiction in this shift in identity? Does it reflect the Modernist move to the political right of Pound, Eliot and others, replacing the rat's doctrine of self-reliance and intellectual independence (*Briggflatts*, Part IV) with an alignment or alliance with authority and tradition? When this uprooted wanderer comes home to his native Northumberland, does he ensconce himself comfortably in a local identity drawing on local history and culture, or is he still as rootless, still as angry and unreconciled, as he always was? Bunting has been claimed by Norther-

ners—and claimed himself to be—a Northern voice:⁷ does this regional identity amount to a sort of submission, a capitulation of individuality?

In *Briggflatts*, Bunting does something similar to Geoffrey Hill in *Mercian Hymns* and Seamus Heaney in *North*, only some years earlier. That is, he fuses autobiography and the vivid evocation of a specific place, in his case the North East of England and with reference to the lost kingdom of Northumbria. While earlier poems denounce the dangerous lives of the miners and society's indifference, or the plight of the farming community, forced to leave the land and emigrate, this major poem sees not just the present but the past, not in a historical but a visionary way, or rather, to use Jeremy Hooker's term, there is an "incarnational quality",⁸ such that the past is incarnate in the present: "I hear Aneurin number the dead, his nipped voice" (*Briggflatts*, Part IV), and as Hooker also notes, there is an overall tone of acceptance and serenity. The poem praises age-old crafts and skills, such as stonemasonry, sailing, fishing and sheepdog handling, extracted from any socio-political context. It praises the beauties and particularities of the Northeastern landscape, seascape and skyscape, the physical features and quality of speech of the Old Norse strain, still present in the local people, and the Northumbrian arts, that are a fusion of Celtic and Anglian influences. It praises the clear Welsh voices of Northern poets from the Dark Ages and the little-known history of the local Vikings, and weaves into its texture the benign influences of the Celtic saints on their lonely Northern islands: Aidan, Cuthbert, Columba and Columbanus. Thus, from sensitively registering the pressures of society on the individual, our poet seems to have turned conservative and to have immersed himself in a collective local heritage. As the co-authors of *Basil Bunting: a northern life* write,

To North Easterners [Bunting's affirmation of the North East] emphasises the extent to which his achievement is theirs, and to which his inheritance is that of the region.⁹

However, one of the striking stylistic features of *Briggflatts* is the oxymoron-like fusing of the personal and the public, of a confessional

7. See the 1992 (?) exhibition at Durham university library, "Bunting: a Northern Modernist" and *Basil Bunting: a Northern Life*, Caddel, Richard and Flowers, Anthony (Newcastle upon Tyne, Hudson Prind Ltd., 1997).

8. *The Presence of the Past*, Poetry Wales Press, 1987, 21.

9. Caddel, Richard and Flowers, Anthony (Newcastle upon Tyne: Hudson Prind Ltd., 1997) 10.

vein and a community voice. The poem is subtitled “An autobiography” yet harks back to the days of a community-based oral culture. The sophistication and irony of the earlier writing has given way here to a poetry which, in spite of its learned references and frequent shifts and about-turns, appeals first and foremost to the emotions, which aims—however naively—at the simple, spontaneous response of oral traditions as described by Walter Ong,¹⁰ and we recall that Bunting’s preface describes his chosen dedicatees as “unabashed boys and girls”. This contradictory pull of the subjective and collective can also be observed in the way the poem functions as autobiography, yet adopts an objectivist approach to reality, inviting “things” to come clearly into focus. These things are presented concretely for their own sake, while serving as the symbolical vehicles through which the story is told and the emotions released. This tension between the subjective and objective in the poetic language of *Briggflatts* may reflect an attempt to reconcile the contradictory pull between individual and community identity; and indeed the poem works on both levels, relating the past struggles of the solitary, marginal persona while setting itself up as a public voice. So the poem seems to fuse or to oscillate between an adversative and consensual stance, rebel and conservative, which is not always clearly perceived, as the following criticism illustrates:

Briggflatts, a clumsy poem in the heroic mood, contained a hodge-podge of poetic styles (generally more effectively used by their originators), overworked and over-conscious literary effects, collages of literary allusions reminiscent of Pound, and a meretricious display of erudition. Present also are the clues that point to an elitist view of life and art; the Art for Art’s sake doctrine “Poetry is seeking to make not meaning but music” (...) the facile rejection of modern society; a former Northumbrian Golden Age that cannot be recovered.¹¹

This judgement seems rather hasty, based on a limited view of what poetry should be. Moreover, if we look more closely at the collective identity constructed in *Briggflatts*, it becomes apparent that the tiger has not lost his bite and that Bunting’s regionalism is, while drawing on young love and a childhood paradise, also a sort of adoption; not simply

10. Ong, Walter, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, “New Accents” (London and New York: Routledge, 1982).

11. Parkinson, W. E., “Poetry in the North-East”, *British Poetry Since 1960: A Critical Survey*, Michael Schmidt et Grevel Lindop (South Hinksey: Carcanet, 1972).

a filial, umbilical restoration after the years of wandering, but a matter of affinity and temperament and existential choice. The persona sees and hears ancestors in the landscape and speech, but there is no sentimentality and there is a noteworthy correlation between these figures and the peripheral positions of the earlier personas. For the Northumbria advocated by Bunting in *Briggflatts* is a nonconformist Northumbria, a geographically peripheral and constitutionally refractory region, a region with distinctive aesthetic and religious values, out of synch with the political and religious centre in the south.

If we take religion, for instance, the North East was one of the first areas to be Christianised by the early Celtic saints. After the Synod of Whitby, the Roman Catholic Church imposed on the land its hierarchical structures, its rigid ritual, its anthropocentric approach to the soul and a distant power centre. Moreover, traditionally the North is a centre of nonconformist religion (c.f. the works of D. H. Lawrence or Ted Hughes, among others) and Bunting was born and bred a Quaker. As John Seed points out, the Quakers have a strong tradition of conflict with the state, due to their rejection of hierarchy in their relationship with the divine, and to their pacifism. Many critics see *Briggflatts* as a religious poem,¹² but as well as spiritual values, the Quaker heritage also brings in the matter of authority and the relationship to the centres of power, and the poem is also binding together elements of a past history of persecution and struggle. Furthermore, the spirituality of *Briggflatts* can be seen as a contradiction of the rising diktat of materialism and consumerism, and suddenly Bunting found himself not alone, but listened to by members of the youth counter-culture of the sixties.

Similarly, the way Bunting praises Northeastern art is also of a piece with the positions held in his twenties and thirties poetry; in a series of lectures given at Newcastle university in the seventies, his description of the *Codex Lindisfarnensis* with its illuminated Gospel pages, he shows his respect for the individual and for his/her independence in the search for meaning:

12. Jeremy Hooker, for instance, suggests taking the word in its etymological sense of "binding" in his reflection on poetry and place: "It is as a locus of the root meaning of 'religion'—that which binds together man and God, and the whole creation—that place embodies ideas of the centre in these poems." Hooker, Jeremy, "Place in Modern English Poetry", *Poetry in the British Isles, Non-Metropolitan Perspectives*, LUDWIG, Hans-Werner and FIETZ, Lothar, eds. (Cardiff: University of Wales, 1995) 84.

(...) as you gaze at one of these so-called carpet pages, little by little, the confusion of ornament sorts itself out, you notice how carefully balanced the whole thing is, and a great cross emerges from the welter of ornament. There are occasions when the cross is made conspicuous, but usually it requires a good look at the page before you identify the cross. (...) What would have astonished later artists of a different tradition is that Eadfrith does not emphasise this cross, or very rarely does. He doesn't force it on the beholder. He leaves him to find it, to discover it for himself, to learn what holds the page together, and discovering it in this way, it stays far more firmly in your mind than a great contrasty cross thrown at you, so to speak.¹³

Likewise, Bunting's presentation of the political history of the region emphasises familiar values: the physical body in battle and death, with Eric Bloodaxe and his bloodthirsty Vikings, and allusions to the battle of Catterick, celebrated in *Y Gododdin* by the Welsh poet Taliesin, where none but the bard remained to tell the tale. A violent history then, a history of loss and defeat, but especially of struggle.

So it seems that in turning regionalist Bunting has not buried his self-reliance and independence of mind in a group identity, but found, at last, the imaginative means of bringing his poetic ideal to fruition. Far from a submission it seems to have allowed the poet to renounce renunciation, and reconcile life with art, poetry with a social role. After numerous travels and peripatetia, eloquent voices for the struggle against domination are found in the poet's own birthplace. And indeed, it is tempting to see Bunting's rootedness in his later poetry, his conscious emplacement after a displaced existence, not so much as a last-ditch attempt to centre the self in a rootless era, but as a sort of coming-out into the open, a blossoming of the secret garden of the nursery rhyme, privately nurtured but never until now publicly exposed. Thus *Briggflatts* would seem to be the realization of a poetic ideal in which life and art, love and poetry, are united, an ideal nurtured and protected in spite of all, and in this sense the poet's true home: "As the player's breath warms the fipple the tone clears./ It is time to consider how domenico scarlatti/ condensed so much music into so few bars/ with never a crabbed turn or congested cadence,/ never a boast or a see-here; and stars and lakes/ echo him and the copse drums out his measure,/ snow peaks are lifted up in moonlight and twilight/and the sun rises on an

13. *Newcastle University Lectures by Basil Bunting*, Bunting Archive, Durham University, Tape 2 ou tapuscrit avec incipit du tapuscrit "I hope that I am not here...", 10.

acknowledged land." (*Briggflatts*, Part IV). So the poem is not a refuge, but the site of a long-sought, paradoxical, rootedness in passing time, in the rootless condition of humankind and the ephemeral nature of all things. Moreover, it is noteworthy that, however public the poetry, the persona is still an outsider, still on the move: "Shamble, cold, content with beer and pickles,/ towards a taciturn lodging amongst strangers" (*Briggflatts*, Part IV). Accepting and embracing transience, then, this "acknowledged land" should be seen not as a finality, but held in a delicate balance with the constant awareness of the unknown. In the Coda to *Briggflatts* we read: "A strong song tows/ us, long earsick./ Blind, we follow/ rain slant, spray flick/ to fields we do not know. "

The final section of *Briggflatts* achieves indeed a sense of serene equilibrium, and while the unresolved forces of contradiction are characteristic of Bunting's early poetry, in the later verse the tensions are still sharply felt, but these can now be resolved, and contradiction has perhaps given way to paradox.

Contradictions et correspondances : les dessous du rapport texte-image dans les *Just So Stories* de Rudyard Kipling et les illustrations de l'auteur

**Intervention dans l'atelier de Marie-Françoise Cachin
(Histoire du livre)**

*Carole CAMBRAY
Université Paris VII*

Publiées en volume en 1902, avec les illustrations de l'auteur, les 12 histoires qui composent les *Just So Stories for Little Children*, comme l'indique leur titre complet, s'adressent en premier lieu aux enfants en réinventant un monde aux dimensions de leur imaginaire. À l'exception notable de « How the Alphabet was Made », qui retrace en 33 petits croquis in-texte une genèse imaginaire de l'alphabet, chacune des histoires s'accompagne de trois images : une lettrine et deux illustrations hors-texte¹. D'inspiration Art Nouveau par le graphisme, les illustrations de Kipling offrent un double intérêt. D'une part, elles font de lui un des

1. La technique utilisée semble être celle dite du dessin au trait, qui permet de reproduire les dessins selon un procédé photomécanique en relief. Le dessin original est d'abord photographié et permet d'obtenir un négatif fortement contrasté. Le négatif est alors tiré sur une plaque recouverte d'une préparation à base d'albumine qui durcit sous l'effet de la lumière. Les surfaces d'albumine non exposées à la lumière (les blancs du dessin) sont alors lavées à l'eau et creusées au moyen d'un acide. Permet tirage à très grand nombre d'exemplaires. Procédé qui ne permet pas de nuances.

rares auteurs ayant illustré leurs propres textes, ce qui fait des *Just So Stories* un terrain privilégié de l'étude du rapport texte-image dans le livre illustré. En effet, point focal de la relation texte-image, le livre illustré est un objet doublement hybride car il met non seulement en présence deux systèmes de signes hétérogènes, mais il possède également « deux âmes en un seul corps », comme l'écrivait Alain-Marie Bassy, dans la mesure où il est le produit de deux sensibilités différentes, l'auteur et son illustrateur. Dans le cas des *Just So Stories*, l'objet est le produit d'une seule sensibilité, de sorte que l'on esquivé au moins l'épineuse question des relations de l'illustrateur à son auteur. D'autre part, et c'est ce qui fait leur grande originalité, chacune des illustrations s'accompagne d'un court texte que, par commodité et faute d'un meilleur terme, j'appellerai une légende, bien qu'en excédant largement la longueur et surtout la visée. D'une longueur effectivement inhabituelle, ces légendes s'offrent comme des commentaires de ses propres images et semblent procéder d'une véritable réflexion sur la relation texte-image, et plus largement sur la façon dont le sens s'articule dans ces deux systèmes de signes graphiques que sont l'écriture et la représentation picturale. Au-delà de certaines questions soulevées dans et par ces légendes au regard des illustrations, la relation entre le signe verbal et le signe iconique semble être au cœur des *Just So Stories*, puisque deux des histoires, traitant des origines pictographiques de l'écriture, y sont par ailleurs entièrement consacrées. Il n'est jusqu'aux lettrines et à la signature de Kipling en forme de rébus qui n'interrogent à la fois le lien essentiel et la différence irréductible, les correspondances et les contradictions de la lettre et l'image.

Toutes situées en des temps reculés et mythiques (« when the world was so new and all »), presque toutes les histoires nous content en une genèse poétique et ludique comment quelque chose est advenu. Ainsi, deux des histoires, « How the first letter was written » et « How the Alphabet was Made », retracent les origines pictographiques de l'écriture. Dans la première, Taffy et son père Tegumai, d'une tribu néolithique, ne sachant donc ni lire ni écrire, vont à la pêche. Le père casse la lance qui lui sert à pêcher et peu après survient un étranger qui ne parle pas leur langue. Fillette au sens très pratique, Taffy décide de l'envoyer dans sa tribu chercher la seconde lance de son père. Pour surmonter la barrière linguistique qui les sépare, elle entreprend de lui faire un dessin sur une écorce d'arbre (illustration 1) afin de lui faire comprendre ce qui

How the First Letter was Written

drawn the spear that Daddy wants *outside* our Cave. It's *inside* really, but you show the picture to my Mummy and she'll give it you. I've made her holding up her hands, because I know she'll be so pleased to see you. Isn't it a beautiful picture? And do you quite understand, or shall I 'splain again?

The Stranger-man (and he was a *Tewara*) looked at the picture and nodded very hard. He said to himself, 'If I do not fetch this great Chief's tribe to help him, he will be slain by his enemies who are coming up on all sides with spears. Now I see why the great Chief pretended not to notice me! He feared that his enemies were hiding in the bushes and would see him deliver a message to me. Therefore he turned his back, and let the wise and wonderful child draw the terrible picture showing me his difficulties. I will away and get help for him from his tribe.' He did not even ask Taffy the road, but raced off into the bushes like the wind, with the birch-bark in his hand, and Taffy sat down most pleased.

Now this is the picture that Taffy had drawn for him!

'What have you been doing, Taffy?' said Tegumai. He had mended his spear and was carefully waving it to and fro.

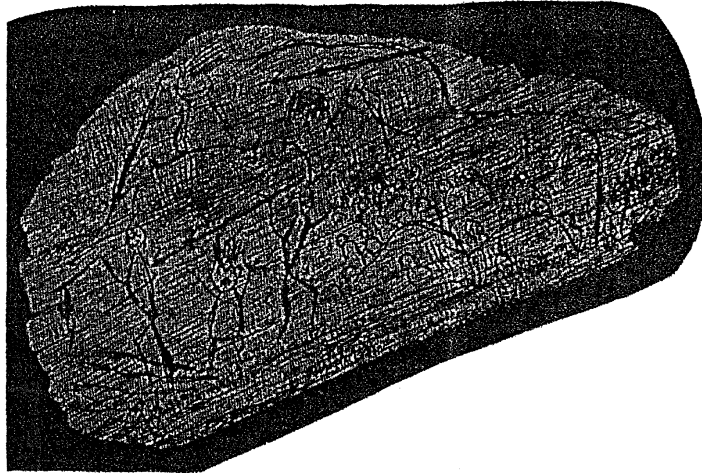


Illustration 1

This is the story of Taffimai Metallumai carved on an old tusk a very long time ago by the Ancient Peoples. If you read my story, or have it read to you, you can see how it is all told out on the tusk. The tusk was part of an old tribal trumpet that belonged to the Tribe of Tegumai. The pictures were scratched on it with a nail or something, and then the scratches were filled up with black wax, but all the dividing lines and the five little rounds at the bottom were filled with red wax. When it was new there was a sort of network of beads and shells and precious stones at one end of it; but now that has been broken and lost – all except the little bit that you see. The letters round the tusk are magic – Runic magic,⁸ – and if you can read them you will find out something rather new. The tusk is of ivory – very yellow and scratched. It is two feet long and two feet round, and weighs eleven pounds nine ounces.



Illustration 1

s'est produit, ce qu'elle attend de lui et lui indique l'itinéraire jusqu'au village (à gauche le père et sa lance cassée, à sa droite Taffy et l'étranger, plus loin deux collines derrière lesquelles se situe l'étang aux castors au-delà duquel se trouve le village...). La suite du récit est entièrement basée sur les deux mésinterprétations successives dont son dessin fera l'objet. Première interprétation erronée : l'étranger croit comprendre qu'il s'agit d'alerter la tribu que Tegumai et sa fille sont menacés par des ennemis (les castors du dessin). Il transporte ce qu'il croit donc être un message à l'intention de la tribu. À l'arrivée du messenger au village, la mère de Taffy se méprend à son tour sur la signification du dessin et croit que l'étranger et une horde sanguinaire (toujours les fameux castors) ont tué son mari et kidnappé sa fille. Après avoir subi les pires avanies de la part des habitants du village, l'étranger les persuade de le suivre à la rivière et tout finit pour le mieux dans le meilleur des mondes néolithiques. La morale de l'histoire est tirée par le chef du village, qui dit en s'adressant à Taffy :

you've hit upon a great invention ! [...] and some day men will call it writing. At present it is only pictures, and, as we have seen today, pictures are not always properly understood. But a time will come, O Babe of Tegumai, when we shall make letters — all twenty-six of 'em, — and when we shall be able to read as well as to write, and then we shall always say exactly what we mean without any mistakes². (103)

Dans cette histoire les personnages font donc, à leurs dépens, la découverte empirique de l'essence fondamentalement ambiguë de l'image, en raison de la polysémie des signes iconiques. Si Taffy, l'étranger et les gens du village ont pu prêter les significations les plus différentes à son dessin, c'est bien parce que ce récit en images pouvait les contenir toutes. Comme l'écrivait Louis Marin, en établissant un parallélisme entre l'image de peinture et le rêve, « La figure recèle une multiplicité de sens ; mieux, elle est une possibilité de sens, une matrice de textes³ ». À travers ce récit, nous apparaît la différence véritablement générique entre ces deux systèmes de signes graphiques que sont l'écriture et la représentation picturale. Dans l'écriture, en effet, même si les combinaisons de

2. L'édition de référence utilisée au cours de cet article est celle parue chez Penguin : Rudyard Kipling, *Just So Stories for Little Children* (Londres : Penguin Classics, 1987 (2000)).

3. Louis Marin, « Éléments pour une sémiologie picturale » in *Études sémiologiques* (Paris : Klincksieck, 1971) 55.

signes visant à la production d'un sens (les actes de parole) sont infinies, la communication s'effectue sur la base d'un code fort, la langue. Dans la représentation picturale, en revanche, les codes sont beaucoup plus faibles et les signes (iconiques et plastiques) dont use l'artiste ne constituent pas un système référentiel. Comme l'écrivait Umberto Eco, dans les arts visuels les signes « peuvent assumer des signifiés contextuels (point = œil, quand il est inscrit dans une amande) sans avoir de signifié propre⁴ ». C'est ensuite, seulement, l'articulation des syntagmes et signes visuels entre eux, par la médiation du langage, qui leur confère un sens particulier, en les interprétant, et nous avons vu à quel point, pour un même « énoncé » visuel, les interprétations peuvent varier.

La seconde différence majeure, corollaire de la première, est que l'élaboration du sens s'effectue selon des voies radicalement différentes dans le texte et dans l'image. Dans un texte, le sens est imposé par le déroulement linéaire et successif de l'écriture, et simplement en attente d'être déchiffré dans l'acte de lecture. Du même coup, lorsque nous traversons les signes imprimés, la quête de la signification s'effectue selon un parcours du regard relativement rigide, et c'est ce qui fait la clarté du message (en dehors des différents niveaux de connotation que l'on peut prêter à un même message linguistique). L'image, en revanche, montre tout en même temps sur sa surface et elle est d'abord saisie globalement. Ensuite, comme nous avons pu le voir, les parcours de l'œil et donc l'élaboration de la signification sont nettement plus aléatoires, quand bien même certaines conventions picturales imposent une direction générale au regard.

Afin d'illustrer cette opposition entre texte et image, je voudrais m'arrêter sur une des illustrations réalisées pour « The Elephant's Child » (Illustration 2). L'œil, après avoir saisi l'image dans sa totalité, est d'abord attiré au centre par la figure imposante de l'éléphant, puis il glisse d'un côté ou de l'autre vers le serpent ou le crocodile, les deux autres protagonistes de l'épisode représenté. Dans l'histoire, le crocodile trompe, si j'ose dire, l'éléphant sur ses intentions et, voulant le manger, se saisit de ce qui n'était jusqu'alors qu'un appendice nasal, et c'est ainsi que le pachyderme se retrouve doté d'une trompe dont il découvrira ultérieurement les précieux avantages (tue-mouches, ramasse miettes et

4. Umberto Eco, « Sémologie des messages visuels », in *Communications 15 : l'analyse des images* (Paris : Seuil, 1970) 23.

The Elephant's Child

This is the Elephant's Child having his nose pulled by the Crocodile. He is much surprised and astonished and hurt, and he is talking through his nose and saying, 'Led go! You are hurtig be!' He is pulling very hard, and so is the Crocodile; but the Bi-Coloured-Python-Rock-Snake is hurrying through the water to help the Elephant's Child. All that black stuff is the banks of the great grey-green, greasy Limpopo River (but I am not allowed to paint these pictures), and the bottly-tree with the twisty roots and the eight leaves is one of the fever trees that grow there.

Underneath the truly picture are shadows of African animals walking into an African ark. There are two lions, two ostriches, two oxen, two camels, two sheep, and two other things that look like rats, but I think they are rock-rabbits. They don't mean anything. I put them in because I thought they looked pretty. They would look very fine if I were allowed to paint them.



Illustration 2

j'en passe). Le python vient à son secours et l'aide à se tirer d'affaire. L'organisation triangulaire de la composition suggère au spectateur un parcours du regard, circulation qui réintroduit une dynamique et donc une narrativité dans l'image. Si nous regardons maintenant la frise ornementale qui longe le bord inférieur de la composition centrale, l'œil est d'abord attiré par l'arche, au centre, laquelle s'inscrit dans un triangle qui fait écho à la structure de la représentation (en formant ce que le groupe μ nomme une rime plastique) et nous suggère, presque inconsciemment, la façon de lire l'image, puisque son sommet pointe vers l'éléphant et que sa base répond à l'alignement de la tête du serpent et du crocodile. Même si l'organisation triangulaire de la représentation nous invite à parcourir l'image d'une certaine façon, ce parcours n'est jamais nécessaire, mais seulement un parcours parmi d'autres, contrairement à ce qui se passe dans un texte, où la lecture se fait toujours dans la même direction dextrogyre, comme semble nous le suggérer Kipling dans sa description de la frise : « Underneath the truly picture are shadows of African animals walking into an African ark. There are two lions, two ostriches, two oxen, two camels, two sheep, and two other things that look like rats » (64). Le message linguistique se contente d'énumérer les référents de signes que la perception nous eut suffi à identifier (à condition de savoir à quoi ressemble un lion, une autruche, etc.) L'on voit bien, surtout, qu'en parcourant l'image selon l'ordre imposé par l'écriture, l'œil est contraint de sauter d'une figure à l'autre, ordre dont on

perçoit bien, dès lors, qu'il ne réalise que l'un des multiples parcours virtuels du regard⁵.

En même temps que « *How the First Letter was Written* » conclut à la transparence du signe dans l'écriture, Kipling paraît s'amuser de l'explication qu'il nous livre, en proposant une seconde illustration qui figure en images son propre récit en abyme (Illustration 1), lequel est inscrit sur un autre support (une défense d'éléphant) qui devient alors un analogue de la page. Chaque scène est inscrite séparément à l'intérieur d'une case, et c'est la succession des cases qui, en formant une bande, constitue le récit. Autrement dit, c'est en réintroduisant la linéarité propre à l'écriture qu'est en partie assurée la lisibilité des images. En partie seulement, car comme nous le rappelle la légende (« *If you read my story or have it read to you, you can see how it is all told out on the tusk* »), sans le relais du message linguistique qui vient compléter les images, nous parcourons des signes, dont nous percevons la manière dont ils s'articulent entre eux, mais dont la signification nous échappe, à l'image du message inscrit sur le dessin de Taffy que nous voyons circuler d'une case à l'autre mais qui n'est qu'un signe vide (littéralement puisqu'il est figuré par un blanc), un signifiant dont la signification est indéfiniment renvoyée. Pour le spectateur, c'est le texte en écriture runique encadrant la défense qui complète les images. L'ironie est évidemment que les caractères sont indéchiffrables et que la signification du message qu'il recèle demeure cachée, et ce alors même que la légende titille le lecteur en disant que « *if you can read them you will find out something rather new* ». Ainsi, cette seconde illustration, vient compléter la morale de l'histoire tirée par le chef du village, à savoir qu'une image nous communique toujours quelque chose (c'est pourquoi d'ailleurs elle parle aux enfants bien avant l'écriture), alors que, sans apprentissage du code, l'écriture reste d'une opacité totale.

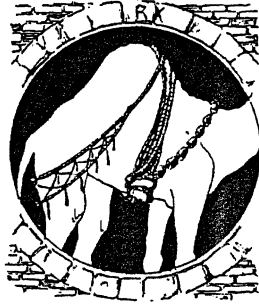
C'est forts de cette première expérience, et méditant leur mésaventure récente, que nous retrouvons Taffy et son père dans « *How the Alphabet was Made* » qui fait directement suite à « *The First Letter* ». Kipling nous y raconte comment, alors qu'ils sont encore une fois à la pêche, Taffy entreprend d'inventer les 26 lettres de l'alphabet, en un raccourci saisissant mais combien efficace de l'histoire de l'écriture. Pour chacune des lettres, Taffy procède en demandant à son père d'émettre un son qu'elle retranscrit au moyen d'un signe graphique représentant

5. C'est pourquoi Louis Marin décrit l'ensemble formé par l'image et sa lecture comme une « *totalité enchaînée de parcours possibles* ». Marin 21.

ce son. Je renonce à expliquer le biais extrêmement contourné par lequel elle obtient la lettre A, la première de leur alphabet par ailleurs créé dans le désordre, et n'évoquerai que la lettre S, née d'une association d'idées autrement plus simple, et donc brève, à résumer. Le son « SSS » lui évoquant le bruit d'un serpent, Taffy le représente au moyen d'un signe iconique stylisé figurant un serpent. Procédant de même pour les autres sons, chacune de nos 26 lettres est ainsi obtenue par transcription graphique d'un geste phonétique. La petite Taffy maîtrisant mal les subtilités du dessin, le tracé sera simplifié au nom d'une certaine efficacité pour aboutir à nos lettres majuscules. Ainsi schématisé, le signe perd son caractère iconique et devient abstrait jusqu'à n'avoir plus d'autre référent que le phonème auquel il renvoie. Pour être fantaisiste, cette genèse d'un alphabet créé en s'amusant n'en reflète pas moins les origines réelles de notre écriture, puisque les deux plus anciennes formes d'écriture connues, les hiéroglyphes et l'écriture cunéiforme (environ 3 500 ans avant J.-C.) ont d'abord été pictographiques. En effet, après avoir usé dans un premier temps de pictogrammes purs (des signes stylisant des objets et dont la référence était un mot) ces deux écritures ont évolué vers un système mixte où certains signes représentaient un mot et d'autres des phonèmes. Ce sont ensuite les Grecs, puis les Romains, qui leur feront subir les transformations ultérieures, pour finalement aboutir à notre alphabet actuel. L'intérêt de Kipling pour l'histoire de l'écriture est évident puisqu'il évoque lui-même ces écritures à deux reprises, d'une part dans « The Alphabet » dont le récit s'achève sur leur énumération⁶, et d'autre part, sous forme figurée cette fois, dans une illustration accompagnant « How the Leopard got his Spots ». Cette quête herméneutique fantaisiste des origines de notre écriture entreprise par Kipling s'inscrit au terme d'un siècle marqué par des percées majeures dans le domaine de l'histoire de l'écriture avec le déchiffrement des hiéroglyphes, grâce aux travaux de Champollion, et de l'écriture cunéiforme, avec les travaux du danois Niebuhr et l'anglais Rawlinson, dans la première moitié du XIX^e siècle.

6. « And after thousands and thousands and thousands of years, and after Hieroglyphics, and Demotics, and Nilotics, and Cryptics, and Cufics, and Runics, and Dorics, and Ionics, and all sorts of other ricks and tricks [...], the fine old easy, understandable Alphabet — A, B, C, D, E, and the rest of 'em — got back into its proper shape again for all Best Beloveds to learn when they are old enough » (116-117).

{ How the Camel got his Hump }



OW this is the next tale, and it tells how the Camel got his big hump.

In the beginning of years, when the world was so new-and-all, and the Animals were just beginning to work for Man, there was a Camel, and he lived in the middle of a Howling Desert because he did not want to work; and besides, he was a Howler himself. So he ate sticks and thorns and tamarisks and milkweed and prickles, most

'scruciating idle; and when anybody spoke to him he said 'Humph!' Just 'Humph!' and no more.

{ How the First Letter was Written }



NCE upon a most early time was a Neolithic man. He was not a Jute or an Angle, or even a Dravidian,¹ which he might well have been, Best Beloved, but never mind why. He was a Primitive, and he lived cavily in a Cave, and he wore very few clothes, and he couldn't read and he couldn't write and he didn't want to, and except when he was hungry

he was quite happy. His name was Tegumai Bopsulai, and

Illustration 3

En faisant de l'alphabet l'objet de son récit, Kipling permet un instant à la lettre d'échapper à l'anonymat auquel elle est ordinairement réduite et qui est sa vocation, comme nous le rappelle joliment André Massin : « Noyée dans le mot, emportée par le flot de la lecture au fil des pages, effleurée du regard par des lecteurs pressés et avides, elle a pour mission essentielle de se faire remarquer le moins possible⁷. » Alors même qu'elle est l'unité distinctive et signifiante minimale sans laquelle il n'est pas d'écriture possible, la lettre existe donc sans être jamais perçue pour elle-même. Avec les lettrines qui ornent la première phrase de chacune des douze histoires (illustration 3), Kipling donne encore une occasion à la

7. André Massin, *La Lettre et l'image* (Paris : Gallimard, 1973 (1981) 19.

lettre d'échapper à son invisibilité, en se libérant du mot. Renouant avec la tradition des lettrines ornant les manuscrits médiévaux, la lettre, en se faisant image, est enfin perçue pour elle-même. À l'inverse de ce qui se passe dans « How the Alphabet was Made », où Kipling nous montrait la lettre naissant de la figure et se muant en graphème, dans l'initiale ornée la lettre devient figure, comme par une sorte de retour à ses origines. Artisan de la lettre, il expérimente les différents mariages possibles de la lettre et de l'image : parfois, c'est simplement la forme de l'objet qui évoque la lettre (comme dans « The Whale », « The Alphabet », « The Leopard », « The Armadilloes » où le dessin évoque un I ou un T) ; d'autres fois la figure s'inscrit dans la lettre en meublant l'espace laissé vacant (« The Rhinoceros » et « The First Letter » où un dessin occupe le O de l'initiale) ; ou bien, encore, la lettre s'inscrit dans la figure (« The Crab », « The Kangaroo », « The Cat »). Mais les mariages parmi les plus heureux sont les mariages mixtes (« The Butterfly », « The Elephant » et « The Camel »), car dans ces formes composites (où la lettre est suggérée par la forme de l'objet en même temps qu'elle concourt à la formation de l'image), la fusion est telle qu'il faut chercher la lettre en pénétrant au cœur de l'image. En réalité, cette dernière catégorie d'initiales exige de revenir au mot pour retrouver la lettre, tant elle se cache dans les replis du dessin. À titre d'exemple, je ne prendrai que l'initiale de « How the Camel got his Hump », où le N de NOW est formé par le harnais qui enserré le chameau. Pour trouver l'initiale, il nous faut cependant d'abord lire la phrase (au moins le mot) et accomplir un parcours à rebours, d'autant qu'à première vue on croirait plutôt qu'il s'agit d'un cas où la figure s'inscrit dans le O formé par cette énigmatique ouverture dans une muraille. De manière plus poussée que les initiales ornant les autres récits, cette lettrine signifie également par rapport à l'histoire. Le chameau et sa bosse, comme l'indique le titre, forment le sujet de l'histoire, et en ce sens la lettrine signifie par métonymie, le récit ne faisant finalement que développer le potentiel de la lettre, et ce doublement. Pour cela, il me faut brièvement résumer cette histoire, fondée sur la quasi homophonie entre « humph » et « hump ». Au commencement du monde, le chameau était l'animal le plus lymphatique de la création, et il snobait d'un « humph » méprisant quiconque voulait l'obliger à travailler. Au troisième jour, un malin génie s'en mêle et lui inflige une bosse (« hump »), afin qu'il puisse tenir trois jours consécutifs sans boire, ni manger, et ainsi rattraper son déficit de travail. Depuis lors, « the Camel always wears a humph (we call it 'hump' now, not to hurt his feelings) ; but he has never caught up with the three days he missed at the begin-

ning of the world » (37). Cette histoire, née d'une paronomase, articule encore une fois étroitement le mot et la chose, en liant l'origine de la chose (hump) à l'emploi abusif du mot (humph). Mais du même coup, se produit une sorte de dérivation du signe, puisque le signifié ainsi matérialisé (hump) devient le signifiant d'un sens second, la paresse, signifiée par le premier terme (humph).

Je m'arrêterai encore brièvement sur l'initiale qui ouvre « How the First Letter was Written », puisque la figure qui s'inscrit à l'intérieur de l'initiale n'est autre que l'arche qui tient lieu de signature à Kipling dans nombre de ses illustrations. Intermédiaire entre le rébus (devinette graphique qui évoque un mot ou une phrase par homophonie) et le logogramme (dessin correspondant à une notion, ici la personne Rudyard Kipling), c'est une sorte de monogramme phonétique, puisqu'à la fois le dessin évoque le mot (ARK), et que les deux phonèmes contenus dans le mot évoquent les initiales de son nom. En inscrivant, au moyen d'un dessin, les initiales de son nom dans l'initiale de son texte, non seulement il fusionne dans la lettre les deux extrémités du récit (la signature étant toujours ce que l'on appose à la fin), mais il lie également au plus près, et dans ce qu'il a de plus intime (son nom), la lettre (son moi écrivain) et l'image (son moi illustrateur). Ces deux exemples illustrent bien tous les trésors que peut contenir une seule lettre quand elle se fait image, laquelle, même lorsqu'elle s'efface dans la lecture, reste à l'esprit comme un effet de rémanence visuelle.

Après avoir envisagé les rapports de la lettre et de l'image dans la substance du récit, je voudrais, maintenant, en venir aux légendes, où l'image fait l'objet d'un véritable méta-discours auctorial. Je n'en donnerai qu'un très bref aperçu, car c'est l'aspect sans doute le plus complexe et le plus riche de cette problématique, et qui mériterait à lui seul de longs développements.

D'essence polysémique, c'est par le langage que l'image devient un ensemble signifiant, par le biais de ce qui est nommable dans l'image, laquelle reçoit ainsi son sens d'avoir été nommée. La légende fait partie de ces techniques permettant de fixer ce que Roland Barthes appelait la chaîne flottante des signifiés sous-jacente aux signifiants⁸. En ce sens, la légende remplit une fonction d'ancrage (terme emprunté à Barthes), elle désigne « ceci » que l'image figure. Cette fonction est redoublée, et en l'espèce sur-signifiée, chez Kipling, par l'emploi systématique de déic-

8. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Communications* 4, 1964. Repris dans *L'Obvie et l'obtus* (Paris : Seuil, 1982 (1992)).

tiques au début de ses légendes : « This is... » et « Here is⁹... ». En même temps qu'il souligne de manière aussi ostentatoire la fonction d'ancrage de légende, il semble également s'en jouer. En effet la première phrase des légendes est souvent redondante dans la mesure où le récit suffit généralement à identifier le dénoté de l'image. À titre d'exemple parmi d'autres, voici la phrase par laquelle s'ouvre la légende accompagnant l'illustration 4 (haut) : « This is the picture of the Cat that Walked by Himself, walking by his wild lone through the Wet Wild Woods and waving his wild tail ». Cette phrase ne fait pas que reprendre le titre de l'histoire, elle est le leitmotiv qui ponctue, comme un refrain, l'ensemble du récit (où elle apparaît cinq fois mot pour mot, et à plusieurs reprises sous forme tronquée). Dans ses légendes, Kipling, qui joue toujours un double jeu, loin d'aider le spectateur à « combattre la terreur des signes incertains », comme l'écrivait encore Barthes, semble multiplier les évidences rassurantes comme pour mieux les déjouer plus tard, en introduisant une inquiétante étrangeté dans le domaine de la représentation.

Alors même que nous avons vu, avec « The First Letter », que le sens d'une image varie avec la manière dont celui qui la lit agence entre eux les différents syntagmes visuels, il reste que nous avons tendance, du moins dans une logique figurative, à lire les images comme nous lisons le monde, en prenant les signes iconiques pour des analogons de la chose. C'est ce que nous rappelle Michel Foucault dans son texte à propos des célèbres pipes de Magritte qui ne sont pas des pipes : « ... Il y a une habitude de langage : qu'est-ce que ce dessin ? c'est un veau, c'est un carré, c'est une fleur. Vieille habitude qui n'est point sans fondement : [...] Il a beau être le dépôt, sur une feuille ou un tableau, d'un peu de mine de plomb ou d'une mince poussière de craie, il ne "renvoie " pas comme une flèche ou un index pointé à telle pipe qui serait plus loin, ou ailleurs ; il est une pipe¹⁰ », et ce en vertu de l'évidence (perceptive) qui régit la représentation picturale et lie le représentant, le signifiant iconique, à la chose représentée, le signifié pictural (son référent mondain si l'on peut dire), selon un rapport de perception analogique.

9. C'est la seule trouvaille d'une traduction par ailleurs médiocre, où dans les légendes accompagnant les dessins le déictique est en quelque sorte mis en exergue, puisqu'imprimé en gras et placé au dessus du texte de la légende : Rudyard Kipling, *Histoires comme ça* (Traduit de l'anglais par Robert d'Humières et Louis Fabulet). (Paris : Gallimard Jeunesse, 1997 (2000)).

10. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Paris : Fata Morgana, 1973 (1986)).

The Cat that Walked by Himself

This is the picture of the Cave where the Man and the Woman lived first of all. It was really a very nice Cave, and much warmer than it looks. The Man had a canoe. It is on the edge of the river, being soaked in water to make it swell up. The tattered-looking thing across the river is the Man's salmon-net to catch salmon with. There are nice clean stones leading up from the river to the mouth of the Cave, so that the Man and the Woman could go down for water without getting sand between their toes. The things like blackbeetles far down the beach are really trunks of dead trees that floated down the river from the Wet Wild Woods on the other bank. The Man and the Woman used to drag them out and dry them and cut them up for firewood. I haven't drawn the horse-hide curtain at the mouth of the Cave, because the Woman has just taken it down to be cleaned. All those little smudges on the sand between Cave and the river are the marks of the Woman's feet and the Man's feet.

The Man and the Woman are both inside the Cave eating their dinner. They went to another cosier Cave when the Baby came, because the Baby used to crawl down to the river and fall in, and the Dog had to pull him out.



This is the picture of the Cat that Walked by Himself, walking by his wild lone through the Wet Wild Woods and waving his wild tail. There is nothing else in the picture except some toadstools. They had to grow there because the woods were so wet. The lumpy thing on the low branch isn't a bird. It is moss that grew there because the Wild Woods were so wet.

Underneath the truly picture is a picture of the cosy Cave that the Man and the Woman went to after the Baby came. It was their summer Cave, and they planted wheat in front of it. The Man is riding on the Horse to find the Cow and bring her back to the Cave to be milked. He is holding up his hand to call the Dog, who has swum across to the other side of the river, looking for rabbits.



Illustration 4

Or, nous dit Kipling dans ses légendes, anticipant finalement en cela Magritte, une telle lecture du signe visuel comme analogon de la chose est trompeuse. Elle renvoie un peu à la notion de leurre tel qu'on l'entend à la pêche, leurre qui sert à attirer le poisson (où le rôle de l'hameçon est

tenu par l'analogie qui sert à nous prendre au piège de la représentation, à nous attirer et retenir dans l'image), et en même temps l'abuse et le trompe. D'un côté, Kipling invite ses lecteurs/spectateurs à déchiffrer les signes iconiques comme si l'image était le référent du monde, notamment lorsqu'il justifie ses choix esthétiques en invoquant une causalité naturelle, extérieure à l'ordre fictif de la représentation qui renverrait à une réalité en amont du tableau, comme par exemple dans « The Cat that Walked by Himself » (Illustration 4, haut) où il explique la présence de champignons dans l'image en affirmant que « they had to grow there because the woods were so wet¹¹ ». De tels effets de réel abondent, et sont parfois obtenus par un procédé exactement inverse, comme dans l'exemple suivant où le signe absent devient l'indice de la véracité de l'image (toujours dans « The Cat », Illustration du bas) : « I haven't drawn the horse-hide curtain at the mouth of the Cave, because the Woman had just taken it down to be cleaned ». À d'autres moments, et ce dans la même légende, pratiquement dans la même phrase, il nous prend au piège de la référence, en contestant l'évidence perceptive qui assure le caractère figuratif de l'image, comme lorsqu'il écrit à propos d'un signe iconique dont le tracé fait songer à un oiseau perché sur une branche que « The lumpy thing on the low branch isn't a bird. It is moss that grew there because the woods were so wet » (« The Cat », illustration du haut). S'il suffit de dire d'une chose qu'elle ne représente pas ce à quoi elle ressemble, alors tous les signes sont pareillement menacés de dissolution. De même, lorsqu'à l'inverse (toujours dans « The Cat », illustration du bas), il écrit à propos d'un autre ensemble de signes que : « The things like blackbeetles far down the beach are really trunks of dead trees that floated down the river from the Wet Wild Woods on the other bank », alors même que ces signes qu'il dit ressembler à des cafards n'y ressemblent pas et ressembleraient effectivement plutôt, sinon des troncs, du moins à des branches d'arbres, on finit par se demander où est le vrai, dans le mot où dans l'image. C'est donc bien à une réflexion sur le leurre de l'image que Kipling nous convie, en dénouant ce que Foucault nomme l'assertion représentative. Peut-être s'agit-il de nous faire comprendre que s'il n'est de sens que nommé, chacun est libre de lire ce qu'il veut dans l'image. Kipling, homme de lettres, illustrateur d'une œuvre unique, nous invite finalement au constat que faisait Barthes,

11. C'est moi qui souligne.

lorsqu'il disait que « par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive¹² ».

On le voit, Kipling, détenteur d'une double compétence, en devenant son propre illustrateur semble constamment s'interroger sur cette double pratique, en nous montrant à la fois comment l'écriture est habitée par l'image et comment l'image est constamment hantée par le spectre de la langue, puisque — et c'est l'un des problèmes majeurs qui se pose à la sémiologie des messages visuels — la représentation visuelle s'articule à la langue, médiation nécessaire des mots pour nommer ce qui se donne et en même temps se dissimule dans l'image. Sur un mode oscillant sans cesse entre le pédagogique et le ludique, il œuvre à nous montrer que l'écriture et l'image sont des systèmes de signes ayant des propriétés communes, voire un fonctionnement semblable, par certaines correspondances qu'il établit entre eux, tout en nous révélant que le processus de signification s'y articule selon des voies souvent contradictoires. Mais l'essentiel est ailleurs, c'est la jubilation qu'éprouve le lecteur/spectateur à lire ses histoires et déchiffrer ses images, ces inépuisables réservoirs de signes.

12. Barthes p. 32.

Dusty Answer, 1927 : **Réflexions sur un Scandale**

Atelier N°29, « Histoire du Livre et de l'Édition »,
dirigé par M. F. Cachin

Françoise BORT
Université Marne La Vallée

La publication du premier roman de Rosamond Lehmann, *Dusty Answer*, par les éditions Chatto & Windus, en 1927, présente un certain nombre d'ingrédients particulièrement propices à une réflexion sur le phénomène du scandale littéraire. Je vous propose, dans les limites qui sont celles d'une communication, de mettre ces ingrédients dans une sorte d'éprouvette, de les observer tels que les documents d'archives et les divers témoignages nous permettent de les reconstituer, et de nous interroger sur ce phénomène récurrent et éternellement surprenant du scandale littéraire.

Conformément à ce qui semble relever d'une routine, il s'agit d'un auteur jeune et inconnu, qui publie dans une période de transformation de la société.

Avant de tenter une définition, essayons de saisir le phénomène à travers sa force pure, et tout d'abord la force de son impact sur la victime qu'est le très jeune, le très innocent auteur qui comme toujours plaide non coupable. Rosamond Lehmann n'a cessé, tout au long de sa carrière, de revenir sur le trauma de cette première publication vécu à l'âge de 26 ans. Non que ce roman ait été le seul à susciter de vives réactions ; son

deuxième roman *A Note in Music* choquera aussi trois ans plus tard, pour d'autres raisons que le premier. Le dernier grand roman, *The Echoing Grove*, paru en 1953, choquera peut-être encore plus que le premier et le second réunis, sans pour autant causer un scandale alors que l'intrigue s'attaque au tabou fondateur de toutes les sociétés humaines, celui de l'inceste. Et voilà un premier élément porteur de mystère : il ne suffit pas de choquer pour soulever un scandale. Il y a, dans le scandale, quelque chose en plus, un élément qui semble presque aléatoire, le déchaînement d'une force dont l'impact sur l'auteur révèle le caractère foudroyant. Cette violence de l'imprévisible et de l'inexplicable cause, de toute évidence, les premières blessures :

It was really a case of waking up and finding myself famous. Rave reviews. The book also shocked people terribly — some really did see it as the ravings of a nymphomaniac. My poor mother was very worried. [...] I found myself labelled as one of these new post-war emancipated women. I was simply horrified. I thought, what have I done ? All the reviews and publicity made me feel as if I'd exposed myself nude on the platform of the Albert Hall.

Writing Lives, Virago Press, 1988, (p. 153).

Entendez le ton de la surprise, de l'émotion, et considérez que ces propos sont tenus exactement soixante et un ans après les faits, alors que l'auteur en parle pour la cinquième fois si on classe la totalité de ses témoignages dans l'ordre chronologique¹.

Il est d'ailleurs significatif de relever dans quelles circonstances Rosamond Lehmann s'est penchée pour la première fois sur sa mémoire de l'événement. Ce fut oralement, à la BBC, le 22 mars 1953, lors d'une émission dont *The Listener* a publié le contenu quelques jours plus tard. Pourquoi en 1953 ? Parce que l'auteur vient de publier *The Echoing Grove*, le plus complexe, le plus incompris de ses romans, le plus achevé au plan de l'écriture. Et voici comment elle sort du silence :

If I had been invited, even a year ago, to talk about my first novel, Dusty Answer, on the air, my first reaction would have been to say : 'Heaven

1. Dans l'ordre chronologique : 1) « My First Novel », *The Listener*, 26 March 1953 (transcription d'une émission de la BBC du 22 mars 1953) ; 2) Interview avec Janet Watts dans *Writing Lives*, Virago Press, 1988, (pp. 148-159) ; 3) Interview avec Shusha Guppy dans *Looking Back*, Paris Review Éditions, 1991, (pp. 143-170) ; 4) *The Swan in the Evening*, Collins, 1967, (pp. 66-70) ; 5) « My First Book », *The Author*, 1983 ; 6) *Rosamond Lehmann's Album*, Chatto & Windus, 1985, (pp. 26-29).

forbid !' [...] For the reason that until a few months ago I had never been able to face re-reading the book and could only remember it faintly, in a confused way, and with a persistent sense of nervous reluctance. [...]

But within this past year, I have managed to finish a new novel ; and while I was tunnelling to find a way through to the end of it, I began to feel that, more than any of the others, this novel had something to do with the first I ever wrote. [...] And I decided that it was high time I looked fair and square at the person and the story I had once exposed so publicly, and then attempted to suppress.

« My First Novel », *The Listener*, 26 March 1953.

La correspondance de l'auteur atteste de cette volonté, dès 1927, d'effacer le scandale, de se soustraire à l'événement, de renier le livre. Dans la même interview de 1953 où elle rompt le silence, elle décrit ce sentiment : « I wished the hills to open and engulf me with all my shame at once, for ever. » Trente ans plus tard, en 1983², elle répète : « I wished the earth to open and swallow me up. » Elle prend d'ailleurs la résolution de ne plus jamais s'exposer à pareil risque :

[...] let it be a lesson : never, never again. Or if I had to, to prove that I was a novelist, not an exhibitionist, let me choose a theme so remote from my experience that nobody could ever bring it up against me.

« My First Novel », *The Listener*, 26 March 1953.

Ce ton-là, la force des images utilisées ne s'évanouiront jamais au cours des six témoignages de l'auteur, entre la première interview de 1953 et l'*Album* publié en 1985 où, sur les 112 pages qui retracent sa vie, elle consacre quatre pages aux coupures de presse de 1927. La définition même du scandale semble, en effet, contenue dans cette répétition, dans la récurrence de cette même image d'être exposée nue sur la scène de l'Albert Hall, dans l'allusion répétée à sa mère choquée, à la chance que son père ne puisse plus être le témoin de tout cela... « Scandalum³ », en latin, désigne « une pierre d'achoppement, ce qui fait trébucher et tomber dans le mal ». Le mot s'apparente à « scandere » : scander. Et pour compléter le tableau, « skandalon » en grec désigne un piège. Tout, dans le scandale, converge vers l'idée de répétition, non seulement du phénomène, mais apparemment aussi des mots dont on le recouvre. Les protagonistes du scandale butent sur quelque chose...

2. « My First Book », *The Author*, 1983.

3. Alain Rey, *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, vol. 2, Éditions Le Robert, 1992, (p. 1889).

De quoi s'agit-il donc au juste, et qu'y avait-il de tellement scandaleux à reprocher à l'auteur ? Nous avons vu le trauma de la victime, essayons de remonter l'onde de choc. Et là, apparaît un autre aspect du scandale qui pourrait presque se définir comme ce qui, par définition se démultiplie, comme ce qui provoque plus scandaleux encore que ce qui est reproché. On assiste à un phénomène incontrôlé et incontrôlable. Lorsqu'avec le recul du temps, avec la distance des trois-quarts de siècle qui nous séparent de cette époque, on écoute l'auteur rapporter l'effet produit par le roman sur les lecteurs de 1927, on peut dire que là réside pour nous le véritable scandale. Écoutez plutôt ce qui suit et qui ne s'adresse pas aux âmes sensibles :

[The] novel uncorked a torrent of letters, literally hundreds of letters — chiefly from America in the beginning, later chiefly from France — explaining that I had written their own unhappy love story : how could I possibly have known or guessed it ? More than one lesbian lady urged me to abandon my so obviously frustrated heterosexual life and share her hearth and home. One young Frenchman withdrew to a mountain-top and there typed out a two hundred thousand word sequel to *Dusty Answer*, accompanied by photographs and letters designed to prepare me for our joint future, when he would teach me love.
The Swan in the Evening, (pp. 67-67)

[The letters were] mostly fan letters, from young women, but once or twice venomous, abusive, such as one signed « mother of six » and containing a simple message : « Before consigning your book to flames, would wish to inform you of my disgust that anyone should pen such filth, especially a MISS.
« My First Book » *The Author*, 1983

Voilà, dans ce mélange de lettres d'admirateurs délirants et de censeurs injurieux, tout l'apanage du scandale, car le scandale fait vendre. Si le livre cause tant de bruit et de fureur, c'est avant tout qu'il est lu. Un petit détour par les chiffres⁴ nous indique :

4. Trois sources sont à l'origine des chiffres donnés ici. John Lehmann, dans le premier volume de son autobiographie (*The Whispering Gallery*, Longmans, 1955), fait du scandale un compte-rendu inspiré par sa profession d'éditeur et rapporte certains chiffres. Les lettres échangées par Rosamond Lehmann, Harold Raymond (responsable des éditions Chatto & Windus), et Elliot Holt (frère de Henri Holt, l'éditeur américain de *Dusty Answer*) apportent un complément d'information. L'ensemble de cette correspondance se trouve réparti dans deux centres d'archives : « The Modern Archives » de King's College à Cambridge ; « The Lilly Library » de l'Université d'Indiana à Bloom-

- 550 exemplaires vendus en Grande Bretagne la première semaine, en avril 1927.
- 14 000 vendus en octobre sur une première impression de 15 000 exemplaires.
- Et une deuxième impression de 20 000 exemplaires est immédiatement prévue, tandis que Chatto & Windus commande du papier pour une troisième.

Du côté américain, Henry Holt and C°, New York, publie le roman en septembre de la même année, au prix de \$ 2 50, et voici les performances :

- 85 000 exemplaires vendus en novembre 1927, c'est-à-dire en deux mois, à la faveur du scandale déjà soulevé en Angleterre, sur un total de 100 000 exemplaires que compte la première édition.
- Le roman est désigné « Book of the Month » par un vote de 45 000 lecteurs favorables sur les 70 000 que compte le club.
- Il est réimprimé dès l'année suivante.

Nous n'avons pas encore considéré ce qu'il pouvait y avoir de réellement scandaleux dans le contenu même du roman, mais nous comprenons déjà pourquoi Rosamond Lehmann, tout au long de sa carrière, a été désignée par une périphrase qui n'a jamais varié : « l'auteur de *Dusty Answer* ». Et cela jusque dans l'intimité du discours privé de ses contemporains : quatre ans après la publication de *Dusty Answer*, quand Virginia Woolf écrit à Molly MacCarthy que John Lehmann vient d'être engagé à la Hogarth Press, on lit ceci :

We have just taken on this last week a young poet, John Lehmann, brother of *Dusty Answer*, to be eventually our partner⁵ [...].

Pourquoi une telle assimilation, jusqu'à faire du titre de l'œuvre un synonyme du nom de l'auteur, et jusqu'à faire des deux un écho du bruit qu'ils ont soulevé ?

Ce sont les critiques qui peuvent ici nous aider à répondre, dans la mesure où ils constituent globalement les porte-voix du Lecteur réel : ils

ington. Il convient aussi de préciser que l'essentiel de la correspondance de Rosamond Lehmann est conservé au « Harry Ransom Humanities Research Center » de l'Université du Texas à Austin.

5. Letter n° 2319, 30 January 1931. Virginia Woolf, *Letters*, vol. IV (London : Hogarth Press, 1978) 284.

expriment pour une part les préjugés de leur époque, ils se présentent comme les garants de la moralité littéraire ; et pour une autre part ils prennent la défense de toutes les manifestations de la nouveauté, et garantissent alors une forme de liberté à l'intérieur du champ de la création. La vingtaine d'articles que j'ai pu recenser parmi ceux parus en 1927 brossent le tableau des idées en présence dans tout ce vacarme. L'auteur parle de « commotion » à ce sujet : « My over all recollection is of agitation, qualms⁶. » Les uns disaient donc et clamaient apparemment très haut que l'auteur — je cite le résumé qu'elle en donne — « had produced a most unwholesome novel, a mess of decadence and sex-obsession⁷ ». Les autres soulignaient le charme de sa prose, dans le sillage de l'article auquel Rosamond Lehmann rend hommage chaque fois qu'elle évoque la sortie de ce premier roman : le fameux article d'Alfred Noyes fidèlement reproduit dans *l'Album*⁸. Cet article paru dans le *Sunday Times* du 22 mai 1927, est le premier à se montrer nettement favorable, au point de déclarer avec enthousiasme : « It is the kind of novel that might have been written by Keats if Keats had been a young novelist of today ». L'allusion sera reprise mainte fois par d'autres.

Là, me semble-t-il, un arrêt sur image s'impose. Voilà, à l'instant le plus chaotique de la bataille, quelques arguments qu'il convient d'examiner à la loupe. Les accusations d'immoralité ne sont pas une nouveauté en 1927. Certes, le poids de la morale entraînera l'année suivante un procès contre Radclyffe Hall et poussera E. M. Forster à retarder la publication de *Maurice*. Mais Bloomsbury a quand même considérablement dégagé le terrain sur lequel Oscar Wilde fut jadis exécuté. Les allusions à l'homosexualité, les errances du désir adolescent se présentent, dans ce débat, comme un voile qui recouvrirait plus insupportable encore. Tout se passe comme si on se servait de ce vieux cheval de bataille qu'est l'immoralité pour ne pas affronter ce qu'il peut y avoir de véritablement intolérable pour l'époque dans *Dusty Answer* et dont une lettre de lecteur se fait l'écho. Il s'agit d'une chose en apparence des plus insignifiantes, une véritable « lettre cachée », visible, quelconque, inaperçue : « One [neighbour] wrote to say that there was alas ! a lot of unpleasantness in the world, but why write about it⁹ ? » Une remarque

6. « My First Book », *The Author*, 1983.

7. « My First Novel », *The Listener*, 26 March 1953.

8. *Rosamond Lehmann's Album*, (p. 26).

9. « My First Book », *The Author*, 1983.

banale, qui refait pourtant surface sous une forme plus intéressante dans une manchette de magazine à propos du deuxième roman, *A Note in Music*, en 1930, comme si la vraie question avait enfin réussi à surnager. Ce titre (reproduit dans *l'Album*¹⁰) pose la même question : « Futility of life asserted with skill, but why ? ». Voilà la question sans réponse, la question insoutenable que le rapprochement avec Keats ne sert qu'à rendre un tout petit peu supportable en la colorant d'esthétisme, et en culpabilisant les censeurs lapidaires. « Pourquoi écrire ça ? »

« Futility of life » est à entendre comme « l'insignifiance de la vie ». Et ce « why » interroge l'humeur même du roman. Cette incompréhension divise les lecteurs et la critique de façon non aléatoire. Il ne s'agit pas d'une simple question de sensibilité personnelle. Cette incompréhension met au jour un fossé assez gigantesque entre la génération de Rosamond Lehmann et la précédente. Ces deux générations n'ont pas vécu la guerre de la même façon et ne partagent donc pas le même présent après la guerre. Les lecteurs de la génération précédente, qu'ils soient libérés ou pas moralement, ne comprennent pas le roman. Lytton Strachey, par exemple, celui-là même qui a si efficacement attaqué les bastions de la morale, la figure de proue du célèbre vaisseau iconoclaste, Lytton Strachey lui-même tombe dans le panneau de l'incompréhension. Un point en sa faveur, saluons le mérite : il lit le roman dès la parution, mais il trahit son déphasage lorsqu'il écrit, le 11 mai 1927 :

It seemed to me to have decided merit, and for a first novel remarkable. The disadvantage to my mind is that it is too romantic and charged with sunset sentiment. A youthful fault, I suppose. Not sufficiently 'life-enhancing'. But very well and carefully done — without horrors in taste (a rare thing nowadays) and really at moments moving¹¹.

Lytton Strachey nous apporte ainsi la preuve qu'il n'est pas suffisant d'être libéré des conventions de la morale sociale pour entrer de plain pied dans le roman. Il faut avant tout avoir l'âge de Judith à ce moment précis de l'Histoire.

Dusty Answer fait le récit d'une jeunesse qui n'est même pas désespérée. Le désespoir, la chose du monde la plus facile à partager, serait immédiatement imputable à notre destin commun, à ce que Strachey appelle « the sunset sentiment », tellement juvénile. *Dusty Answer* sug-

10. *Rosamond Lehmann's Album*, (42).

11. Cité par Michael Holroyd dans *Lytton Strachey, The New Biography* (London : Chatto & Windus, 1994) 569.

gère une chose plus redoutable, plus grave, qui est le désenchantement. Le personnage central, Judith, ne saurait être plus explicite lorsqu'elle dit elle-même appartenir à « une génération désenchantée ». Le roman peint un monde déserté par la vie, une série de mouvements du désir qui ne rencontrent que le silence et l'absence. Et tout ceci est peint à travers le regard d'une héroïne qui n'a pas commencé à vivre et qui se demande, dans les dernières lignes, si elle peut naître, si ce monde peut la recevoir. Sa réponse ressemble à ce qu'une autre jeune femme a pu dire sur l'échafaud. Le « pas tout de suite » qui clôt le roman trahit l'épuisement de toute une génération à trouver sa place dans le monde :

She had nobody now except herself, and that was best.
This was to be happy — this emptiness, this light uncoloured state, this no-thought and no-feeling.
She was a person whose whole past made one great circle, completed now and ready to be discarded.
Soon she must begin to think : What next ?
But not quite yet.
Dusty Answer, Penguin Books, (303).

Voilà précisément l'état d'âme dont *Dusty Answer* se fit l'écho au nom de toute une génération, au même titre que *Werther*, pour d'autres temps et une autre génération. Rosamond Lehmann utilise le terme allemand de ZEITGEIST à deux reprises¹² pour désigner après coup cet aspect du roman, cette raison particulière de ce qu'il faut aussi appeler son succès :

It does seem strange in retrospect that this romantic, overemotional but surely innocent work should have aroused such extravagances of response. It must have been one of those inexplicable explosions of the *Zeitgeist*.
« My First Book », *The Author*, 1983.

Mais ce mot ne pouvait venir qu'avec le recul du temps, il ne peut venir que trop tard : l'émergence du scandale lui-même, le phénomène brut, n'est qu'une sorte de trou noir où tout le monde semble agi par des forces extérieures, un vaste dialogue de sourds. À propos de son sentiment au cœur de l'événement, Rosamond Lehmann insiste simplement sur le fait qu'elle ne pouvait pas écrire autre chose :

12. « My First Book », the Author, 1983 ; *The Swan in the Evening* (London : Virago Press, 1983) 67.

I had written because I had to, and had thought to write a serious novel.
« My First Novel », *The Listener*, 26 March 1953.

Rosamond Lehmann avait bien perçu le scandale à l'intérieur du scandale. Dans la question « pourquoi écrire ça ? » se cachait bien sûr la question plus meurtrière : « pourquoi écrire ? » Le scandale pose à l'écrivain une question de vie ou de mort dans son engagement même à écrire. En 1967, elle ajoute :

'Don't read me, don't speak to me', was partly what I wanted to reply.
'That is not what I meant at all. That is not it, at all.'
The Swan in the Evening, (70).

Que voulait-elle dire, qui ne pût être entendu ? De quoi parlait-elle au juste, dans ce roman, qui méritât à ce point d'être étouffé sous d'autres propos ?

L'auteur parlait d'une veuve de guerre (Mariella) qui n'idéalise pas plus son héros de mari qu'elle ne se sent de devoir envers son fils orphelin de guerre. La veuve et l'orphelin apparaissent comme des morts-vivants, hors d'atteinte, au-delà de toute empathie possible de la part du lecteur, parce qu'eux-mêmes ces personnages se montrent incapables de chagrin. Aucune phrase, dans la bouche de Mariella, sur la patrie, sur les autres veuves, sur la société ou sur l'État. Les personnages, radicalement solitaires, errent dans un monde fantomatique.

L'auteur parlait d'un jeune compositeur, Julian, brisé dans son inspiration par la guerre, et pour qui la victoire militaire inaugure une déroute morale. Julian se heurte à l'impossibilité de toute création : la guerre a tué la musique. Les tortures morales qu'il incarne posent la question inacceptable de ce que signifient désormais l'art et la création.

L'auteur parlait de Judith, l'adolescente désirante, mais qui, par exemple, en pleine scène d'amour au bord d'un lac, se trouve saisie d'une vision : elle se voit noyée à quelque distance de la scène qu'elle est en train de vivre, et tout lui semble soudain irréel. Les vivants lui apparaissent comme des ombres impossibles à fixer du regard. Judith a la tête pleine de citations poétiques qu'elle mêle sans références, qu'elle jette sur la page comme dans une sorte de fosse commune du génie humain : toute la poésie qu'elle apprend à Cambridge ne suffit pas à donner de la consistance au monde qui l'entoure, à réordonner le chaos.

Il est révélateur de rapprocher tout cela d'un roman contemporain de *Dusty Answer*, qui décrit le même monde du point de vue de la géné-

ration précédente : je pense à *Mrs Dalloway* (1925)¹³. Sans se lancer dans une comparaison qui n'aurait guère de sens, on peut seulement relever le caractère éminemment effacé du personnage d'Elizabeth, la fille incomprise de Clarissa Dalloway. Curieusement entichée du personnage le plus détestable qu'est Miss Kilman, Elizabeth est pour sa part le personnage le plus muet, celui dont nul ne peut pénétrer le comportement. Or, Elizabeth appartient à la génération de Judith, et *Dusty Answer* donne à cette génération la voix qui lui manque dans *Mrs Dalloway*. Et on peut dire qu'avec les derniers mots du roman — « But not quite yet. » — Judith s'empare aussi du silence, ce qui est plus terrible encore.

Dusty Answer aborde des choses tellement profondes dans le cœur de la jeune génération, que Rosamond Lehmann le résume, bien des années après, en utilisant les mêmes mots que Scott Fitzgerald :

Where, oh where was my place in the lofty scheme of things entire ?
What with the general post-war fissuring and crack-up of all social and moral structures, coupled with the abject collapse of my private world, it was easy to fear I was nowhere.
The Swan in the Evening, (69).

Le roman aborde des choses tellement fortes que le scandale apparaît finalement comme la forme la plus efficace de censure, celle qui au lieu d'interdire le message, le recouvre de bruit et le dénature jusqu'à faire haïr l'écriture à l'auteur en personne :

[...] an incurable ambivalence developed in me with regard to my profession after the smash-hit of *Dusty Answer*.
The Swan in the Evening, (67).

Ce qui rend intolérable l'état d'esprit de cette jeune génération d'après guerre, c'est assurément la culpabilité collective mise en cause dans la dépression de Judith ; et la violence du scandale permet de mesurer la culpabilité piquée au vif. Culpabilité tellement forte et inavouable qu'elle se cache derrière le leurre de la moralité outragée, renvoyant ainsi la faute du côté de l'auteur et d'une soi-disant transgression.

En effet, les années 1920 mêlent le trauma de la guerre, l'empreinte de la mort, à une liberté de mœurs de plus en plus grande, à une libération

13. Rosamond Lehmann est née en 1901, elle a donc 13 ans en 1914 et publie *Dusty Answer* à l'âge de 26 ans ; Virginia Woolf est née en 1882, elle a 32 ans en 1914 et publie *Mrs Dalloway* à l'âge de 43 ans.

de la parole¹⁴. Et c'est ainsi que se fait entendre un changement de représentation du corps qui pose une limite à la psyché. Le corps, menacé et largement frappé de disparition pour toute la génération de Judith, ne peut plus se confondre avec le corps effacé ou caché et étouffé par les conventions sociales que Lytton Strachey a connu ; il s'agit désormais, dans l'inconscient de la jeune génération, du corps déchiré et mutilé au cours d'un massacre organisé par les générations précédentes. Les jeunes hommes que Judith côtoie et désire sont physiquement et mentalement transformés par l'horreur. Autrement dit, le corps qui, au XIX^e, ne pouvait être abordé qu'au travers de l'art, de la statuaire, sous couvert d'un esthétisme offrant toutes les garanties de sécurité intellectuelle, le corps qui avait fini par quitter le domaine de la contemplation par le biais du Néo-Paganisme, fait, avec la guerre, son entrée dans une forme d'horreur qui s'impose socialement — les mutilés sont bien là, et les photos des défunts également — mais sans que l'on puisse pour autant reconnaître cette horreur comme telle. Elle est partout et innommable. On ne peut pas discuter le bien-fondé ni les conséquences du sacrifice, on ne peut pas plaindre le courage. Or, *Dusty Answer* n'est qu'une vaste remise en cause du sacrifice, et une remise en cause des plus redoutables parce que l'état de souffrance de Judith se situe à l'opposé du cynisme : c'est la souffrance d'une conscience atomisée dans une fausse paix.

Les deux générations de Bloomsbury avaient une montagne de tabous à renverser. La génération de Rosamond Lehmann a une montagne à reconstruire : du mouvement cubiste jusqu'à *The Waste Land*, cette montagne apparaît comme celle non pas tant du sens de l'existence, mais plutôt comme celle de la place du réel : question pour laquelle l'outil philosophique reste aussi à forger¹⁵... Strachey garde une représentation du corps considéré dans son absolue intégrité. Judith a basculé dans l'absurde du corps mis en pièces. Le mot le plus lancinant dans *Dusty Answer* est le mot « unreality ». Judith et sa génération cherchent comment cohabiter avec l'impensable. Ils traversent une phase de

14. On se rappelle la phrase devenue célèbre : « [...] in or about December, 1910, human character changed. » Virginia Woolf, « Mr Bennett and Mrs Brown », *Essays*, vol. I (London : Hogarth Press, 1966) 319.

15. La correspondance de Rosamond Lehmann montre l'intérêt qu'elle a porté, dès la fin des années 1920 et au cours des années 1930, à Husserl et Heidegger, suivant en cela le mouvement de sa génération vers la philosophie allemande de l'époque.

désolation au sens littéral du mot¹⁶, au sens d'esseulement. Ils cherchent le contraire de cela, une *consolation*, c'est-à-dire un soutien qu'ils ne peuvent trouver que dans la mémoire. Mais la réalité des souvenirs se heurte pour eux à l'irréalité du présent : le travail qui est par excellence celui de l'écrivain, échoue à opérer le lien vital entre l'expérience et le présent. Les souvenirs renvoient au terrible, le présent se voit colonisé par la mort, la seule fragile survie réside dans le moment de suspens que Judith réussit à trouver dans les dernières lignes, dans le « But not quite yet¹⁷ », quelque fragile instant de non-pensée.

Et il y a encore bien pire que cette désolation dans le roman, car au contraire d'une génération désespérée, Judith — comble d'ironie dans ce scandale — offre le portrait de l'innocence bafouée et trompée. Que peut-on contre l'innocence ? Quoi de plus irritant que l'innocence ? Écoutez plutôt ces protestations de l'auteur :

How could I have unwittingly overstepped the mark ? Had I written too frankly on unhealthy subjects such as sexual love and passion ?
« My First Book », *The Author*, 1983.

What had I done and why ? Had I really written my naked life history unawares ?
« My First Novel », *The Listener*, 26 March 1953.

L'*Album* se fait visuellement l'écho de cette ironie, en étalant sur la même page un portrait de l'auteur aux allures appuyées de Madone, et les manchettes inspirées par le scandale. Étonnante contradiction, celle qui oppose un profil si pur et les accusations d'immoralité, si on ne tient pas compte de la face cachée du scandale que nous venons d'explorer, si on omet ce que le scandale a justement pour fonction de cacher.

Il faut même ajouter que l'auteur, loin de simplement assigner à l'écrivain une sorte de devoir de sincérité, fait de l'artiste une figure de l'innocence par excellence. Rosamond Lehmann se présente, dans l'*Album*, comme le sosie de Judith telle qu'elle est portraiturée au chapitre 4 de la Deuxième Partie, rêvant de devenir écrivain, assise dans le bureau de son père absent et entourée des volumes de sa bibliothèque¹⁸.

16. Voir Alain Rey, *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, vol. I, (588) : mot emprunté au latin *desolare* (*de-solare*, *de solus*, « laisser seul ») qui signifie « dépeupler, ravager » et plus tard « désert, abandonner, priver de » par opposition à *consolare*.

17. *Dusty Answer*, (303) ; déjà cité p. 5.

18. *Dusty Answer*, (80) : « She could sit in this room, especially now with hair brushed smooth and coiled low across the nape, defining the lines of head and neck and the

Et comme Judith, l'auteur se trouve contrainte d'aller chercher du renfort et de la solidarité¹⁹ dans les traces laissées par les générations antérieures à celles qui la condamnent :

I thought of the 19th century literary giants as my great ancestresses, revered, loved, and somehow intimately known. So I remembered how acutely they had suffered from censorious critics, and when hot flushed, faintness, nausea, loud rapid heartbeats afflicted me, it was a drop of comfort to feel, if in no other sense their match, at least sisterly in suffering with such noble souls. Also I thought with yearning of the androgynous disguises, the masculine masks they had adopted for the sake of moral delicacy ; of the unimpeded freedom to immerse in the creative and destructive element which anonymity had bestowed on them... might have bestowed on me ?
The Swan in the Evening, (9).

Voilà qui nous ramène inéluctablement à notre point de départ : qu'est-ce qui se répète avec tant d'insistance dans le phénomène du scandale littéraire ?

Peut-être une coïncidence de deux forces jumelles qui s'affrontent, qui trébuchent l'une sur l'autre. Le sentiment de Judith placé en position de point d'orgue à tout le récit, l'instant de non-être contenu dans le « But not quite yet », apparaît finalement comme l'emblème aveugle de ce à quoi elle s'attaque. La violence de la réaction scandalisée permet, en effet, à une autre génération, celle qui se trouve offensée, d'imposer un autre « but not quite yet » : l'indignation marque un instant de refus, et de refus d'autant plus sauvage qu'il est menacé par l'inéluctable. Quelques années suffisent pour que les protagonistes eux-mêmes se demandent ce qui a bien pu les animer, ce qui a pu soulever tant de poussière... À moins que le scandale, ruse suprême de l'Histoire, n'ait aussi fourni à chacun, à l'auteur scandaleux et aux scandalisés, un appui

clear curve of the jaw, — she could sit alone here in her wine-red frock and feel part of the room in darkness and richness and simplicity of line ; decorating it so naturally that, if he saw, his uncommunicating eyes would surely dwell and approve. »

19. Comment ne pas évoquer ici ce que V. Woolf amène sous la forme d'une boutade dans son essai « On Re-reading Novels » (*Essays*, vol.II, The Hogarth Press, 1966, 122) : « The Georgians, it seems, are in the odd predicament of turning for solace and guidance not to their parents who are alive but to their grandparents who are dead. And so, as likely as not, we shall be faced one of these days by a young man reading Meredith for the first time. » Le titre même de *Dusty Answer* est emprunté au poème « Modern Love » de Meredith.

pour se relever. À moins que le phénomène du scandale ne doive éternellement se répéter afin que l'auteur soit indéfiniment réinvesti dans ce que Michel Foucault appelle son rôle de fauteur²⁰.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions et rééditions de *Dusty Answer*

- London, Chatto & Windus, 1927. (First edition).
 New-York, Holt, 1927.
 London, Chatto and Windus, 1928.
 New-York, Grosset, (Novels of Distinction), 1928.
 London, Chatto and Windus, (Phoenix Library), 1930.
 New-York, Grosset, 1930.
 London, Chatto and Windus, (Centaur Library), 1933.
 London, Penguin Books, 1936.
 London, Chatto and Windus, 1947.
 London, Albatross Modern Continental Library, 1947.
 New-York, Reynal and Hitchcock, 1947.
 London, Heinemann (Vanguard Library), 1952.
 London, Flamingo Modern Classics, Harper Collins, (with an introduction by Jonathan Coe), 1996.
 London, Virago Press, (with an introduction by Jonathan Coe), 2001.

Articles de critique contemporains de la première publication de *Dusty Answer*

- ANON., « An English First Novel of Great Promise », *New York Times*, 4 September, 1927, p. 7.
 ———, « New Novels », *The Times Literary Supplement*, 19 May, 1927, p. 352.
 ———, untitled review, *The Cambridge Gownsmen*, 11 June, 1927.
 ———, untitled review, *The New York Times*, 20 November, 1927.
 ———, untitled review, *The Spectator*, vol. 138, 14 May, 1927, p. 872.
 BENET Laura, « A First Novel Rises Like a Star », *New York Evening Post*, 1 October, 1927, p. 11.

20. Cf. Michel Foucault, *Dits et Écrits*, 4 vol., Gallimard 1994.

- BENNET Arnold, « Books and Persons », *The Evening Standard*, 18 August, 1927, p. 7.
- CHILTON Eleanor Carroll, « Whither, Life ? », *Saturday Review of Literature*, 4, 10 September, 1927, p. 101.
- FADIMAN Clifton, *The Nation*, 23 November, 1927, p. 576.
- GOODFELLOW Robin, « Table-Talk », *The Cambridge Daily News*, May 7 1927.
- GOULD Gerald, « Old Friends and New Faces », *The Observer*, 19 June, 1927, p. 8.
- HAWK Affable, (Desmond Mac Carthy), *The New Statesman and Nation*, 6 August, 1927, p. 539.
- KING Richard, « With Silent Friends », *The Tatler*, 29 June, 1927, p. 568.
- MACAULAY Rose, « Jealous Women », *The Daily News*, 25 May, 1927.
- MORLEY Christopher, « *Dusty Answer* », *The Saturday Review of Literature*, ? Oct. 1927. (Enclosed in a letter from Elliot Holt, dated Nov. 3rd, 1927-King's College Arives).
- NOYES Alfred, « A Remarkable First Novel », *The Sunday Times*, 22 May, 1927, p. 9.
- O'MALLEY I. B, untitled review, *Woman's Reader*, 2 September, 1927.
- ROYDE-SMITH Naomi, *The New Statesman and Nation*, 16 July, 1927.
- WELBY T. Earle, « New Fiction », *Saturday Review*, 143, 14 May 1927, p. 754.
- WOOLF Leonard, « The World of Books : Rhapsody or *Dusty Answer* », *The Nation And Athenaeum*, vol XLI, 10 September, 1927, p. 749.

De la contradiction à l'union des contraires ou la trans-figuration de Marthe dans « Christ in the House of Martha and Mary » d'A. S. Byatt

Héliane VENTURA

Selon la définition de Greimas et Courtés dans *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, « la relation de contradiction est la relation qui existe entre deux termes de la catégorie binaire assertion/négation ». De façon plus précise, « la contradiction est la relation qui s'établit à la suite de l'acte cognitif de négation entre deux termes dont le premier, préalablement posé est rendu absent par cette opération alors que le second devient présent. Il s'agit donc au niveau des contenus posés d'une relation de présupposition, la présence d'un terme présupposant l'absence de l'autre, et inversement. » (68) L'exemple de relation de contradiction que j'ai choisi pour ce colloque est celui mis en scène par A. S. Byatt dans la dernière nouvelle du recueil *Elementals Stories of Ice and Fire* intitulé « Christ in the House of Martha and Mary ». Cette nouvelle de 1998 déroule en mots un tableau de Vélasquez de 1618 dont le titre serait « Christ in the House of Mary and Martha » et constitue donc une ekphrasis c'est-à-dire la description d'une œuvre d'art sous forme de récit. Les critiques s'accordent à utiliser les termes de « transposition d'art » pour la définir puisqu'il y a reproduction à l'aide de mots de ce qui se présente d'abord sous forme iconique. On pourrait peut-être en utilisant la terminologie que Genette applique aux œuvres littéraires

parler également de transmodalisation, puisque l'on passe du mode visuel au mode verbal et l'on pourrait peut-être même avancer le terme de trans-figuration dans la mesure où d'une part une œuvre plastique se voit figurée sous forme littéraire et d'autre part cette représentation est souvent une prouesse littéraire. Elle s'entend comme un exercice de haute volée qui suscite l'admiration en raison des qualités de contrôle et de maîtrise de la machinerie du langage qui s'y manifestent. C'est un morceau de bravoure, une célébration jubilatoire qui transfigure l'objet d'art en le figurant dans l'écriture. La trans-figuration à laquelle Byatt procède est de l'ordre de la contradiction puisqu'elle consiste à nier les qualités de Marie pour affirmer celles de Marthe c'est-à-dire à valoriser celle qui avait été dénigrée jusque là. Elle va même jusqu'à faire disparaître Marie du monde narré pour mieux mettre en lumière la présence rayonnante de Marthe. La démarche de Byatt s'inscrit dans le renversement de la hiérarchie biblique et dans la désignation d'un nouvel ordre de la création directement inspiré, semble-t-il, de la vision de Vélasquez.

Avant de considérer les modalités du dépli de l'image dans le texte, il convient peut-être de commencer par regarder le tableau tel qu'il nous est présenté dans le paratexte de la nouvelle d'A. S. Byatt, c'est-à-dire sous une forme tronquée. Il ne s'agit pas là du tableau dans son ensemble mais du détail d'une œuvre plus vaste : des poissons, des œufs, des gousses d'ail et une jarre vernissée probablement remplie d'huile, en d'autres termes des aliments et des condiments mis en visualité selon les conventions de la scène de genre. Ce qui nous est présenté ici, c'est « l'éloge du quotidien » dans une nature morte, ce que l'on appelle dans l'art espagnol les « bodegones ». À l'époque de Vélasquez, lit-on dans le catalogue raisonné, le terme Bodegon conservait apparemment son sens premier de cabaret, voire de gargote mais s'appliquait à des compositions groupant un ou deux personnages du menu peuple et représentait de la nourriture des boissons et de la vaisselle de table.

Agrandissons maintenant l'angle de vision sur le tableau de Vélasquez. La composition globale révèle la présence d'un tableau à l'intérieur du tableau : celui-ci représente une scène de l'évangile selon Saint Luc, 10, 38, la rencontre à Béthanie du Christ et des deux sœurs de Lazare, Marthe et Marie. Byatt nous rappelle cette histoire :

They were sisters who lived in Bethany. Jesus visited them from time to time and rested there. And Mary sat at his feet and listened to his words, and Martha was cumbered with much serving, as St Luke put it and

complained. She said to the Lord « Dost thou not care that my sister has left me to serve alone ? bid her therefore that she help me. » And Jesus said to her, « Martha, Martha, thou art careful and troubled about many things : but one thing is needful, and Mary hath chosen that good part, which shall not be taken away from her » (224)

L'histoire de Marthe et de Marie peut être lue comme l'histoire de la jalousie de Marthe à l'égard de sa sœur et précisément parce que Marthe incarne le dépit et l'envie, il devient possible d'envisager le tableau profane sous l'angle allégorique, comme la figuration codée d'une abstraction. La jeune femme qui occupe l'angle gauche du tableau deviendrait ainsi une allégorie de l'envie : elle incarnerait la servante jalouse, la fille de cuisine mécontente de son sort comme en témoigne l'expression boudeuse et dépitée de son faciès.

On peut donc aisément, après certains historiens d'art, considérer que Marthe dans le tableau de Vélasquez n'est pas seulement la figure de droite dans le tableau religieux mais également la figure dominante dans le tableau profane. L'identité du personnage âgé à ses côtés est plus problématique. Faut-il considérer que Marie n'est pas seulement la jeune femme assise aux pieds du Christ mais également la vieille femme debout qui réprimande Marthe ? C'est une interprétation qui n'est pas corroborée par l'âge du personnage. De toute évidence les deux femmes du tableau profane ne sont pas sœurs mais l'hypothèse du miroir ou du redoublement spéculaire ne peut pas être si aisément rejetée ; tout en constituant une ouverture dans l'épaisseur du mur, la scène religieuse offre un nombre remarquable de similarités avec la scène profane. L'on se trouve confronté à un phénomène de mise en abyme symétrique. Si le nombre des personnages diffère d'une scène à l'autre, trois dans le tableau religieux, deux dans le tableau profane, cette dissymétrie n'est sans doute qu'apparente. Regardons de plus près : dans le tableau religieux figurent le Christ, Marthe et Marie ; dans le tableau profane, une vieille femme ridée, et surtout une fille de cuisine constituent le centre thématique. Mais la coupe où reposent les poissons et celle où sont posés les œufs acquièrent dans l'espace du tableau une importance non négligeable, et c'est d'ailleurs ce détail que Byatt a choisi de reproduire dans le paratexte de la nouvelle. Le réalisme de cette représentation ne peut longtemps cacher le sens symbolique qui lui est attaché. Le poisson est la figuration conventionnelle du Christ. Il faut donc considérer qu'il y a bien trois personnages dans le tableau profane comme dans le tableau sacré. Ce qui est mis en visibilité au bout de cette ligne oblique qui tra-

verse le tableau profane, c'est bien encore une fois le Christ dans la maison de Lazare. Et finalement la figure du Christ ou de sa représentation symbolique occupe dans les deux tableaux une position parfaitement symétrique quoique inversée. À l'extrémité de chacun des deux tableaux le Christ est le commencement dans l'espace sacré et l'aboutissement dans l'espace profane.

Le tableau profane fait néanmoins subir à l'histoire sainte des renversements de situation extrêmement contradictoires. Considérons à nouveau les deux femmes à chaque extrémité du tableau. Elles apparaissent comme immédiatement symétriques l'une par rapport à l'autre parce qu'elles semblent vêtues de la même façon, qu'elles ont toutes deux un voile sur la tête et que surtout elles pointent l'index sur l'autre personnage féminin de la scène. Mais l'une accuse Marie du péché de paresse, tandis que l'autre accuse Marthe du péché d'envie. Quant à la figure au centre pictural de chacun des deux tableaux, c'est Marie dans le tableau sacré et c'est Marthe dans le tableau profane, pourtant les deux femmes se ressemblent étrangement, même si l'une a les cheveux dénoués et l'autre un bandeau qui les retient. Elles ont toutes les deux le même visage jeune et joufflu d'où émane un extraordinaire sentiment de force et de concentration. Il semblerait donc que le renversement spéculaire permette la réversibilité des positions. Celle qui dénonce dans le tableau sacré devient celle qui est dénoncée dans le tableau profane et celle qui est dénoncée dans le tableau sacré devient celle qui dénonce dans le tableau profane. Le renversement spéculaire qui permet de dépeindre l'une comme si elle était l'autre semble donner à Vélasquez la possibilité d'invertir les rôles et par là même de renverser la hiérarchie établie par la parole biblique car comment ne pas s'aviser que celle qui a la meilleure part dans le tableau c'est Marthe et non pas Marie. Reste la question de l'identité de la vieille femme. Même s'il est tentant de considérer qu'elle joue le rôle de Marie, cette interprétation n'est guère convaincante. Cette femme est usée par les travaux quotidiens, elle incarne le labeur et la peine beaucoup plus que la prière ou la contemplation. Marie semble donc avoir été éliminée du tableau profane au profit d'une duplication de Marthe, il y a au centre Marthe rayonnante dans l'activité de sa jeunesse et peut-être à ses côtés la vieille femme qu'elle deviendra un jour. Vélasquez ne semble pas avoir choisi de réinterpréter l'opposition biblique entre vie contemplative et vie active. Il semble avoir oblitéré la dimension contemplative pour ne retenir que la dimension active. La stratégie de Vélasquez est donc bien une stratégie de contradiction. Elle présuppose l'évincement de Marie pour consacrer

la glorification de Marthe et elle se manifeste à la fois par le renversement de la hiérarchie consacrée et par la duplication de la nouvelle héroïne. Ce phénomène de renforcement du pôle de l'activité semble destiné à le célébrer de façon emphatique.

Il y aurait donc un processus de négation et de contre assertion renforcée qui semble confirmé par un autre phénomène également spectaculaire. Dans le tableau de Vélasquez considéré dans son ensemble c'est l'espace profane qui occupe le devant de la scène alors que l'espace sacré se trouve relégué à l'arrière plan. De même l'espace profane présente une échelle supérieure à l'échelle utilisée pour dépeindre l'espace religieux. Même si la scène sacrée se trouve représentée dans le coin supérieur droit du tableau, elle n'est en aucune façon rehaussée, améliorée par rapport à la scène profane. Au contraire son impact est atténué du fait de la réduction de ses proportions. Si elle se trouve au centre thématique du tableau, elle n'en est pas le centre pictural. Cette fonction est dévolue à la scène profane qui se trouve par la même agrandie, valorisée comme si la primauté lui était accordée, comme si le quotidien prenait le pas sur le sacré. Et l'éclairage joue dans ce phénomène de prééminence un rôle majeur. Marthe est auréolée de lumière, comme transfigurée malgré l'expression fulminante de son visage ou peut-être en raison même de cette expression.

Un dernier élément enfin permet de comprendre peut-être le processus de transformation auquel Vélasquez soumet le personnage de Marthe en le faisant passer du monde sacré au monde profane. Il s'agit du geste avec lequel la servante âgée désigne Marthe dans la scène profane qui se présente comme l'inverse symétrique du geste avec lequel Marthe désigne Marie dans la scène religieuse. Ce geste de la main qui est un geste d'ostension n'est pas particulier à Vélasquez. On le rencontre fréquemment en peinture et particulièrement dans la peinture du quattrocento en Italie. Citons pour mémoire certains des exemples proposés par Gandelman : Domenico Veneziano, Retable de Santa Lucia, 1445 ; Fra Angelico à San Marco, La Madone d'Annalena, 1436 ; Lorenzo Lotto, Sainte Conversation, 1470.

Parce que ce geste est lié à une période de l'histoire de l'art bien définie, le Quattrocento, Claude Gandelman nous invite à l'étudier à partir d'une base théorique qui appartient à l'époque de la Renaissance et plus particulièrement à travers cet extrait de Leone Battista Alberti, Della Pittura :

j'aime à voir quelqu'un qui admoneste et montre du doigt ce qui se passe dans l'image ; ou qui nous fait signe de la main pour que nous regardions ce qui s'y passe ; ou qui menace avec une expression d'épouvante et des yeux étincelants, afin que l'on ne s'approche pas ; ou qui montre quelque danger ou miracle dans l'image ; ou qui nous invite à pleurer ou à rire avec lui. Ainsi tout ce que les personnages peints font entre eux, ou avec l'observateur tout ceci est montré et désigné comme ornement ou comme leçon de l'istoria. (Gandelman 34)

La dernière phrase d'Alberti permet d'introduire une distinction entre deux types de geste ; celui qui est dirigé vers un personnage représenté mais ne sort pas du tableau, ne s'adresse pas directement à nous pour nous dire quelque chose. C'est le geste que l'on trouve dans le tableau religieux, le geste de Marthe qui désigne Marie en la montrant du doigt tout en s'adressant à Jésus. C'est là un geste de dénonciation qui renforce le sentiment que nous nous trouvons devant une fenêtre. Par un effet de réalité particulièrement frappant, l'image se présente au regard du spectateur comme si la scène biblique était en train de se passer ici et maintenant sous nos yeux et dans le temps même de notre regard. Louis Marin montre que ce haut degré de perfection illusionniste est produit par la dénégation du sujet de l'énonciation. Tout se passe comme si, selon la formule Louis Marin, « la visibilité pure se représentait elle-même ». (Gandelman 34)

Il en va tout autrement du geste de la servante âgée dans le tableau profane. L'index dirigé vers Marthe, ou Dolores comme Byatt va l'appeler, se présente comme une structure de communication avec le spectateur. On peut sans doute à la suite de Karl Bühler et de Claude Gandelman parler ici d'une structure d'appel car le regard de la femme qui en désigne une autre est un regard qui se porte hors du tableau, qui s'adresse à nous. Mais que fait véritablement la servante âgée ? Est-ce qu'elle désigne Marthe ou bien est-ce qu'elle attire notre attention sur l'espace sacré ? Cette ambiguïté est constitutive de sens car elle opère un brouillage de la fonction de dénonciation. De toute évidence la femme âgée ne dénonce pas la présence de Marthe pas plus qu'elle ne dénonce la présence du tableau religieux, bien au contraire elle annonce la présence du sacré, en maintenant le doute sur la désignation de l'espace d'en haut ou de l'espace d'en bas. Tout se passe comme si la désignation de la coupable se voyait convertie en désignation de l'élue. L'accusation pourrait alors se métamorphoser en investiture.

On peut donc considérer que la fonction de désignation dans le tableau délimite deux stratégies de représentation tout à fait différentes.

La première est illusionniste, la seconde est métapicturale ; dans le tableau sacré, il y a visibilité pure sans trace apparente du sujet de l'énonciation, dans le tableau profane la femme âgée s'adresse au spectateur pour montrer qu'elle montre. Il y a un phénomène de réflexivité interne à l'intérieur même du tableau profane par lequel ce tableau nous parle du tableau, cette représentation nous parle de la représentation en tant que phénomène de monstration. En même temps qu'elle montre, elle s'auto-désigne comme agent de la monstration dans un processus qui est comparable au processus de distanciation brechtien. Au lieu de s'incarner dans le rôle traditionnel de Marie, le personnage à l'extrême gauche du tableau profane subit un vieillissement spectaculaire soit pour renforcer à l'aide du recul temporel la distance entre le personnage et le rôle qu'il est censé tenir ou bien pour dupliquer avec le même recul temporel le personnage de Marthe et affirmer doublement sa présence. Le résultat de cette distanciation renforcée est de permettre l'ouverture d'un espace de réflexion critique. Au lieu de regarder à la manière d'un voyeur le tableau sacré qui comporte une seule histoire avec un seul sens autorisé, le spectateur du tableau profane est amené à s'interroger sur le sens du geste qui lui est proposé. En d'autres termes c'est à lui qu'incombe la responsabilité herméneutique. S'agit-il vraiment d'une admonestation ? Est-ce que la vieille femme fustige Marthe en prenant à témoin la parole biblique inscrite dans le tableau sacré ? Ou s'agit-il d'un geste célébratoire ? En attirant notre attention par l'intermédiaire de l'index pointé sur celle qui occupe une place prépondérante dans le tableau, Vélasquez semble la constituer en objet de valeur. Il la sacralise en l'incluant dans la lignée des madones désignées par le même index pointé dans les tableaux de Fra Angelico ou de Veneziano. Tout se passe alors comme si les rôles étaient bien intervertis et que Marthe se trouvait transfigurée en cette autre Marie, qui n'est plus la sœur de Lazare mais la mère du Christ. Le tableau du premier plan devient alors polémique et non plus mimétique puisqu'il renverse la hiérarchie établie en accordant à Marthe la meilleure place et qu'il valorise le profane au détriment du sacré. Résumons-nous : dans la désignation du personnage de Marthe au centre thématique du tableau, faut-il lire sa glorification ou sa condamnation ? Faut-il lire le déni de l'autorité biblique, ou son illustration ? La contradiction du canon ou sa confirmation ?

Dans sa lecture du tableau de Vélasquez, Byatt a tranché et retenu une seule possibilité. Elle a fait de la transposition profane de l'histoire sainte, dans la partie gauche du tableau, une célébration de la vie, de la

force, de la jeunesse, du travail créateur. Elle a donc choisi l'ekphrasis, lieu par excellence de la trans-figuration pour mettre en scène la transfiguration de Marthe et l'inscrire dans la négation des valeurs consacrées par l'évangile. Pour glorifier Marthe, en transposant l'œuvre de Vélasquez, Byatt commence par introduire un premier personnage qui ne figure pas dans le tableau : Dona Conchita. Dans la nouvelle, la jeune fille de maison est toujours dépeinte de façon indirecte sans qu'elle soit présente sur les lieux. Byatt reste donc dans les limites imposées par le tableau tout en utilisant le pouvoir de l'écriture pour prendre le relais de l'image et déborder du cadre. Elle inscrit un surcroît, un supplément, une interprétation. Dona Conchita est représentée comme une jeune femme élégante et gracile : « a delicate lady like Lady Conchita who went to Church in sweeping silks and a lace veil ». Lorsque Concepcion, la vieille employée de cuisine, réprimande Dolores, elle utilise une métaphore empruntée au règne animal pour établir l'opposition entre la servante et la jeune fille de la maison :

You are a mare built for hard work, not an Arab filly, said Concepcion. You are no beauty. You are all brawn and you should thank God for your good health in the station to which he has called you. Envy is a deadly sin. (219-220)

A travers l'opposition entre la fine pouliche et la robuste jument, Byatt réinterprète l'opposition traditionnelle entre Marthe et Marie. Elle oppose la fragilité racée de l'une à la vigueur vulgaire de l'autre. Elle constitue une double isotopie dont le statut est ambivalent et contradictoire. Dona Conchita et Dolores sont simultanément rehaussées et rabaissées. Pourtant la meilleure place est donnée de façon non équivoque à Dolores, c'est-à-dire à Marthe, celle dont l'activité, dans la parabole biblique, est dénigrée au profit de l'attitude contemplative de sa sœur. Byatt renverse l'axiologie biblique en substituant à l'opposition convenue entre vie contemplative et vie active, l'écart entre vie oisive et vie laborieuse. Elle exalte donc l'activité, synonyme de force et dénonce l'oisiveté, synonyme de frivolité. Elle fustige Dona Conchita, la jeune fille de bonne famille, frêle, parasite, et elle célèbre Dolores, la servante, vaillante et robuste.

Pour rehausser le statut de la servante, Byatt utilise également un objet qui figure au centre exact de la composition picturale : il s'agit du pilon et du mortier dont Marthe se sert pour broyer les condiments. Ce pilon et ce mortier ont une force visuelle qui a sans doute suscité

l'analogie que Byatt développe dans sa nouvelle. Parce que le peintre est un broyeur et un mélangeur de pigments, Byatt va poser l'équivalence entre peindre et cuisiner. Elle fait dire au jeune peintre qui s'adresse à Dolores :

The cook as much as the painter looks into the essence of creation, not as I do, in light and on surfaces but with the other senses with taste and smell and touch which God also made in us for purposes. (225)

C'est sans doute avec ce second nouveau personnage qu'elle introduit dans la nouvelle que Byatt manifeste le mieux l'originalité de sa transposition puisqu'elle met en scène le peintre qui a réalisé le tableau dans la nouvelle qui décrit ce même tableau. Lorsqu'il convainc la servante qu'elle est sa collègue, sa partenaire dans le mystère de la création, le peintre est représenté en train de gesticuler armé d'une fourchette : « you are a true artist said the painter gesturing with his fork. » Byatt nous montre le peintre en train de montrer la fille de cuisine à l'aide d'une fourchette de même que Vélasquez montre une autre Marthe qui montre qu'elle montre Marthe.

Il ne s'agit pas là d'un simple jeu d'emboîtement spéculaire. Il s'agit peut-être de poser une même chaîne de sens qui relierait la nourriture, la peinture et la littérature pour transfigurer la nourriture prosaïque en nourriture fabuleuse. Et pour parvenir à ses fins/faims, Byatt va avoir recours à des procédés stylistiques qui sollicitent notre ouïe plutôt que notre vision tout en aiguisant notre appétit, ainsi la paronomase que l'on rencontre dans la description du travail de Dolores le dimanche après-midi lors de la réception des hommes d'église :

There was not enough servants to keep up the flow of sweet meats and pastries, syllabubs and jellies, quails and tartlets, so that Dolores was sometimes needed to fetch and carry as well as serve, which she did with an ill grace.

Syllabubs désigne « a dessert made of cream or milk flavoured sweetened and whipped to thicken it. » Ce mot entre en résonance avec syllabables pour poser une équivalence presque parfaite entre le mot et le monde. Tout se passe comme si le Verbe s'incarnait dans la chair du monde pour désigner à travers lui une présence réelle : celle de la transcendance divine qui s'exprime dans la création, qu'elle soit scripturaire, picturale ou culinaire.

Byatt crée un paradigme de l'artiste où la figure de l'écrivain manie aussi bien des syllabes que des « syllabubs », où la figure du peintre brandit aussi bien la fourchette que le pinceau et où la cuisinière est armée d'un pilon et d'un mortier, lieu et origine de la vie, qui subsument à eux seuls les autres instruments de la création, la plume et le pinceau dans leur symbolique inévitablement phallique. En alignant sur le même paradigme l'écrivain, le peintre et la cuisinière, Byatt inscrit au cœur du texte une hypostase génitrice : chacune des trois personnes de la trinité, le Père, le Fils et le Saint Esprit incarnée dans la nouvelle par les trois personnages principaux : le peintre créateur qui n'est pas nommé, Marthe qui porte le nom évocateur de Dolores, la madone douloureuse dont le fils est crucifié et la servante plus âgée est appelée Concepcion qui évoque l'origine même de la création.

La stratégie de Byatt est une stratégie de transfiguration et peut-être pas seulement au sens de transformation ou de métamorphose. Il semblerait que par spécialisation de sens en raison de la valeur particulière donnée au mot par l'évangile on arrive à une signification religieuse du mot transfiguration, celle qui consiste à transformer en revêtant d'un aspect éclatant et glorieux à l'instar de la transfiguration du Christ sur le Mont Thabor. On pourrait alors parler dans le cas de Marthe d'une théophanie transfigurative. Et c'est naturellement dans l'utilisation de la lumière que le phénomène de transfiguration apparaît le plus nettement. Chacune des actions de Dolores est comme marquée d'une luminosité particulière : ainsi lorsqu'elle est décrite dans l'acte d'émincer des oignons : « reducing onions to fine specks of translucent light » ou encore en train de se regarder dans le reflet des cuivres : « she studied her face in a shining copper pan which exaggerated the heavy cheeks and the angry pout ». Et finalement lorsque le tableau lui-même est décrit dans la nouvelle, Dolores est présentée comme au sommet d'un axe lumineux constitué par les aliments qu'elle accommode :

But the light hit four things — the silvery fish, so recently dead that they were bright eyed, the solid white gleam of the eggs, emitting light, the heads of garlic, half peeled and life like and the sulky, fleshy, furiously frowning face of the girl, above her fat red arms in their brown stuff sleeves. (229)

En même temps que Byatt inscrit la lumière comme brillance de l'apparition sur le portrait de Dolores, elle décrit ce que ressent la jeune fille comme diamétralement opposé :

She felt herself to be a heavy space of unregarded darkness, a weight of miserable shadow in the corners of the room he was abstractedly recording. (221)

La contradiction que l'on décèle ici peut être envisagée comme un signe supplémentaire de la transfiguration. Selon l'analyse de Louis Marin dans *Des pouvoirs de l'image*, la théophanie transfigurative serait spécifiquement l'union des contraires, une coïncidence d'oppositions que Byatt inscrit dans sa nouvelle dès l'incipit :

Cooks are notoriously irascible ; the new young woman, Dolores was worse than most, Concepcion thought. Worse and better, that was. She had an extraordinary fine nose for savours and spices, and a light hand with pastries and batters, despite her stalwart build and her solid arms. (219)

Cette alliance de la brutalité et de la délicatesse chez Dolores vue par Concepcion est renforcée par la présentation que fait le jeune peintre des qualités de la cuisinière :

He addressed her directly for the first time, remarking that he was much in her debt, over these last weeks, for her good nose for herbs, for her tact with sugar and spice, for her command of sweet and sour, rich and delicate. (223)

Mais c'est finalement dans l'explicit que l'alliance des contraires est consacrée avec le tableau final de Dolores partageant un repas improvisé dans l'atelier de l'artiste. Ce tableau scriptural nous renvoie directement au tableau de Vélasquez tout en lui substituant un autre :

he produced wine, and the women uncovered the offering they had brought, spicy tortilla and salad greens. They sat down and ate together. (230)

Ce dernier tableau s'inscrit dans la tradition du Bodegon, l'atelier du peintre fait office d'auberge espagnole où les trois personnages sont dépeints en train de manger. Pourtant ce repas n'est pas un repas profane. En hommage à Vélasquez et peut être à cet autre tableau de lui intitulé « Les Pèlerins d'Emmaüs » Byatt sacralise la scène profane. D'abord elle la retire de la cuisine pour l'installer dans un atelier de peintre, ce qui rehausse son statut et met l'accent sur le lieu de la création. Mais surtout de quoi se compose le repas ? De vin qui est le sang du Christ, d'une

omelette nécessairement composée d'œufs, symbole de la résurrection, épicée de surcroît peut-être grâce aux gousses d'ail et au piment présentés dans le tableau, et finalement de « salad greens ». Il s'agit peut-être là d'une salade d'oignons de printemps, ces mêmes oignons eux-mêmes symboles de la résurrection que le peintre avait déjà évoqués au début de la nouvelle. Ces oignons ne figurent en aucune façon dans le tableau de Vélasquez ; ils constituent un ajout de la part de Byatt qui, à trois reprises, utilise leur symbolique directement ou indirectement sans doute pour mettre l'accent sur la renaissance de leurs pousses vertes à chaque printemps.

Il convient de noter toutefois que le pain et le poisson sont totalement absents de ce repas pris en commun : c'est que peut-être, si l'on accepte l'hypothèse de l'hypostase, le corps du Christ est déjà mis en scène à travers les trois personnages présents : le peintre investi de l'autorité du créateur et les deux employées de cuisine également associées dans une filiation créatrice. Peut-être faut-il alors lire cette dernière scène non plus simplement comme une transfiguration mais plutôt comme une transsubstantiation, c'est-à-dire le changement du pain et du vin en la substance du corps du Christ. Tout se passe comme si Byatt voulait proposer dans ce lieu privilégié de l'explicit une scène de communion rituelle. À travers la consommation du vin, des œufs et des oignons de printemps c'est à une scène d'Eucharistie que Byatt nous invite.

La description transfigurative de Marthe semble donc déboucher sur la Sainte Cène et ce changement dans la stratégie de représentation s'explique sans doute par l'impossibilité qu'il y a à représenter la transfiguration dans son sens pleinement religieux. Le signe qui caractérise la transfiguration du Christ sur le Mont Thabor c'est celui de la blancheur. Selon Louis Marin : « le secret de la transfiguration est ainsi le blanc absolu et sa leçon pour les arts visuels, pour les arts de la visibilité en général, serait que l'art de donner à voir est dans son essence, dans sa donation, interdit d'œuvre » (Marin 238). Byatt s'arrête au seuil de l'interdit. Au lieu de tenter la figuration de l'infigurable, la représentation de la non représentation, elle l'inscrit peut-être dans un autre mystère. L'on pourrait considérer alors que la glorification de Marthe s'accomplit par la transfiguration et par la transsubstantiation. Tout se passe comme si Byatt souhaitait renforcer la glorification de Marthe en lui conférant une double sacralisation. Elle apporte en complément à l'évanescence transfigurative la rémanence de la substance pour inscrire la glorification paradoxale de Marthe dans la permanence du rite de la communion : à chaque repas, à chaque relecture du texte nous célébrons rituellement la

mort du Christ à travers la renaissance du Verbe et la résurrection de l'Image.

Comme le tableau de Vélasquez qui offrait au lecteur regardeur un espace de réflexion critique proprement métapictural, la nouvelle de Byatt offre un espace de réflexion à la fois métafictionnel et métapictural. Elle met en scène un tableau qui parle d'une histoire dans une histoire qui parle d'un tableau pour mieux évoquer les pouvoirs du langage dans l'image d'un nouveau pouvoir. À partir d'un tableau qui repose silencieusement sur un espace de valorisation paradoxale, Byatt investit le personnage de Marthe d'une aura qui contredit la parole biblique tout en « amen[ant]... la transcendance dans l'immanence » (Stoichita 34). Elle donne une voix au tableau pour accompagner la présence lumineuse de la fille de cuisine et la désigner comme l'élue. Et elle la flanque, elle l'étaie de deux mentors joyeux pour proposer en dernier ressort une vision de la création picturale, culinaire et littéraire comme dégustation rituelle et jubilatoire. Nous consommons l'image pour célébrer sa création.

OUVRAGES CITÉS

- BYATT, A. S. *Elementals, Stories of Ice and Fire*. London : Chatto and Windus, 1998.
- GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte, image et écriture du quattrecento au XX^e siècle*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1986.
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1979.
- LOPEZ REY, José. *Vélasquez : Catalogue raisonné*. Cologne : Taschen, 1999.
- MARIN, Louis. *Des Pouvoirs de l'Image*. Paris : Seuil, 1993.
- STOICHITA, Victor I. *L'instauration du tableau*. Genève : Droz, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *L'Éloge du quotidien*. Paris : Seuil, 1993.

IRLANDE

'Surgery for the Novel—or a Bomb': Literature and Subversion in the Fiction of Robert McLiam Wilson

*Stephen ROWLEY
Université Bordeaux IV*

Whilst one does not readily associate the name of D. H. Lawrence with the clinical or military metaphor in relation to the modern novel, it is nevertheless to Lawrence that we owe the above intimidating quotation. In his short essay of the same title, Lawrence questions the direction in which writers like Joyce and Proust have pushed the novel. He objects to the absorption with self-observation, the "senile-precocious" infatuation with the minute analysis of feeling, often communicated by an obsession with self-conscious trivia. Exasperated by the destructive death-bed antics of serious novelists, Lawrence turns away from the present to the future of the novel and asks the questions: "Supposing a bomb were put under the whole scheme of things, what would we be after? What feelings do we want to carry through into the next epoch? What feelings will carry us through?"¹ Lawrence was convinced that the novel was the most complex and most rewarding literary form and his concern for its future simultaneously reveals a

1. 'Surgery for the novel—or a bomb', originally published in *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. Reprinted in *D. H. Lawrence: Selected Literary Criticism*, ed. A. Beal (New York, 1966) 114-118.

concern for the future of humanity. It is this concern, both for the novel and for humanity, that I think Wilson shares with him.

At the beginning of *Ripley Bogle*, the author delivers what seems to be a clear statement of intention. He tells us that Ripley, having given up “lying, carping and griping” is on the trail of very laudable pursuits:

This is what my story is. This is the sly map from which I shall exhume my goal, my task and treasure. This is where we are all going. You, me and my story (such as it is). That quest. My search for final fundamental goodness in the world.

There were and are such things as truth, honour, wisdom and beauty to be had. It is just that they are difficult to find.²

The attainment of such goals would make of this novel a modern *Bildungsroman* where the development of the protagonist is charted from a state of relative dormancy to a level of heightened awareness which is testimony to the growth of an individual into healthy adulthood. When we look at the end of *Ripley Bogle*, we know that this has not happened. In fact, the author did not want it to happen. The key term in the above quotation is “sly map” and the reader ignores it at his peril. Wilson’s story is indeed sly. The final twists in the plot can only be read as gratuitous if we swallow everything that Ripley would like to force upon us. As readers, we have to be wary of the author using his protagonist as a mouthpiece—just as the protagonist himself is wary of all the fiction he has been brought up on:

My early years were spent exposed to the punitive moral guidance of Victorian novels. In these tomes, the young hero, a likeable, well-favoured lad, Tom Jones in a frock coat, sets out from the stasis of his usual life on a journey of supposed maturity. He starts his travels with every kind of fault, egoism and mean sophistry. Though fundamentally sound of spirit and good in heart, he has his shortcomings. He enters upon this trail of hardship, setback and trial. He encounters figures imbued with stronger and older wisdoms and they guide him to some degree, knowingly or inadvertently. The journey is punctuated with his errors, his faux pas, his misprisions and his follies. Through these he qualifies to some kind of

2. All quotations from and page references to *Ripley Bogle* and *Eureka Street* are from the Minerva edition. Page references will be preceded by the abbreviations *RB* or *ES* to clarify their origin. *RB*, 9.

wisdom. A capricious auctorial wisdom but still wisdom. In short he wises up and gets the major skirt. *RB*, 323-4.

Though it is inadequate and scant on fairness, Ripley's penetrating summary would cover much of the fiction up to and including Lawrence. But his own story is a marked break from this tradition. After all, Ripley neither wises up nor gets the major skirt. His journey tends to be circular and takes him back to the point of departure. On his own admission, Ripley's attempt to apply the same gauge to his own maturity is a total failure. Part of the truth he discovers is that recurrent humiliation has never protected him from further betrayals, or from committing "another outrage against sensitivity" and playing the "abortionist's role in general" (*RB*, 324). The result is of course a reinforcement of his solitude.

The characters of *Ripley Bogle*, like those of *Eureka Street*, remain on the periphery of the narrative. One does not quite come to terms with them or really invest in them. Ripley is conscious of this when he says on the penultimate page: "I did them all [the characters] some kind of wrong, some disservice. By report and by actual deed, I sold them short". This is not only a recognition of the inadequacy of "report" to do justice to the totality of the human individual, it is also the author saying that it is no longer his objective. All writing is a betrayal—Wilson is quick to acknowledge this, and to move on.

So, having heard the admission of what seems to be the failure of writing, the reader is justified in asking the question: what is the point? It is no use asking Ripley because he does not understand it himself. At least this is what he would like us to believe when he concludes his story by saying:

And my quest? What of that? What can we salvage from the butchered shambles of my acid little history? Why have I come to this? It's a tricky one certainly and I'm wary of committing myself excessively but I think that the reason lies in the story and that the story itself lurks sly behind the cause. Can you see it? I must admit, I can't. Not at all. Not a sausage. Absolument rien. *RB*, 325.

If there is no answer to Ripley's question, then the novel becomes merely a distraction and the writer an entertainer. It is obvious in Wilson's fiction that the writer as entertainer is an important function which he carries out with brio. But we have to return to the word "sly" which significantly crops up here at the end of the tale. After all Ripley's

spoofing, his meanderings, inexactitudes and downright lies, if the reader learns something, he learns not to trust the protagonist. In an act of literary subversion carried out in the interest of the reader, Wilson debunks even his own characters.

If the unfortunate reader innocently places his faith in the brilliantly witty and savagely articulate Ripley, as we all do, then he can only be deeply frustrated and resentful about being lied to. After all, we do have some innocent prejudice and honest expectations when we pick up a book. We do not expect to be led by the nose for several hundred pages before the protagonist suddenly comes out of the closet and implies that we must have drawn erroneous conclusions from our reading, thinking that somehow we have made a step forward in comprehension, but that really the opposite is the case because things did not happen the way we thought. He unashamedly admits to having lied and then proceeds to give us another version of events. Whilst the new version may seem more credible, the reader still ends up doubting the veracity of events. Which exactly is the point? We remember that Ripley has tried to warn us from the beginning not to trust him. The reason for this being, as he says much later, "Twentieth-century heroes must be flawed, I'm reliably informed" (*RB*, 316). His source is of course his creator, and he should know. Since lies are the staple of modern life, no one can expect the truth. But as readers of the printed word, we do. This is our mistake. Ripley's spoofing lets us know what it is like to be cheated by someone we had predictably but foolishly put our trust in.

Getting one's protagonist to lie deliberately to the reading public is indeed a subversive thing to do. Lying, paradoxically, is part of the writer's panoply of tools—'weapons' might be more appropriate in this context—which he uses to get at the truth, that "trembling thing" (*RB*, 317). Another weapon which he uses deftly and devastatingly, is humour. Wilson goes through the whole array of humour—from the farcical to the satirical via punning, word creation, irony, satire and parody. He uses comedy to render both repulsive and heart-rending situations all the more repulsive and heart-rending. His often deadpan comic stance makes the reader even more nauseated than he would normally be if the comedy had been left out of the description. An example of this is his account of the young girl who is caused to fall astride barbed wire by a British soldier. Ripley later wonders what has become of her and concludes that "She's no record-breaking matriarch, for sure. I think we can definitely rule that one out, gynaecologically speaking" (*RB*, 38). The reader is overcome by the same feeling of nausea

as when Ripley describes the foetus of his performed abortion on Dierdre "Poor kid, I thought. But I supposed I couldn't really call it that. Poor whatever it was. I remember that this struck me as an interesting point at the time. A semantic difficulty" (*RB*, 146). The humour here does seem rather sick. He dredges the bottom of the barrel. But he does so with purpose. Humour in these instances is the perfect weapon with which to assault the reader's more comfortable expectations and to drag him down to the pits of human existence which is the horror that Wilson obliges us to look at.

One would think that, when it comes to the Northern Ireland political set-up, Wilson would use the humour sparingly and proceed with great care. Of course he does not. Recklessly, if courageously, he attacks both wings of the IRA with savage irony: "Both wings seemed to share the notion that the best way of achieving their disparate aims was to strike an irrevocable blow to the British War Machine by blowing up Marks and Spencer's every Saturday afternoon" (*RB*, 44). The dig at IRA audacity is coupled with a serious question which runs through all of his fiction: namely, what constitutes a legitimate target? Marks and Spencer's obviously does not. Nor does anything civilian. When Ripley realises that his friend Maurice would not participate in the random elimination of civilians, this is when he knows that his friend will die at the hands of his 'own'. In *Eureka Street*, getting people to condemn terrorist attacks on civilians is a lost cause. When Jake confronts Aoighe over the Fountain Street blast, she refuses to condemn it, saying only that it was "regrettable". This ability to justify means by a hypothetical end obviously includes 'the other side'. Jake's former workmates enter into macabre calculations as to where exactly the bomb went off and how great the chances are therefore of it having killed more Taigs than Prods. Their conclusion: "Never too many dead Taigs" (*ES*, 236) is an implicit and terrifying approbation of terrorist activity and what Wilson calls the "politics of the playground" (*ES*, 228), for which it is impossible to hold anyone responsible.

Ripley's own Catholic nationalist upbringing provides a suitable target for a humorous treatment of cause and effect. But the author makes a laudable effort at even-handedness and goes for Protestant bigotry and indoctrination with equal enthusiasm:

Now came the turn of Ballymena's Protestant extremism. (Ballymena was more than Loyalist. It was True Blue and proven Orange. The Spanish Inquisition was still causing resentment in this town. Here, Methodists

were considered practically Papist and even Anabaptists weren't quite the whole hog. Teenage girls had posters of Oliver Cromwell on their bedroom walls). *RB*, 49.

The English establishment comes in for as much vitriol from the republican Ripley who ridicules with relish the class system and aristocracy which has only one common denominator—money. There is no such thing as nobility, he asserts, titles having been gained through theft, or through “shovelling the shit of the king's horses” (*RB*, 203). Wilson seizes every opportunity to lambast social hypocrisy and attack cleavages given credibility by duration and undue respect engendered by ignorance. In *Ripley Bogle*, commerce and servility are identified as the cement of the English system; in *Eureka Street*, the religious divide is revealed as a more superficial wound than the money divide: “You see leafy streets and you see leafless ones. You can imagine leafy lives and leafless ones. In the plump suburbs and the concrete districts your eyes see some truths, some real difference. The scars and marks of violence reside in only one type of place. Many of the populace seem to live well. Many prosper while many suffer.” (*ES*, 214-5) The money divide in Northern Ireland is one of the few subjects that do not make the author laugh. It is because of his first-hand knowledge of it, that his descriptions of working-class Protestant households do not owe their accuracy to empathy, but to comparative analysis.

A lot of the humour in *Ripley Bogle* is thinly disguised self-mockery and calls upon a question of dual or even multiple identity. ‘Ripley Irish British Bogle’ is a patchwork whose cultural complexity would be familiar to Edna Longley.³ Despite the fact that he is a shameless huxter at Cambridge, exploiting the Irish/‘shamrockery’ market, Ripley refuses the nationality label. Whilst he feels just at home in London as in Belfast, Ripley—like Jake—is ultimately a “watcher, a wierdo” (*ES*, 102). It is from his position of detached observer that he can freely take pot-shots at both sides. When patriotic Maurice states that there is a foreign military presence occupying Northern Ireland which doesn't belong there, and then goes on to say: “The Brits aren't Irish, the Unionists aren't Irish, not properly. What does that make them then?”, it provides Ripley with the perfect opening to retort: “Fucking lucky” (*RB*, 296). Ultimately, Wilson's fiction is beyond considerations of nationalism; it

3. See Edna Longley's essay ‘From Cathleen to Anorexia’, *The Living Stream*, 195, where she talks of the North being a “cultural corridor, a zone where Ireland and Britain permeate one another”.

occupies an atemporal space which strives deliberately to be outside history, beyond its own political context even, so that it would be impossible to fit the novel into a straightjacket.⁴

With its frequent allusions to Dickens and Orwell, *Ripley Bogle* is a very self-consciously literary work containing an avalanche of intertextual references and cleverly manicured quotations ranging from Swift and Wilde, to Shelley, Eliot, Lawrence and others. Some are rather low-brow but direct: "There is a corner of some foreign pisspot that is forever Ulster" (*RB*, 155); whilst others are for the more discerning: a tiny rectangle of grass was staked-out "like a patient enemaed upon a pavement" (*RB*, 132). This abundance of intertextuality is not gratuitous and indicates that Wilson is highly conscious of purpose. *Eureka Street*⁵ is literary in a different way. Written in the off-hand style of a Chandler-like detective story, its literary focus seems to be an acid attack on the contemporary national monument—Seamus Heaney, who goes under the thinly disguised, but enigmatically named, Shague Ghinthoss. Shague is initially introduced at a poetry reading and is described as "an inappropriately famous poet" who "wrote about frogs, hedges and long-handed spades" and was "vaguely anti-English" (*ES*, 173). After the recital of a poem in Gaelic—which amounted yet again to no more than a pathetic justification of political murder and, significantly, had been translated into Russian but not into English—Shague reads his own poem about the "vicious Protestant murder of a nice Catholic" (*ES*, 176). The effect is to bring the people at the meeting "close together, snug in their verse, their culture...". Shague's next appearance is at a pacifist rally where he plays to a different audience and is introduced by Jake to the reader as "a famous face, or rather, several famous faces" (*ES*, 186).

4. In her essay 'Contemporary War Fiction', *Études Irlandaises* 24-2 (1999): 67-80, Sylvie Mikowski develops this point. When considering *Resurrection Man* and *Eureka Street* she says that: "...these two novels do not use history to provide the narrative with a greater degree of verisimilitude; neither do they use fiction to convey their interpretation of history. Instead of this, they display the contemporary suspicion that language represents nothing else but language itself. They undermine the traditional opposition between fiction and history, between reality and its representations, by suggesting that history, or reality, are as much human constructs as fiction is" (Mikowski 73).

5. Names in *Eureka Street* are a rich well of humour. The repetitious 'Jake Jackson'—like the author's own name—evokes Nabokov's Humbert Humbert; whilst others have phonetic (Chuckie Ar La) or semantic (Luke Findlater) associations. One suspects that the curious name of Shague Ghinthoss may even be an anagram.

Wilson, obviously not a fan of Heaney⁶, attacks what he considers to be the root of the Northern Irish problem: exclusion. He attacks it wherever he finds it⁷. If he finds Shague's multiple faces so repulsive it is because he feels that the writer's first duty is uncompromising honesty which comes with being a free agent—like trampdom. Trampdom gives Ripley Bogle audience status: the "observer's, the artist's overview", a vantage point from which he can "watch you all" (*RB*, 19). It is important that both Bogle and Jackson are free agents who spend their time roaming the streets of London and Belfast gleaning knowledge of the human species. Both are key witnesses in the drama (Jackson, we remember, cleans only the windscreen of his car whilst Bogle, on his own admission, is a boyish voyeur who "watched the churning maelstrom of arrest and protest through the gaps in the little fence"—*RB*, 34). Neither take sides. This is what Wilson seems to be reproaching Heaney (or at least of pushing ambiguity to such an extreme that the poet's position becomes as opaque as the situation he describes). This is what prompts Jake Jackson to ask Ghinthoss whether or not his dick reaches up his arse yet (see *ES*, 177). A joke obviously in bad taste and which cannot win the author many friends, but it is one of the book's fundamental contradictions that vulgarity is used by this otherwise exceptionally sophisticated writer, as a defensive reflex when he encounters what he takes to be the gross insensitivity of others, be they Nobel prize winners or not.

Wilson is even more lacerating with the Heaney urban acolytes who attempt to use the maestro's language without his talent. He saves his most controlled scorn for the peace painters who literally and metaphorically board the peace bandwagon. Jake approaches the painter holding his tableau of what looks like a dead fish. The latter begins:

'My painting represents the struggle for peace. I had to decide whether the fish had to be alive or dead. I think it has great significance that in this

-
6. In his essay 'The Glittering Prize', *Fortnight* (November 1995): 6 Wilson treats Heaney with some bitter sarcasm and disparages the poet's unwillingness to be included in an anthology of British poetry with the comment that there appeared to be some "frays, some petty and reductive nationalisms over which a poet finds no need to rise".
 7. Concerning Wilson's vitriolic attacks on the Establishment and its representatives, Sylvie Mikowski says: "McLiam Wilson's satire is aimed at all those, individuals or institutions who make a claim for authenticity and originality: the true Irish—the 'aboriginals' as Jack (*sic.*) calls them—who speak the native language, uphold the true culture and of course fight for the true cause". The structure of Mikowski's paragraph would suggest that she does not include Heaney in this. Our suspicion is that Wilson does.

painting you can't really tell whether the fish is dead or alive,' you couldn't really tell it was a fucking fish, 'and, of course, the fish also has all sorts of religious and political connotations. It reminds me in a way of Tolstoy.'

I nearly hit him for that. I'd always been fond of Tolstoy and at least old Leo had done some actual work. I'd seen lots of arty bullshit in Northern Ireland. Provincial but famous, it could produce almost nothing else. Subsidized galleries stocked full of the efforts of middle-class shitheads too stupid to do anything else, too stupid to pass the exams their folks paid for. But I'd never seen anything to match the fishboy.

'This fish gives me hope,' he said emotionally. 'I think this fish can give us all some hope.'

The great Ghinthoss embraced the fishboy grandly and people around them applauded. (*ES*, 187)

Whilst this colourful, unfair, uncalled-for diatribe may be the result of a working-class complex and makes one think that the author should spend less time settling scores, I have nevertheless the uncomfortable feeling that we all know what he is talking about. The author is concerned with blowing away all forms of insincerity in his quest to find a direct, open and even-handed form of expression, whose antithesis is "arty bullshit".

The encounter with Ghinthoss marks a movement in the book from a working-class to a middle-class focus. Despite the fact that the novel does return from time to time to the narrower Protestant streets of Sandy Row, the action centres on the university area. This in itself is not disconcerting, but in terms of the narrative it is not wholly satisfactory for it tends to weaken the unity of time and place and dissipate what we might take to be the writer's intentions. *Eureka Street* as a whole lacks the tightness of *Ripley Bogle*. Its trajectory is frustrating, especially when the narrative voice changes and the scene moves for several chapters to the United States. The reader has the impression that the author doesn't quite know where to take us next, that he's not sure himself where his narrative is going. The latter remark is undoubtedly ill-founded. It is probable that Wilson was not so much attempting a Nabakovian portrait of the United States, as looking for a suitable environment where he could bring together (to show their similarities) the arguments of Jimmy Eve (the Gerry Adams study) and Chukie Lurgan, whilst at the same time highlighting the appalling ignorance of Irish affairs on the part of Americans who nevertheless figure prominently in the Northern Irish equation as they fund weapon acquisition and hence fuel the fire. This

may be plausible and even laudable but it still has the undesired effect of weakening the narrative.

At the end of *Eureka Street*, Ghinthoss is attributed both a knighthood by the British and the first Hero of the Revolution Award by Just Us, the latter name being the author's translation of Sinn Fein into his own idiosyncratic code wherein he identifies the organisation as a party of exclusion. Ghinthoss's doublespeak on receiving both honours is of no surprise to Jake who seems to be the only one aware of the contradiction. Wilson is strikingly courageous in his treatment of both Sinn Fein and the IRA (he is more distant, if just as dismissive, of the UVF, UFF *et al*). The author has no truck with the politics of exclusion, of which he sees Gaelic—that “thick dark stuff” (*ES*, 298)—as one of the divisive linguistic vehicles. Exclusion is at the heart of the schism which provokes the Irish/British identity crisis. Chuckie, the Protestant, has great difficulty explaining to a hotel receptionist in America that whilst he calls himself Irish, many people in Northern Ireland would not agree with him: some would call him British and some Northern Irish. Confronted with the girl's blank expression he abandons the explanation. When the man next to him on the plane asks him “You English?”, Chuckie replies thoughtfully “Not quite”. His only explanation this time is “I'm from Belfast” (*ES*, 271).

Chuckie's friends are Catholic; he was once beaten up because of his Catholic associates—a feat not uncommon to that of Ripley Bogle, the Catholic, who defended a Protestant attacked by a group of Catholics and who also had a schizoid identity problem, having two grandfathers blown to bits—one for defending the British Crown and the other for trying to destroy it. Jake Jackson lives with a similar handicap. For people like Aoighe, he was “not going to be Irish enough” (*ES*, 94); not “Catholic enough” for another Republican acquaintance, whilst both Protestants and Catholics alike take him for something that he is not—a Protestant. The failure of others to pin him down is due to his detachment which they are incapable of themselves. Jake's independent spirit is a threat to others and a source of danger to himself. It causes him to vacillate between misanthropic convictions: “we all looked pretty awful” (*ES*, 162), to deep compassion for human suffering wherever he would find it. It also led him to analyse the tragedy and absurdity of Northern Ireland violence:

The tragedy was that Northern Ireland (Scottish) Protestants thought themselves like the British. Northern Ireland (Irish) Catholics thought

themselves like the Eireans (proper Irish). The comedy was that any once-strong difference had long melted away and they resembled no one now so much as they resembled each other. The world saw this and mostly wondered, but round these parts folks were mostly blind.

Interestingly enough, Protestant/Catholic hardmen would still routinely and joyfully beat the shit out of Catholics/Protestants even if those Catholics/Protestants didn't believe in God and had formally left their faith. It was intriguing to wonder what a bigot of one faith could object to in an atheist who was born into another. That was what I liked about Belfast hatred. It was a lumbering hatred that could survive comfortably on the memories of things that never existed in the first place. There was a certain admirable stamina in that. (*ES*, 163-4)

Wilson is bent on tackling the problem of identity by insisting upon the similarities of culture and place rather than difference; upon the inclusiveness of experience as opposed to the exclusiveness.

The fact that Wilson's descriptions of Protestant working-class Belfast are credible would seem to confer plausibility to his feeling that there is a Northern Irish identity which spans the religious divide. After all, how else could he accurately describe Sandy Row housing, which must have been alien territory to someone from Turf Lodge, unless he based his descriptions on what he knew of Catholic working-class housing? What strikes the Protestant reader of Wilson's text is not just its accuracy but its reaching out, its tenderness, which is more than sympathy or empathy: it is a recognition of shared humanity, even in its 'flawed' condition. When Chuckie lies in his bed listening to his mother gossiping in the street, we are told:

... His window was open and, after a few minutes, he could hear his mother's voice from the open street. She was standing on the doorstep swapping talk with the other matrons of Eureka Street. It felt like all the evenings he had ever known. Sitting in his eight-foot bedroom, listening to his mother talk, her head six foot from his feet. The houses were tiny. The street was small. The microscale of the place in which he lived gave it a grandeur he could not ignore.

In Eureka Street the people rattled against each other like matches in a box but there was a sociability, a warmth in that. Especially on evenings like this, when the sun was late to dip. When finally it did dip, there was an achromatic half-hour, when the air was free from colour and the children were coaxed indoors from their darkening play. (*ES*, 46)

Mrs Lurgan, with her head-scarf and slippers, has *Doppelgangers* all over Belfast, she can be reproduced *ad infinitum* anywhere people are huddled together in their touching smallness.

The unimposing figure of the Belfast working-class mother is, surprisingly, the centre of considerations of identity, legitimacy and ownership. She is inseparable from her environment:

... The interior of No. 42 was the only scene he [Chuckie] could think properly of his mother. It was where she belonged. She was so *of* the place that sometimes the distraction between the woman and her house grew blurred, and sometimes it was hard to tell where one ended and the other began. The tiny house was like the tiny woman. Plain, small-scale, indoors. (*ES*, 243)

Despite the fact that in this instance we have Chuckie's thoughts on his mother I believe that he has authorial approbation. To take away this woman's house is to take away what she is, which of course leads us to the question as to whether or not the Protestant community has a right to remain where it is. The author's answer is affirmative. His protagonist, Jake Jackson, has to abandon his work of repossession because he cannot justify repossessing goods from people who haven't fully paid for them, even if they knew they could not afford them in the first place. We remember that he leaves repossession to undertake work on a building-site, reconstructing buildings destroyed by the Troubles. It is from the roof of the reconstructed Europa Hotel that he surveys the Fountain Street blast. I think that we have to read repossession as a violent metaphor which englobes the Northern Irish set up.

Repossession, violence, is obviously not the way to go about things. It is part of the contradiction of Wilson's fiction that, in order to get this message across the author resorts to violence himself. He is a mirror of the characters he creates, a sort of Jake Jackson, the violent pacifist who uses violence to educational ends. Rarely has a writer plunged so deep into abhorrent descriptions of mindless violence. The control of these scenes is usually assisted by humour of a distant, flippant understatement which leaves the reader with more than a mild feeling of revulsion. There are several incidents in both novels where the violence is so unbearable that it is obvious that the point of it is a horror of violence itself. In *Ripley Bogle*, I am referring to the barbed wire incident already quoted and the tarring and feathering of Mary:

... Her hair, now matted and clogged, had been roughly shorn into violent, spiky tufts. On the few patches of visible skin between the steaming great gouts of tar, I could see that her flesh had already blistered and cracked horribly. She had stopped screaming and was now weeping inaudibly to herself. The ragged feathers that still dotted her head obscured her face but I could sense that she was having a bad time. (*RB*, 113)

The novel as a whole exults in accompanying the reader through streets of filth, vomit, excrement and disease. It is a descent into the pits of human experience. But even at the depths of its degradation, the author introduces values of compassion and tenderness which he holds up to the pallid light.

Eureka Street does of course contain the ultimate horror—a bomb placed in the middle of a civilian shopping area which kills, maims and terrifies indiscriminately. Chapter Eleven of the book is a masterpiece of controlled narrative which is all the more effective because of its restraint and detachment. It unobtrusively follows the habitual events and gestures of an ordinary Belfast woman on her routine trajectory which ends this time in obliteration. The bomb bursts as unexpectedly into the narrative as it does into the lives of the people on the streets. The reader is totally unprepared for the desolation which he inevitably is caught up in, becoming a helpless eye-witness to the horror:

The largest part of the glass display cases blasted in her [Rosemary Daye's] direction. Though fragmented before it reached her, the pieces of shrapnel and glass were still large enough to kill her instantly. Her left arm was torn off by sheeted glass and most of her head and face destroyed by the twisted mass of a metal tray. The rim of the display case, which was in three large sections, sliced through or embedded in her recently praised hips and some heavy glass jars impacted on her chest and stomach, pulverizing her major organs. Indeed, one substantial chunk of glass whipped through her midriff, taking her inner stuff halfway through the large hole in her back. (*ES*, 222)

The chapter wanders dumbstruck through a litany of shattered limbs and banal snippets from the daily lives of members of Belfast's community. The author dissects the links and crossovers of human existence with a clinical precision that leaves the reader appropriately speechless. The chapter is deadly self-sufficient. Its characters have no relation to other characters in the book which makes it a short-story set in the middle of a novel. This is indeed innovative, and part of the novel's

essential dislocation of event, language, character and narrative voice. It is concluded with a reflection on the “traffic of history” which has shortened the stories of individuals, and likens this to a “confident editorial decision” (*ES*, 231), in case we should miss the parallel with the act of writing itself.

It will be obvious from my foregoing remarks that I believe *Eureka Street*, even though a less satisfactory novel than *Ripley Bogle*, to be a work of no mean achievement. In both novels, Wilson makes a subversive assault upon the reader; upon the complacent society that nourishes him; and upon the novel, which provides the perfect medium to chart the human condition. If, from time to time, the reader objects to his immature spoofery, to his offending established canons of good taste, and to his cheating us out of the ending our expectations or prejudices would have dictated, we should perhaps feel indebted to him. In his own defence he would probably resort to Bogleian French and cite Baudelaire: “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”.

Abstract

An analysis of Robert McLiam Wilson’s novels *Ripley Bogle* and *Eureka Street* reveals a profound understanding on the author’s behalf of how the novel functions as well as how it may be made to function. The author is highly conscious of the place his own work occupies as regards the body of fiction, and he draws upon a great wealth of intertextual material to strengthen his position. The quest in his novel for truth, for a clear, unambiguous relationship with the reader goes hand in hand with his concern for social relations in general and the Northern Ireland context in particular.

Novel genre, Authorial responsibility, Humour, Violence, Ambiguity/ Clarity, Identity.

Résumé

L’analyse des romans *Ripley Bogle* et *Eureka Street* de l’écrivain Robert McLiam Wilson révèle la parfaite maîtrise du mode opératoire de ce genre littéraire par l’auteur, tant au niveau de la lecture que de l’écriture. Tout à fait conscient de la place qu’occupe son œuvre dans la fiction romanesque, l’auteur exploite un matériau intertextuel extrêmement dense et varié afin de renforcer sa position. Sa quête de la vérité, d’une relation directe et dépourvue d’ambiguïté avec le lecteur par le biais du roman va de pair avec son intérêt marqué pour les rapports sociaux en général et le contexte nord irlandais en particulier.

Roman, Responsabilité de l’auteur, Humour, Violence, Ambiguïté/ Clarté, Identité.

Joyce et les langues étrangères : **amour et rejet**

Daniel BIDENNE

On a beaucoup parlé, à propos de Joyce, de polyglottisme, voire de « don des langues », et Joyce lui-même l'a fait. Chez lui, le goût pour les langues étrangères ne saurait être nié, et j'en dirai quelques mots, mais ce sur quoi je voudrais insister, c'est ce qu'on peut appeler le *rejet* des langues. Dans ce but, je centrerai mon attention sur un épisode de sa vie qui nous est connu par une lettre à sa tante, Mrs Murray. J'examinerai ensuite, à travers le personnage de Stephen Dedalus, ce qui semble constituer la clé du rapport de l'auteur aux langues étrangères, et, par-delà, un élément déterminant dans la dynamique de sa création, à savoir son rapport ambivalent à l'anglais et au gaélique. Mais, tout d'abord, je vais évoquer brièvement ce que je nommerais le rêve linguistique de James Joyce, rêve où se manifeste son amour des langues étrangères.

LE RÊVE LINGUISTIQUE DE JAMES JOYCE

Il y a chez Joyce un rêve linguistique qui est nécessaire à la dynamique et à la compréhension de son œuvre, mais qui à lui seul n'aurait pas suffi à la produire : tout au plus aurait-il fourni la base d'un hédonisme — d'un tourisme — littéraire.

Le goût des langues

Ce rêve, qui se nourrit du goût des langues étrangères, est un rêve de bonheur annoncé dans la fiction dès le début de *A Portrait* et confirmé à la fin du même livre comme rêve de liberté dans l'exil :

There was a book in the library about Holland. There were lovely foreign names in it and pictures of strange looking cities and ships. It made you feel so happy¹. (Chapitre I) ;

Away ! Away² !

The spell of arms and voices : the white arms of roads, their promise of close embraces and the black arms of all ships that stand against the moon, their tale of distant nations³ (Chapitre V).

Très tôt, dès 1898-1899, étudiant à University College, Joyce posa la question de l'apprentissage des langues dans l'essai « The Study of Languages⁴ ». Dans ce texte, écrit alors qu'il n'avait pas plus de 17 ans, apparaît une claire conscience des dimensions diverses des langues, en même temps qu'une thématique qui perdurera. En effet, il y pose des jalons qui balisent à l'avance le terrain qu'il explorera plus tard, dans *A Portrait*, et qu'il est assez facile de repérer dans *Ulysses* :

- le latin a une valeur archéologique (ou généalogique) pour l'anglais
- le latin est une arme pour les lettrés et pour les penseurs
- le latin est souvent « naturalisé » par les anglophones
- le latin est une langue d'Église
- le latin brille par sa concision et sa complexité, d'où l'impossibilité d'une traduction parfaite de cette langue en anglais
- le latin, plus encore que la langue des érudits (lesquels, « schoolmen », ne sont au fond que de vieux « schoolboys »), est la langue des auteurs classiques

1. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Harmondsworth : Penguin Books Ltd, 1976) 27.
 2. On peut remarquer au passage que c'est par ces mots que Joyce adolescent, avait traduit le vers de « Chanson d'automne » de Verlaine : « Et je m'en vais [...] » (voir James Joyce, *Œuvres I* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 1316.
 3. Joyce, *A Portrait* 252.
 4. *The Critical Writings of James Joyce*, ed. Ellsworth Mason and R. Ellmann (Ithaca, New York : Cornell University Press, 1996) 29-30.

— le latin est aussi la langue des hommes d'action, des conquérants
« which made its name heard from Gibraltar to Arabia and to the
stranger-hating Briton⁵. »

Nous avons dans ces derniers mots, pour nous en tenir à *Ulysses*, des thèmes essentiels : le cauchemar historique ; le Gibraltar de Molly qui pour elle est l'origine ; l'Arabie, présente à Gibraltar dans le monologue final de Molly et dans l'assoupissement de Bloom à la fin de « Ithaca » ; le Celte xénophobe, qui est à la fois le Citoyen de « Cyclops » et, en partie, Joyce lui-même.

Tout au long de sa vie, l'intérêt de Joyce pour les langues — qui ne se limitait pas au latin — s'est manifesté, ainsi qu'en témoigne, par exemple, sa correspondance.

Ainsi, en 1907, dans une lettre à Stanislaus, il précise : « I know three languages very well and two others passably well⁶. »

Une quinzaine d'années plus tard, dans une lettre à Harriet Shaw Weaver, il regrette de ne pas avoir appris le grec ancien, mais, ajoute-t-il : « I spoke or used to speak modern Greek not too badly (I speak four or five languages fluently enough)⁷ [...] »

Cet intérêt, d'après Richard Ellmann⁸, remonte à l'année 1900, au cours de laquelle Joyce, qui se trouve à University College depuis deux ans, se jette à corps perdu dans les langues étrangères et lit, souvent dans la langue originale, les œuvres importantes de la littérature contemporaine.

Entre 1900 et 1902, afin de lire Ibsen dans le texte, il se met à l'étude du dano-norvégien, puis, découvrant Hauptmann, qu'il considère comme le meilleur disciple d'Ibsen, il commence à étudier l'allemand, langue vers laquelle aucune sympathie ne le poussait, afin de pouvoir lire des pièces qui n'existaient pas encore en traduction anglaise.

Un peu plus tard, en 1904, comme en écho à l'article « The Study of languages », mais au plus près de la pratique d'écrivain de Joyce, on

5. Mason and Ellmann 30.

6. To Stanislaus Joyce [? 1 March 1907] in *Selected Letters of James Joyce*, Richard Ellmann (New York : The Viking Press, 1975) 153. Les trois premières langues sont l'anglais, l'italien et le français, les deux autres l'allemand et le danois.

7. To Harriet Shaw Weaver, 24 June 1921, (Ellmann) 284.

8. R. Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition (Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford University Press, 1982) 75 *sqq.* Pour Ellmann, la lettre qu'Ibsen écrivit à Joyce, en remerciement d'un article publié dans la *Fortnightly Review*, joua un rôle déterminant, faisant de lui, qui n'était jusque là qu'un Irlandais, un Européen.

trouve, dans les notes figurant à la suite de *A Portrait*, ces mots : « Art has the gift of tongues⁹. »

Cette phrase sera reprise dans le *Pola Notebook*¹⁰ et l'expression « the gift of tongues » apparaîtra dans *Ulysses*¹¹ — dans l'épisode « Circe » — dans la bouche de Stephen.

Il faut voir dans cette formule, dont la récurrence souligne l'importance, la conviction que l'art ne peut que bénéficier du « don des langues », c'est-à-dire d'une grâce ou d'une chance, qui serait l'effet même de l'existence des langues, l'autre effet de leur diversité, qui n'est plus ainsi la malédiction post-babélique.

Cette idée du « don des langues » a été appelée chez Joyce par son goût pour les langues auquel elle fournit une référence mythique. Je ne crois pas utile de multiplier les « preuves » de ce goût, et me contenterai donc de souligner que pour lui les langues étaient indissociables de l'émotion, de la musique, de l'oralité sublimée¹². De ces traits particuliers, associés en des combinaisons diverses, témoignent : l'admiration de Joyce pour la poésie de Verlaine¹³, l'émotion déclenchée par telle chanson¹⁴, la sensibilité au caractère musical du polonais¹⁵, de l'alle-

9. Le « don des langues » est une référence au phénomène décrit dans les *Actes des Apôtres* 2,1-13 : le jour de la Pentecôte, l'Esprit Saint apparaît sous forme de langues de feu qui se posent sur les douze apôtres et les rend capables de parler dans toutes les langues.

10. Voir James Joyce, *Œuvres* I, 1583, note 1. *Pola Notebook* désigne en fait une sélection faite par Herbert Gorman, le premier biographe de Joyce, à partir de notes de l'auteur. Voir la notice concernant le *Carnet de Pola* in *The Critical Writings of James Joyce* 1587.

11. Joyce, *Ulysses* 427.

12. Carola Giedion-Welcker a l'intuition du rapport entre le goût des langues (oralité sublimée) et l'oralité lorsqu'elle écrit : « Just as he mastered and continually studied countless languages and dialects, so he also knew the wines, special dishes and candies and pastries of many European religions. » (« Meetings with Joyce » *Portraits of the Artist in Exile*, ed. Willard Potts (Seattle and London : University of Washington Press, 1979) 261.

13. Frank Budgen, *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other Writings* (London, Oxford, Melbourne : Oxford University Press, 1972) 92, rapporte le jugement de Joyce qui venait d'entendre un ami lui lire les premiers vers de « Spleen » de Verlaine — « Les roses étaient toutes rouges... » — : « 'That', Joyce said, 'is perfection. No more beautiful poem has ever been made' ».

14. À la suite de l'émotion produite par une chanson (la version française d'une chanson grecque) aux paroles des plus banales, Joyce s'interroge dans une lettre : « What the deuce is there in music, and above all in singing, that moves us so deeply ? » (*Letters of James Joyce* I ed. Stuart Gilbert (London : Faber and Faber Limited, 1966).

15. Ayant entendu des poèmes en polonais, langue qu'il ne parlait pas, Joyce confia à Jan Parandowsky : « What a mystery human speech is ! So many varieties ! What divine

mand¹⁶, du français¹⁷ et de l'italien¹⁸ auquel il faut adjoindre le dialecte triestin, langue, avec l'italien¹⁹, de l'affectivité familiale et amicale²⁰. En outre, on ne peut omettre de rappeler le goût de Joyce pour le chant, qu'il soit profane, en français par exemple²¹, ou sacré, en latin bien sûr²².

harmony amidst dissonances. » (Jan Paradowsky, « Meeting with Joyce », trans. W. Potts, *Portraits of the Artist in Exile* 160).

16. Cette langue, pourtant, Joyce la trouvait peu à son goût, mais, écoutant un poème de Hölderlin dit par Paul Suter, il convint que l'allemand était « a rich, musical tongue » (Budgen) 83.
17. Louis Gillet : « Contrary to all expectations, the musical language par excellence for him was French, because of the softness of intervals and the quality of silent syllables that gave to it something airy and diaphanous [...] » (« The Living Joyce », trans. Georges Markow-Totevy, *Portrait of the Artist in Exile* 196).
18. August Suter : « It was for him the language of music » (« Some Reminiscences of James Joyce », trans. Friz Senn, *Portrait of the Artist in Exile* 65. Nino Frank rapporte le ravissement de Joyce lorsqu'il lui apporta le numéro de la revue *Solaria* contenant la traduction italienne que celui-ci avait faite de la pièce de Synge, *Riders to the Sea*, avec la collaboration d'un ami, l'avocat triestin Nicolo Vidacovitch (N. Frank, « The Shadow that had lost its Man », trans. Jana Carson *Portrait of the Artist in Exile* 49).
19. Il semble y avoir un certain flottement lexical dans ce domaine. Lorsqu'on lit le mot « italien », il est parfois difficile de savoir s'il s'agit de l'italien, langue officielle, ou du triestin. Selon Nino Frank les Joyce parlaient les deux. Selon Alessandro Francini Bruni : « He used to say that the language of family affection could only be Italian. » (« Recollection of Joyce », trans. Lido Botti *Portrait of the Artist in Exile* 45). Par contre, Silvio Benco affirme : « [...] the Triestine dialect is the family's customary language [...] » (« Joyce in Trieste » *Portrait of the Artist in Exile* 49).
20. Nino Frank (*Portrait of the Artist in Exile* 82) raconte une rencontre à Paris entre lui-même, Joyce et Svevo, commencée en italien et poursuivie avec feu en triestin, une communauté s'étant ainsi reformée.
21. Ainsi, Nino Frank (*Portrait of the Artist in Exile* 100) nous montre Joyce abandonnant la traduction d'un passage de *Work in Progress* pour écouter un disque d'Yvonne Printemps : « I have rarely seen Joyce so delighted. Afterwards he sang the song at every opportunity. »
22. Joyce pouvait réciter des passages de la liturgie catholique (Ellmann, *James Joyce* 472), mais aussi chanter des hymnes, ainsi que le rapporte Jacques Mercanton, *Les Heures de James Joyce* (Le Méjan : Actes Sud, coédition L'Aire, 1988) 98 : « Et, comme dans *Le Portrait de l'Artiste*, il module doucement, d'une voix lente et profonde, la *Vexilla Regis* :
 « *Quae vulnerata lanceae
 Mucrone diro, crimum,
 Ut nos lavaret sordibus,
 Manavit unda et sanguine.* »

Généalogie

Joyce trouva un autre point d'appui dans l'altérité linguistique. À une certaine époque de sa vie, il pensa, ou voulut que l'on pense, que son patronyme était d'origine française — ce qui d'ailleurs n'était pas invraisemblable, mais là n'est pas la question. Ainsi, Louis Gillet, reprenant le propos de Joyce, écrit que ce nom est un vieux mot français rappelant celui de M. de Joyeuse²³. Selon Carola Giedion-Welcker, Joyce aurait expliqué que « his name was derived from 'joy', genealogically from the old French name 'de Joyeuse'²⁴ ».

Il faut peut-être voir dans ce désir de situer son origine dans un ailleurs localisable, dans un signifiant emprunté à une langue étrangère, une tentative pour combattre le sentiment angoissant de sa propre étrangeté par le prestige mystérieux que confère l'étrangeté radicale, empruntée ou importée, externe — un peu comme les sociétés dites « primitives » vont chercher dans l'étrangeté du monde animal des ancêtres, des totems, pour leurs clans.

Dans le cas du patronyme « de Joyeuse », le prestige est augmenté par la particule nobiliaire et le rassurant enracinement généalogique confirmé, puisque c'est une des particularités de la noblesse de pouvoir remonter les générations jusqu'à l'origine du nom²⁵.

Ce besoin d'être rassuré, un souci sans doute de stabiliser les flottements de l'imaginaire en essayant de figurer la fonction paternelle — ce que Lacan appelle « le Nom du Père » — se manifeste, semble-t-il, dans ce fait rapporté par Richard Ellmann : « In later life he carried a seventeenth-century picture of a Duc de Joyeux (*sic*) in his wallet, and asked friends if they could not detect a strong resemblance²⁶. »

23. Louis Gillet, « Farewell to Joyce », trans. Georges Markow-Totevy, *Portraits of the Artist in Exile* 167.

24. Carola Giedion-Welcker 268-269.

25. On trouve ce même souci généalogique dans *A Portrait*, lorsque l'un des condisciples de Stephen à l'université déclare que le nom Dedalus, dont l'origine semble douteuse à certains, est celui d'une « *Pernobilis et pervetusta familia* » (« Famille très noble et très ancienne ») selon un historien du XII^e siècle. L'information peut être considérée comme vraie dans le contexte romanesque, même si elle est réellement fautive — ce qui est de l'auto-dérision cryptique.

26. Ellmann, *James Joyce* 12.

Il semblerait que Joyce ait voulu ainsi confirmer visuellement, physiquement, son affirmation généalogique, c'est-à-dire l'existence d'une fonction paternelle transmise de génération en génération²⁷.

L'AUTRE CAUCHEMAR

La révulsion de Pola

Ayant à peine laissé derrière lui, à Dublin, ce qui, pour reprendre la terminologie de Stephen dans *Ulysses*, est le cauchemar historique irlandais, Joyce va faire à Pola, ville située sur la côte sud-ouest de l'Istrie alors autrichienne, l'expérience d'un autre cauchemar, d'une révulsion qui est l'indice d'un rapport douloureux avec l'altérité. Arrivant donc à Pola, il trouve Babel, c'est-à-dire le cauchemar historique dans toute son exubérance : Babel, avec la confusion des langues, c'est le début du temps historique tissé d'incompréhensions, de guerres fratricides, c'est le moment où l'humanité, qui ne faisait qu'une, se divise, produit sa propre altérité interne²⁸.

Cette révulsion, Joyce l'évoque dans une lettre à sa tante : « [...] I hate this Catholic country with its hundred races and thousand languages, governed by the parliament which can transact no business and sits for a week at the most and by the most physically corrupt royal house in Europe²⁹. »

La lettre se poursuit plus loin ainsi : « [...] Istria is a long boring place wedged into the Adriatic, peopled by ignorant Slavs who wear little red caps and colossal breeches³⁰. », ce qui révèle le mépris du Joyce d'alors pour l'hybridation culturelle.

Ces Slaves habillés comme des Turcs doivent, bien sûr, dissimuler une sexualité débordante dans leurs pantalons gigantesques. Est-il, d'autre part, utile d'insister sur le symbolisme rudimentaire qui fait s'enfoncer la péninsule d'Istrie dans la mer ?

27. On sait par ailleurs l'importance que Joyce attachait aux portraits de famille, en particulier celui de son père. Une façon de *cadrer* l'image, les images ?

28. Avant de remarquer que « L'histoire des peuples c'est celle des langues » (J. Mercanton 15), Joyce comparait l'épisode de « Circe » à la tour de Babel.

29. Ellmann, *Selected Letters of James Joyce I*, 57 — to Mrs William Murray, New Year's Eve, 1904. C'est moi qui souligne.

30. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

On rapprochera cette réaction de l'appréciation portée par Joyce sur « Oxen of the Sun » quelque seize années plus tard, où se révèle une inquiétude, voire un effroi, typiquement... anglo-saxons : « [...] it ends in a *frightful jumble* of pidgin English, nigger English, Cockney, Irish, Bowery slang and broken doggerel³¹. »

Un rêve de Joyce, connu par une traduction d'André du Bouchet publiée dans la revue *Luna Park*³², et rapporté par Richard Ellmann³³, donne un éclairage supplémentaire à ce qui se joua à Pola. Dans ce rêve, Joyce, qui a des démêlés avec un policier ou un espion à la solde du gouvernement britannique, explique, pour se justifier d'avoir parlé allemand (ce qui, dans le rêve, est répréhensible), que les noms de famille autrichiens sont trompeurs, et il donne les exemples suivants : Tallavinici, ambassadeur d'Autriche ; Vescovo, leader slave ; Berger et Oberdank, patriotes italiens. Ce qu'on peut interpréter ainsi : ces noms, qui sont — c'est l'une des fonctions du nom — censés stabiliser le fonctionnement verbal, le perturbent au contraire, tout comme est perturbé le surmoi anglais — le surmoi de la langue anglaise — représenté par le policier-espion³⁴. Tout se passe comme si un dieu trompeur était à l'œuvre dans les langues étrangères, d'où, révélé par l'expérience de Pola, un sentiment qui est, au moins, d'inquiétude — inquiétude face à l'instabilité de la réalité ou, plus précisément, du sens qui s'y affronte.

De Pola à Paula

Cette inquiétude de Joyce a un écho dans ce que dit des langues l'homme mesuré qu'est Leopold Bloom, et qui implique un trop-plein qui déborde les nécessités de l'existence humaine *mesurée* : « [...] more languages [...] than [are] absolutely necessary³⁵. »

Il faut donner ici à « *mesurée* », en plus du sens « modérée », « sans excès », le sens de « mesurée à l'aune de la langue anglaise », qui pour Bloom, est, implicitement, l'étalon-or, le *Gold Standard*³⁶, et dont Joyce

31. *Ibid.* 139 — To F. Budgen, 13 March 1920. C'est moi qui souligne.

32. *Luna Park*, octobre 1979, 5.

33. Ellmann, *James Joyce* 548.

34. Ajoutant au trouble de celui-ci, Joyce ajoute dans le rêve que même le roi d'Angleterre a changé de nom : *Wettin* (nom allemand) a été abandonné au profit de *Windsor* (nom anglais), ce qui, on le sait, est historiquement exact.

35. Joyce, *Ulysses* 542.

36. Je suis ici largement redevable à Pascal Énard qui, au cours d'une conversation de décembre 1998, m'a fait part de sa réflexion sur la valeur. On pourra se reporter à deux livres de cet auteur : *Rentabilité fatigue* (Bordeaux : Bourse internationale matéria-

conteste avec *Finnegans Wake* (mais déjà dans *Ulysses* il a commencé) le caractère universel (mais non pas l'existence), en allant chercher dans d'autres langues les mots nécessaires³⁷.

Pour Bloom, les langues sont en excès, elles ont à voir avec la luxuriance de la vie, telle qu'elle est évoquée par Georges Bataille, notamment dans l'Introduction théorique de *La part maudite*³⁸. Dès lors, il semble possible de rapporter le second prénom de Bloom, Paula — prénom féminisé, sans doute par le *lapsus calami* d'un scribe de l'état-civil ou d'un prêtre —, à sa réticence (qui fut aussi celle de Joyce) vis-à-vis du nombre des langues, la ville homonyme de Pola ayant été une pierre noire qui fit trébucher l'auteur sur son chemin de Damas ou de Péniel.

D'autre part, on peut percevoir dans cette féminisation l'indication que le féminin est tout aussi susceptible de provoquer une révolusion en tant que figure de l'altérité qu'un sujet (homme ou femme) peut rencontrer en lui ou au dehors.

Balbus

La figure énigmatique, autant que fugitive, de Balbus, qui apparaît dans *A Portrait*³⁹, permet d'illustrer et de préciser ce qui se joua pour Joyce à Pola.

liste des arts et techniques, 1995) et *Figurant polyversel*, même éditeur, 1998. Dans ce deuxième livre, il définit ainsi son concept de polyversel : « Le polyversel serait, en antagonisme avec une pensée de l'origine, de l'Ancêtre, etc., une pratique-théorie de ce qui actualise un universel dans chaque situation historique des champs de différence. L'universel géométrique dans la situation euclidienne est redéchié dans la situation de Riemann et Einstein. Il n'est pas une transcendance platonicienne, mais chaque champ de différences historiques recèle sa propre synthèse potentielle qui donne prise sur ce champ et qui n'est pas quelconque, ni aléatoire [...]. Mais alors, l'un de la présence logocentrique disparaît-il dans le polyversel ? Non, il n'est tout simplement pas emblématisé ou mis en surplomb comme étalon de comparaison et de classement de multiplicités synchroniques comme diachroniques. »

37. Cette recherche n'aura pas pour conséquence la disparition de l'anglais. *Finnegans Wake*, en effet, n'est pas la confusion babélienne des langues, pas plus qu'il n'est la langue unique de ceux qui à Babel prétendirent n'avoir qu'un seul projet (la construction de la tour), ne faire qu'un seul peuple, rivaliser avec Dieu en allant gratter le ciel.

38. Georges Bataille, *La Part maudite*, précédé de *La Notion de dépense* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1967) 57-83.

39. « And behind the door of one of the closets there was a drawing in red pencil of a bearded man in a Roman dress with a brick in each hand and underneath was the name of the drawing : *Balbus was building a wall*. » (Joyce, *A Portrait* 43).

Ce personnage barbu, figure paternelle⁴⁰ en train de construire un mur, est peut-être un barbare romanisé — équivalent du « Celte » anglicisé qu'était Joyce — ou l'empereur Hadrien, qui introduisit à Rome la mode grecque du port de la barbe, qui essaya de contenir les Barbares par l'édification de murailles aux confins de l'Empire, et auquel on peut donc prêter une crainte analogue à celle de Joyce à Pola face à la diversité des langues, forcément « barbares », qu'on y parlait. On peut voir aussi en Balbus, dont le nom est un surnom signifiant « le bègue » — apparenté, d'ailleurs, au grec « barbaros », mot de même sens —, un avatar de Moïse ou de Parnell qui, l'un comme l'autre, n'avaient pas la parole facile⁴¹.

Si nous en venons à *Ulysses*, nous y trouverons un personnage qui bégaie : Richie Goulding, l'oncle maternel de Stephen, ainsi que le révèle l'imitation qu'en fait Simon Dedalus : « And and and and tell us Stephen, how is uncle Si⁴² ? ». Il faut supposer que cet oncle est collé au sein maternel, ne peut pas sortir de la répétition de la succion, ni du monde où on est encore entre soi, au point d'être — si du moins on accorde foi aux dires de Simon — un père incestueux⁴³.

Ainsi peut s'éclairer la figure de Balbus le bégayeur : s'il entreprend la construction d'un mur, c'est pour rester entre soi, dans ce lieu privé (le dessin représentant Balbus se trouve sur une porte de cabinet) où on peut tourner indéfiniment autour de son propre pot, de sa propre matière : Simon nomme Crissie, la fille de Richie, « papa's little lump of dung⁴⁴ », soulignant ainsi le fondement anal de toute l'affaire sexuelle-familiale — anal et animal, puisque « dung » ne s'emploie pas d'ordinaire pour les humains, mais pour les animaux, en particulier les chevaux, qui peuvent avoir le même type de difficultés que Richie⁴⁵.

Si l'on considère Balbus comme un avatar de Moïse, son bégaiement sera le symptôme d'une incertitude radicale quant au sens, d'une butée de la parole sur son propre silence, celui des autres ou celui de Dieu, qui

40. Comme le père de Stephen, Balbus est barbu : « His father [...] had a hairy face » (Joyce, *A Portrait* 7).

41. À Propos de Parnell, Joyce note dans « The Shade of Parnell » (Gorman, *The Critical Writings* 224) : « He had a speech defect [...] his short and fragmentary speeches lacked eloquence. »

42. Joyce, *Ulysses* 44.

43. « Joyce, [...] Crissie [...] knows her own father. » (*Ulysses* 90.)

44. Joyce, *Ulysses*.

45. « Joyce, *Ulysses* [...] with their long noses stuck in nosebags. Too full for words. » (78).

fait qu'elle se croit obligée de répéter pour être entendue⁴⁶. Cette incertitude se manifeste d'abord dans le doute que Moïse exprime quant à ses capacités de chef lorsque Dieu lui confie la mission de faire sortir les Hébreux d'Égypte, puis dans l'épisode (ou les épisodes) où, dans le désert, sa foi semble vaciller⁴⁷, ce qui lui vaudra de mourir avant d'avoir atteint la Terre Promise.

Les exemples de Richie Goulding et de Moïse soulignent à l'évidence dans des contextes différents que la fonction paternelle ne va pas de soi⁴⁸, le bégaiement étant le moindre des symptômes.

LA DETTE LINGUISTIQUE DES ANCÊTRES

Le refus de s'acquitter de la dette

J'en viens maintenant à ce qui fournit sans doute à la fois la clé du rapport ambivalent de Joyce aux langues étrangères et un élément déterminant dans la dynamique de sa création, si l'on pense à *Finnegans Wake*, bien sûr, mais aussi à *Ulysses* et, même, à *A Portrait of the Artist as a Young Man*, j'en viens donc aux rapports ambivalents de Stephen vis-à-vis du gaélique et vis-à-vis de l'anglais.

Je le ferai par le biais d'une question intimement liée à la problématique du cauchemar historique, celle de la dette linguistique.

Dans *A Portrait of the Artist*, Stephen Dedalus, qui en ce cas précis est le porte-parole de James Joyce, affirme à l'un de ses condisciples à l'Université de Dublin, Davin, qu'il n'est pas question pour lui de payer la dette — dette linguistique — contractée il y a des siècles par ses ancêtres irlandais lorsqu'ils ont emprunté leur langue aux envahisseurs anglais. Il se contente d'en admettre l'existence. Son affirmation est lancée dans une conversation au cours de laquelle Davin lui demande, sur le ton du reproche, pourquoi il n'apprend pas le gaélique. Voici ce que répond Stephen :

46. Pour en revenir à Moïse, peut-être son bégaiement lui venait-il tout droit du nom de son père dans lequel le bégaiement est inscrit : il s'appelait en effet Amram.

47. *Exode* 17, 2-6 et *Nombres* 20, 1-11 ; épisode rappelé dans *Deutéronome* 6, 16 et 9, 22.

48. La Bible fait remonter cette difficulté à Noé — qui s'enivre et se dénude devant ses fils (*Genèse* 9, 20-27).

My ancestors threw off their language and took another. [...] They allowed a handful of foreigners to subject them. Do you fancy I am going to pay in my own life and person debts they made⁴⁹ ?

Cette dette est un effet de l'histoire, de ce que Stephen appelle dans *Ulysses* un cauchemar et, pour un écrivain, elle en est l'effet central. Elle est, en d'autres termes, le poids des morts sur les vivants ou le poids du passé sur le présent, et Stephen — on pourrait dire la même chose de Joyce —, ainsi que l'écrit Richard Ellmann « accepts that the past has existed, but he refuses to allow its dominion over the present⁵⁰ ». De l'acceptation du passé témoignent ces paroles, prononcées au cours de la même conversation : « This race and this country and this life produced me, he said⁵¹. »

Le produit de ce passé, de cette dette, est l'anglais parlé à Dublin, la langue maternelle de Stephen, et celle de Joyce. Ainsi, vouloir s'acquitter de cette dette signifierait rendre la langue anglaise aux Anglais et se mettre à parler le gaélique, la langue ancestrale ; cela signifierait changer d'« étalon-or » linguistique, puisque c'est une fonction commune de la langue maternelle que de jouer le rôle d'« étalon-or » vis-à-vis des autres langues, du moins dans le cas le plus simple, celui où la langue maternelle est aussi la langue véhiculaire, dominante. Cela signifierait, selon les propres termes de Stephen, *payer de sa personne* afin de délaissier la langue maternelle au profit d'une langue étrangère — même si la langue maternelle est, dans une certaine mesure, étrangère et même si, à l'inverse, la langue étrangère est, par certains aspects, maternelle.

À propos de cette question de l'« étalon-or » linguistique, je pense qu'il convient de souligner que Joyce, à travers ses personnages ou directement, s'est interrogé sur la valeur des langues, comme l'avait fait, quelques siècles plus tôt, Dante dans son *De Vulgari Eloquentia*, interrogation qui l'a mené à l'écriture de *Finnegans Wake*. Ainsi, dans *Ulysses*⁵², ainsi que je l'ai rappelé, Bloom mesure les langues à l'aune de la langue anglaise. De manière plus explicite et plus comique, dans *A Portrait* l'anglais joue ce rôle de référence universelle pour l'enfant qu'est alors Stephen. Pour lui, l'anglais est la langue de Dieu : « But though there

49. Joyce, *A Portrait* 202.

50. Richard Ellmann, *'Ulysses' on the Liffey* (New York : Oxford University Press, 1978) 23.

51. Joyce, *A Portrait* 202.

52. Joyce, *Ulysses* 542.

were different names for God in all the different languages in the world [...] God's name was God⁵³. »

La langue maternelle, langue étrangère

J'en viens donc aux deux points mentionnés à l'instant : le caractère étranger de la langue maternelle — l'anglais — et le caractère maternel de la langue étrangère — le gaélique.

Il y a en effet en Irlande à l'époque de Joyce, et encore aujourd'hui, un phénomène qui, même s'il peut être vérifié ailleurs, est particulièrement sensible dans ce pays, du fait de son histoire linguistique et politique ; on peut le décrire ainsi : la langue maternelle est souvent ressentie comme étrangère et, à l'inverse, la langue étrangère est un repère identitaire. Une double altérité, associée à une double, disons : « mêmeté », interne au sujet anglophone — Stephen en l'occurrence — va donc se manifester dans le rapport qu'entretient celui-ci avec le gaélique, d'une part, et l'anglais, d'autre part.

Le gaélique en ruines

Il me paraît nécessaire ici d'évoquer brièvement le contexte historique, politique et linguistique dans lequel Stephen lance son affirmation, afin de la situer le plus clairement possible.

À Dublin au tournant du siècle passé, à l'époque à laquelle se situe *A Portrait*, le gaélique était peu parlé⁵⁴. Le déclin de cette langue dans toute l'Irlande, et en particulier dans les comtés de l'ouest qui avaient jusqu'alors le mieux résisté à l'anglais, datait du début du XIX^e siècle. Il était dû essentiellement à de nouvelles données économiques et sociales⁵⁵ et non à une politique délibérée de Londres. Il faut dire que la politique foncière, culturelle, linguistique, religieuse, économique et administrative des deux siècles précédents avaient largement préparé les conditions de l'effondrement de la langue celtique.

53. Joyce, *A Portrait*, *op. cit.*, p. 16.

54. Quelques milliers de personnes avaient une connaissance plus ou moins étendue de la langue, d'après Sean Ó Tuama, « Urbanising the Language » in *An Ghaeilge*, supplément de *The Irish Times*, 13 avril 1993.

55. Développement d'une économie de marché, du commerce et des communications, augmentation des migrations saisonnières, mobilité des Irlandais appartenant aux forces armées britanniques. Tous ces éléments contribuèrent au renforcement du rôle de l'anglais. Enfin la Grande Famine de 1845-1851 réduisit encore la proportion d'irlandophones, qui habitaient les régions les plus touchées.

Cette situation est reflétée dans *A Portrait* par le statut de l'antique langue des Gaëls, représentée par des vestiges : quelques mots ou expressions gaéliques ou dérivés du gaélique. Ils appartiennent, par la dénotation, par la connotation ou le référent, au vulgaire, voire à l'ignoble, ce qui met en évidence le statut de langue dévalorisée du gaélique, surtout parlé par les gens les plus démunis, essentiellement les paysans de l'ouest. Ils servent à l'expression du mépris : « *maneens*⁵⁶ », « *jackeen*⁵⁷ », « *yellow*⁵⁸ » ou au mieux de l'ironie : « *Fianna*⁵⁹. » Ils font référence à l'animalité en ce qu'elle a de méprisable ou sale : « *drisheens*⁶⁰, » « *sugan*⁶¹. » Ce sont enfin des jurons, donc des expressions ne faisant pas partie de la langue « correcte » : « *The deer knows* » et « *Thoth*⁶². » Ajoutons « *the Dedalus* », cri par lequel de jeunes baigneurs interpellent ironiquement Stephen⁶³.

C'est dans ce contexte, alors que la langue se perdait parmi les classes les plus humbles, que, dans les années 1870-1880, de plus en plus de gens cultivés découvraient l'antique culture gaélique. Ce fut le début de ce que l'on appela « *the Irish Revival* ».

En 1878, Standish O'Grady amorça le mouvement avec son *History of Ireland*. Suivirent, en 1884, la fondation de la *Gaelic Athletic Association*,

56. « *maneens* » : « *gars* » (p. 92) ; selon D. Gifford (*Joyce Annotated, Notes for 'Dubliners' and 'A Portrait of the Artist as a Young Man'* (Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1982) 172), le terme est légèrement méprisant.

57. « *jackeen* » : « *gigolo* » (p. 93) ; homme prétentieux appartenant aux basses classes. (Gifford 172).

58. « *yellow* » : « *jaune* » (p. 93) ; vient peut-être de l'insulte gaélique « *Sean Buidhe* » : littéralement « *John jaune* », c'est-à-dire « *sale John (Bull)* » : « *sales Britanniques* » (Gifford 247).

59. « *Fianna* » : « *Fenians* » (p. 204) ; cri de ralliement des Fenians (membres de l'« Irish Republican Brotherhood ») que Stephen utilise par dérision. Le nom était celui de la troupe de guerriers du héros légendaire Finn McCool.

60. « *drisheens* » : « *boudin blanc* » (p. 89) ; fait avec de l'intestin de mouton et du sang, ce n'est pas un plat « noble ».

61. « *sugan* » : « *licou* » (p. 236) ; corde faite de paille tressée (Gifford 274). Cranly conseille à l'un de ses condisciples d'attacher Temple avec un « *sugan* » comme s'il s'agissait d'une « *chèvre bêlante* » (« *a bleating goat* »).

62. « *The deer knows* » (« *Ma doué* ») n'apparaît pas, mais est évoqué comme « *an Irish oath* », en référence à « *Thoth* » (p. 225) ; Gifford 268, cite P. W. Joyce, *English as we Speak it in Ireland* (Dublin, 1910) 69 : « The expression 'the dear knows' (or correctly 'the deer knows') which is very common, is a translation from Irish [...]. The original expression is 'thaus (Toth) ag Dhee' (given phonetically), meaning 'God knows' : but as this is too solemn and profane for most people, they change it to 'thaus ag fee', i. e. 'the deer knows' ; and this may be uttered by anyone. »

63. « *The Dedalus* » : « *Le Dédale* » (p. 168) ; manière traditionnelle de désigner en Irlande un chef de clan.

dont le but était de promouvoir les sports gaéliques traditionnels et, en 1893, celle de la *Gaelic League* par Douglas Hyde, association qui contribua à effacer ou tout au moins à réduire le dédain attaché jusqu'alors au gaélique et à enseigner les rudiments de la langue aux classes moyennes.

Le nationalisme politique se ranime vers la fin du siècle⁶⁴ avec Arthur Griffith, qui prêche la doctrine qu'il nommera « *Sinn Fein* » (« Nous-Mêmes ») dans son journal *The United Irishman*⁶⁵, doctrine dont les traits principaux sont l'antiparlementarisme et la résistance passive (tandis que les Fenians, dont Griffith a fait partie, sont favorables à l'usage de la force).

La culture gaélique est ainsi devenue au tournant du siècle un problème majeur d'identité, et certains, mettant en avant la question linguistique, en font un préalable à toute émancipation politique.

Dans une lettre à son frère Stanislaus, Joyce, qui par ailleurs était favorable à la doctrine d'Arthur Griffith, définit sa position, qui rejoint celle de Stephen : « If the Irish programme did not insist on the Irish language I suppose I could call myself a nationalist⁶⁶. » Nous savons aussi que lorsqu'il était à University College, il suivit un certain temps les cours de gaélique donnés dans le cadre de la Ligue gaélique, mais qu'il renonça à cause du dénigrement dont était l'objet la langue anglaise⁶⁷.

C'est donc dans ce contexte que Stephen dit qu'il refuse de s'acquitter de la dette linguistique de ses ancêtres.

Pourtant, même si le gaélique est repoussé par Stephen comme par Joyce, il restera présent de deux façons : dans l'anglais parlé par Stephen d'une part⁶⁸, et d'autre part comme réservoir mythologique et culturel — ce qu'Henri Gobard appelle « langage référentaire⁶⁹ ».

Ce statut de langue repoussée dans l'usage courant, en général dévalorisée, mais pouvant aussi être vivante et dotée d'une présence mythique, se lit, semble-t-il, dans la figure du vieil Irlandais qui apparaît à

64. La mort de Parnell, plus ou moins abandonné de tous, avait détourné pendant longtemps de nombreux jeunes gens de la vie politique.

65. Titre qui, étant donné l'extrême morcellement du mouvement nationaliste, tenait surtout du vœu pieux.

66. Ellmann, *Selected Letters of James Joyce* 125. Lettre du 6 novembre 1906.

67. Ellmann, *James Joyce* 61.

68. Qui est l'anglais de Dublin, l'une de ses variantes du moins.

69. Dans *L'Aliénation linguistique* (Paris : Flammarion, 1976) 34 Henri Gobard distingue quatre types de langages : langage vernaculaire ; langage véhiculaire ; langage référentaire ; langage mythique. Il définit le langage référentaire comme « [...] lié aux traditions culturelles, orales ou écrites, assurant la continuité de valeurs par une référence systématique aux œuvres du passé pérennisées [...] ».

la fin du livre. Dans un premier temps le vieillard, qui parle gaélique, est présenté comme un homme du Moyen-Âge ainsi que le montre la réflexion, typique de temps révolus : « — Ah, there must be terrible queer creatures at the latter end of the world⁷⁰. » Dans un second temps, dans un paragraphe essentiellement fantasmatique, Stephen prévoit une lutte acharnée avec le vieil homme, lutte qui ressemble fort à celle de Jacob avec l'Ange ou Dieu ou Satan⁷¹. On peut aussi certainement voir en ce personnage la figure archaïque d'un ancien dieu celtique⁷² avec lequel Stephen joue rapidement un scénario œdipien qui va jusqu'au désir de meurtre, jusqu'à la haine la plus folle, pour ensuite s'apaiser, comme si l'accomplissement imaginaire avait permis, comme un rituel, de vider la haine de ses bonnes raisons :

It is with him I must struggle all through this night till day come, till he or I lie dead, gripping him by the sinewy throat till... Till what ? Till he yield to me ? No. I mean no harm⁷³.

Prouvant qu'il ne souhaite pas de conflit ouvert avec les tenants de la culture gaélique, Stephen prépare son départ (quelques lignes plus bas). Quant à Joyce, la suite montrera qu'il ne souhaitait pas la mort des anciens dieux, ni de l'ancienne langue qu'il continuera à faire vivre dans son œuvre, et qui vivait aussi, même si ce n'était que d'une vie discrète, dans l'anglais qu'il parlait et que parle Stephen, ce qui, somme toute, était une façon non de payer la dette mais d'en réduire le montant.

70. Joyce, *A Portrait* 252. Dans l'essai « L'influence littéraire universelle de la Renaissance » (traduit de l'italien par Anne Machet, *Œuvres* I 1087) Joyce écrivait : « Le compilateur d'atlas du Haut Moyen-Âge ne perdait pas son sang-froid lorsqu'il était dans l'embaras. Il écrivait sur la région douteuse ces mots : *Hic sunt leones*. Il se contentait de l'idée de solitude, de terreur devant ces bêtes étranges, de l'inconnu. » Cet essai fut rédigé en 1912, en italien, dans le cadre d'examens pour l'obtention d'un diplôme d'aptitude à l'enseignement des langues vivantes dans les écoles secondaires italiennes.

71. Le texte biblique dit « un homme » (*Genèse*, 32, 25-30), mais les interprétations sont diverses.

72. Peut-être Cernunnos, le dieu cornu — les yeux du vieil irlandais sont « *horny* » (p. 252). Ce serait ainsi l'un de ces dieux païens diabolisés par l'Église. On peut aussi voir dans ce personnage une allusion au Minotaure, qui pareil à un dieu, occupe le centre d'un édifice aussi mystérieux qu'un temple où lui sont offerts en sacrifice des jeunes gens.

73. Joyce, *A Portrait* 252. Comparer avec *Genèse*, 32, 25 : « Et quelqu'un (litt. « un homme ») lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. »

L'anglo-irlandais des villes et celui des champs

La fonction du personnage de Davin, le condisciple de Stephen, est double. Il permet à Stephen (ainsi qu'à Joyce) de préciser sa position dans l'important débat local sur le gaélique. Il permet aussi de voir à quelle variété d'anglais va la préférence de Stephen (et celle de Joyce) et d'entrevoir les conséquences littéraires de ce goût.

L'anglo-irlandais de Davin est fait de « rare phrases of Elizabethan English⁷⁴ » et de « quaintly turned versions of Irish idioms⁷⁵ ». C'est, avant tout, une langue de « peasant » — le mot est répété⁷⁶ —, c'est la langue d'un esprit simple et servile — soumis au double pouvoir de la mythologie gaélique et de l'Église catholique⁷⁷. C'est par sa simplicité et son innocence que Davin touche Stephen : cela nous est révélé à la fin d'une scène incestueuse fantasmatique⁷⁸ dont la fonction semble être principalement de souligner une certaine nostalgie de l'innocence perdue, puisque telle est l'interprétation classique, qui voit dans l'inceste un refus de l'échange des femmes permis et réglé par son interdit, et donc le rejet d'un temps antérieur à la société humaine ainsi qu'au mal et au malheur qui en sont indissociables.

Ce monde merveilleux, qui ne connaît pas d'interdit sexuel, apparaît, précisément, dans un récit que fait Davin : en un lieu isolé de la campagne, une jeune femme l'a un jour invité à partager son lit. En voici l'écho multiplié dans l'imagination de Stephen :

The last words of Davin's story sang in his memory and the figure of the woman in the story stood forth reflected in other figures of the peasant women whom he had seen standing in the doorways⁷⁹ [...]

74. Joyce, *A Portrait* 195.

75. Joyce, *A Portrait*.

76. Joyce, *A Portrait* 180. Il serait faux toutefois de ramener la question linguistique à une simple opposition entre la ville et la campagne, ainsi que le montrent les lignes suivantes concernant Cranly, un autre condisciple de Stephen, qui parle un idiome urbain : « The heavy lumpish phrase sank slowly out of hearing like a stone through a quagmire. Stephen saw it sink as he had seen many another, feeling its heaviness depress his heart. Cranly's speech, unlike that of Davin, had neither rare phrases of Elizabethan English nor quaintly turned versions of Irish idioms. Its drawl was an echo of the quays of Dublin given back by a bleak decaying seaport [...] » (Joyce, *A Portrait* 195).

77. Joyce, *A Portrait*.

78. Joyce, *A Portrait* 228.

79. Joyce, *A Portrait* 183.

Mais l'inceste explicite (même s'il reste hypothétique) a aussi une face coupable, et plutôt repoussante, en la personne du « capitaine ». Il est lié à une langue fautive qui serait son effet :

Sadder to Stephen's ear was his speech : a genteel accent, low and moist, marred by errors, and, listening to it, he wondered was the story true and was the thin blood that flowed in his shrunken frame noble and come from an incestuous love⁸⁰ ?

Peut-être pourrait-on comprendre le malaise de Stephen vis-à-vis de sa propre prononciation comme la marque d'une culpabilité incestueuse, et sa tristesse en entendant le capitaine comme l'effet de la constatation des dégâts dus à ce péché byronien (Byron est l'un des écrivains préférés du jeune homme).

L'anglais de Davin est assez proche de celui de Stephen par un aspect au moins : la présence de mots remontant à l'époque élisabéthaine et qui sont tombés en désuétude en anglais standard⁸¹. Mais la langue de Davin s'écarte de celle de Stephen de façon notable à cause du plus grand nombre de mots désuets et de la forte marque du substrat gaélique⁸², ce qui réduit presque à néant sa valeur sur le plan international et ne saurait satisfaire Stephen, même s'il peut s'en sentir très proche, pas plus qu'une telle langue ne pouvait convenir à Joyce. En effet, la quête littéraire de Stephen le pousse vers plus d'universalité, comme en témoignent ses efforts théoriques, appuyés sur les philosophies aristo-

80. Joyce, *A Portrait* 228.

81. Stephen parle l'anglais de Dublin, qui contient à l'état de fossile les principaux traits de l'anglais du XVIII^e siècle. Quant à Davin, il emploie le mot « *tundish* », dont je traite plus loin, et se délecte de mots tels que « *waist-coateers* » (Joyce, *A Portrait* 176) ou « *chambering* ».

82. Le récit de Davin (Joyce, *A Portrait* 181-182) est une anthologie dialectale. On trouve par exemple :

- « *I disremember* » (« je me dessouviens »), p. 181, vieux mot anglais ;
- « *mindin'g cool* » (« à garder le but »), *ibid.* : « *cool* » vient du gaélique « *cùl* » : « l'arrière » ;
- « *camán* » (« crosse »), *ibid.* : la crosse de hurling ou hurley, vieux sport gaélique, de « *camán* » ;
- « *within an aim's ace* » (« à un poil près »), *ibid.* : de l'anglais élisabéthain « *ambs-ace* », deux as ou deux points au jeu de dés — c'est-à-dire le plus petit total possible ;
- « *There's no one in it but ourselves* » (« il n'y a personne ici que nous autres »), p. 182 ; « *in it* » est la traduction du gaélique « *ann* » : « ici », « en vie », « en existence ».

Pour les informations qui précèdent, je me réfère à Gifford 231-232.

télienne et scolastique, ainsi que ses débuts d'écrivain (la villanelle), peu empreints de rusticité ou de couleur locale.

Une familière étrangeté

Les rapports du parler de Stephen avec le gaélique, d'une part, et le langage de la grande île voisine, d'autre part, sont totalement dissymétriques, c'est une évidence. Mais l'altérité qui se manifeste à l'intérieur de l'« étalon-or » anglais est vivement ressentie par le jeune homme.

Pourtant, malgré toutes les dénégations possibles, il parle l'anglais, sa langue maternelle. L'étrangeté de celle-ci lui est familière depuis la naissance. C'est donc le contexte historique et linguistique, ainsi qu'une conscience aiguë des phénomènes verbaux, qui la fait paraître (ou être) plus étrange qu'une langue maternelle ne l'est ordinairement. James H. Maddox Jr. décrit Stephen comme « [...] a foreigner, an exile from the language he himself speaks⁸³ ».

Stephen vit cette altérité sur le mode imaginaire du complexe — complexe d'infériorité et de supériorité, ainsi que nous allons le voir.

C'est au cours de sa conversation avec le doyen des études, au chapitre V, que Stephen éprouve, avec une certaine douleur, l'étrangeté de l'anglais. Ses pensées, déclenchées par un désaccord lexical⁸⁴, sont centrées sur ce qu'il considère être la priorité « naturelle » du doyen :

He thought :

— The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home, Christ, ale, master*, on his lips and on mine ! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, *so familiar and so foreign*, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language⁸⁵.

83. James H. Maddox Jr., *James Joyce's 'Ulysses' and the Assault upon Character* (Rutgers University Press U.S.A., 1978) ; The Harvester Press Limited Great Britain 1978) 2.

84. Le désaccord, ou l'incompréhension plutôt, porte sur le mot « *funnel* » (« entonnoir »), Joyce, *A Portrait* 188, utilisé par le doyen et que Stephen ne comprend pas : il emploie « *tundish* » (« *verseur* »), mot que le doyen ne connaît pas. Notons que « *tundish* » désigne une sorte d'entonnoir utilisé pour les tonneaux et donc peu adapté pour la lampe à huile dont il est question ; mais il est clair que le souci de réalisme est ici, pour le moins, secondaire.

85. Joyce, *A Portrait* 189. C'est moi qui souligne « *so familiar and so foreign* ». Notons que le « Sassenach » pourrait aussi se poser la même question que le Gaël quant à ses droits de propriété sur la langue anglaise. En effet, si le mot employé par Stephen porte une

Le malaise de Stephen lorsqu'il fait usage de la langue anglaise vient de ce qu'il estime n'avoir aucun droit sur elle⁸⁶, parce que, pense-t-il, il n'a pris aucune part à son élaboration. Sa prononciation, notamment, le prive d'une relation paisible avec les mots anglais : il se sent pareil à un chien⁸⁷ dans une meute qui hurle face à un cerf aux abois⁸⁸.

On peut rappeler à ce propos que dans *Ulysses*, Molly Bloom elle aussi a honte de son accent irlandais, ou du moins en avait-elle honte, lorsque, vivant à Gibraltar, elle était amoureuse d'un lieutenant anglais :

marque anglo-saxonne (le suffixe « ish »), celui qu'utilise le doyen porte une marque française (le suffixe « el » — le mot vient en fait du provençal « *fonilh* »). Ironie ou hasard (?) étymologique, « *tundish* » vient, par l'intermédiaire du bas-latin, du gaulois « *tunna* » ou « *tonna* », mot qui a un parent en moyen irlandais : « *tonn* » (voir l'article « *tonne* » in *Nouveau dictionnaire étymologique et historique* par Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Mitterrand (Paris : Librairie Larousse, 1971).

86. Joyce ressentait une même distance vis-à-vis de l'anglais, si l'on en croit ses paroles, rapportées par Alessandro Francini Bruni, selon lesquelles les Irlandais étaient « doomed to express themselves in a language that is not their own ». (« Joyce Stripped Naked in the Piazza », Potts *Portraits of the Artist as an Exile* 28.)
87. Joyce, *A Portrait* 189. Kafka utilise aussi une métaphore canine à propos d'un problème analogue dans une lettre à Max Brod de Juin 1921. La coïncidence mériterait une étude approfondie (cf. Kafka, *Correspondance 1902-1924*, traduit par Marthe Robert (Paris : Gallimard, 1965) 292-293).
88. On peut tenter d'expliquer le sentiment de Stephen à partir des mots qu'il cite en exemple — « *home* », « *Christ* », « *ale* », « *master* » —, en s'appuyant notamment sur des éléments fournis par Anthony Burgess, *Joysprick* (London : André Deutsch, 1973) ainsi que par *The Oxford Companion to the English Language*, ed. Tom McArthur (London, New York, Sydney, Toronto : BCA, 1992). En ce qui concerne les voyelles et diphtongues, on remarque que le point d'articulation de celles du doyen se trouve plus fréquemment en avant que celui de Stephen : /{u/ et /ɪ/ pour le premier, /o:/ et /i/ pour le second (la situation ne s'inversant qu'avec /a:/ et /æ/). Or, si l'on suit Fónagy, les voyelles postérieures sont généralement ressenties comme vulgaires, parce qu'associées inconsciemment à l'appareil digestif, tandis que les voyelles antérieures sont perçues comme distinguées (voir Yvan Fónagy, « Les bases pulsionnelles de la phonation », *Revue française de psychanalyse*, XXXIV. 1 (1970) 170 *sqq.* Le « r » rétroflexe, typique de l'accent irlandais existe aussi aux États-Unis, au Canada, en Inde, ainsi que dans le sud-ouest de l'Angleterre. Cette consonne peut donc être associée au statut de colonisé, d'ex-colonisé, ou au stéréotype du paysan rustre du sud-ouest de l'Angleterre — le cousin du « *stage Irishman* ». Ajoutons encore que pour produire un « r » rétroflexe le bout de la langue est relevé, puis ramené *en arrière* vers le palais dur. Il ne s'agit pas ici bien sûr d'apporter de l'eau au moulin verbal de Stephen, mais de montrer que son opinion en tant que colonisé passe par celui qui gouverne l'usage du langage, celui que Lacan nomme l'Autre — qui n'est pas quelqu'un, mais une fonction symbolique, incarnée ici par le colonisateur.

« [...] I was afraid he mightnt like my accent first he so English all father left me in spite of his stamps⁸⁹ [...] »

Il est important de souligner ici que jamais Joyce n'a essayé, pas plus dans *A Portrait* que dans *Ulysses*, de reproduire par une graphie particulière la prononciation de Stephen ou d'un autre personnage. Sans doute était-ce pour éviter que ses personnages ne soient identifiés au « *stage Irishman* », au Celte simiesque des dessins humoristiques anglais, ou à quelque autre caricature de l'Irlandais.

Pour clore provisoirement sur ce point, je dirais qu'il me semble que *Finnegans Wake* sera, en partie du moins, le prolongement de cette question de l'accent, de la prononciation, c'est-à-dire du corps, et de l'inconscient (d'où, chez Stephen, le chien qui donne de la voix).

J'en reviens maintenant au désaccord lexical évoqué un peu plus tôt. Les affres qu'il a entraînées vont connaître un terme dans l'une des toutes dernières pages du livre. En effet, Stephen, après une très longue rumination, parvient à vaincre son malaise et à défaire imaginativement le doyen, en découvrant dans un dictionnaire que le mot « *tundish* », qu'il utilisait et que le doyen ne connaissait pas, est du « good old blunt English⁹⁰ ». Cette découverte lui permet de revendiquer pour lui-même une plus grande proximité de l'origine, de la source originelle de la langue anglaise⁹¹. Il faut noter l'absolue mauvaise foi de Stephen, qui d'un mot ancien tire argument pour disqualifier définitivement le doyen et asseoir sa propre prééminence linguistique :

That tundish had been on my mind for a long time. I looked it up and find it English and good old blunt English too. Damn the dean of studies and his funnel ! What did he come here for to teach his own language or learn it from us. Damn him one way or the other⁹² !

Il n'est peut-être pas indifférent que la querelle anglo-irlandaise porte sur un instrument qui sert à verser de l'huile dans une lampe. En effet, l'huile symbolisant l'Esprit de Dieu⁹³ ou, par sa couleur dorée, le soleil, est un liquide mâle, paternel, tandis que la lampe est un réceptacle féminin. L'enjeu du conflit est en effet de savoir qui nomme correctement un

89. Joyce, *Ulysses* 684.

90. Joyce, *A Portrait* 251.

91. L'ironie de l'Histoire fait que la période élisabéthaine a vu la destruction de l'organisation sociale et politique gaélique.

92. Joyce, *A Portrait*.

93. Par exemple *Exode*, 30, 22-23, sur l'huile d'onction.

avatar du phallus, symbole de pouvoir, du pouvoir paternel, et qui donc a la maîtrise de la langue. Stephen, s'estimant vainqueur, renverse la malédiction de Cromwell à l'adresse des Irlandais — « To hell or Connaught » — et envoie le doyen au diable ou en Angleterre. Puis il s'empresse, dans le passage qui suit immédiatement, d'aller aussi régler ses comptes avec une autre figure paternelle, irlandaise celle-ci : le vieil Irlandais déjà mentionné. En d'autres termes, Stephen, que nous avons vu dans la position du colonisé, va adopter, l'espace d'un instant, celle du colonisateur — ce que fut le premier Joyce de l'histoire irlandaise, un Anglo-normand du XII^e siècle, peut-être l'ancêtre de l'écrivain, qui épousa la fille du chef des O'Brien de Thomond dont le prénom était... Nora⁹⁴.

L'oscillation de Stephen entre sentiment d'infériorité et sentiment de supériorité est l'effet de son extrême difficulté, voire de son impossibilité à se situer de façon stable sur l'échelle des valeurs de la langue, à fixer sa valeur d'être parlant, donc d'être humain tout court. Il souffre d'une telle difficulté à évaluer son degré d'humanité, qu'il va — ainsi que nous l'avons vu — jusqu'à se comparer à un chien ; nous savons à ce propos que dans certaines cultures dites archaïques, et d'autres peut-être, l'humanité n'est reconnue qu'à ceux qui font partie du groupe, les autres étant rejetés dans le non-humain, dans l'infra-humain. Dans *A Portrait*, l'image du chien illustre parfaitement le porte-à-faux dans lequel Stephen se trouve vis-à-vis de la langue anglaise : il est un homme qui est un peu un chien, c'est-à-dire à la fois un membre de la tribu et un étranger.

Quant à Joyce, il semble avoir été parfaitement conscient de ce que ce mouvement de balancier entre supériorité et infériorité avait de vain, parce que, d'une part, il savait la grandeur des lettres irlandaises en langue anglaise⁹⁵ et que, d'autre part, il railla l'attitude de certains nationalistes irlandais dont l'opinion était analogue à celle de Stephen à la fin de *A Portrait* : « By the way, one of the little illusions which gladden the

94. Peter Costello, *James Joyce, The Years of Growth, 1882-1915* (New York : Panthéon Books, 1992) 32.

95. Dans « Ireland, Island of Saints and Sages », conférence faite le 27 avril 1907 à Trieste (titre original : « L'Irlanda : Isola dei Santi e dei Savi » Joyce cite les noms qui viennent à l'esprit de tous comme Berkeley, Goldsmith, Sheridan, Congreve, Swift, Shaw, Wilde, ainsi que les traducteurs Fitzgerald, Burton et Carey (James Joyce, *The Critical Writings* 153-175, pas de nom de traducteur.)

heart of the staff of Sinn Fein is that the English don't know how to pronounce their own language⁹⁶. »

Il est vrai cependant que la conscience est une chose, mais le rapport d'un être humain à sa langue se joue de la conscience. Ce genre de « petites illusions » a peut-être parfois réjoui le cœur de James Joyce, lui pour qui la vraie prononciation du mot « Ulysses » ne pouvait être que « Oolissays⁹⁷ ». En effet, même si la syntaxe et le lexique de Joyce devaient peu différer de ceux de l'anglais standard, ces petites différences, s'ajoutant à celles de la prononciation, suffisaient à donner au locuteur une position linguistique et pulsionnelle au travers de laquelle se manifestait la mémoire d'un peuple vaincu et submergé, mémoire qui rendait possible ou inévitable une identification à ce peuple. Cette identification n'alla jamais chez Joyce jusqu'au nationalisme, mais se manifesta par un sentiment d'appartenance, d'identité nationale, malgré les réserves et les nuances qu'il put apporter çà et là à ce sentiment.

Un processus sans fin : paiement de la dette et règlement de comptes

La déclaration péremptoire de Stephen, refusant de prendre à son compte la dette contractée par ses ancêtres, ne nous livre qu'un aspect de sa position effective, ainsi qu'en témoignent ses sentiments vis-à-vis de l'anglais et des Anglais.

Joyce, quant à lui, n'avait pas sur cette question le détachement d'esthète — d'égotiste — qu'il prête parfois à son personnage. En effet, *en tant qu'écrivain* il n'est pas, contrairement à Stephen, en simple opposition dénégative (idéologique ou théâtrale) avec les tenants du renouveau de la langue gaélique, et c'est pour cette raison qu'il va faire, de *A Portrait à Finnegans Wake*, des emprunts à un nombre croissant de langues, afin, précisément, de *commencer* à rembourser la dette de l'Irlande vis-à-vis de l'anglais, sans la rembourser une fois pour toutes en délaissant l'anglais. Pour parvenir au terme du remboursement de la dette avec la méthode choisie par Joyce, il aurait en effet fallu que l'anglais soit complètement effacé par les emprunts aux autres langues, ce qui, même dans *Finnegans Wake*, est loin d'être le cas. De toutes manières, le remboursement ne se faisait nullement au profit du seul gaélique et il ne pouvait donc pas avoir le seul sens d'un remboursement de la dette contractée par les ancêtres irlandais.

96. Ellmann *Selected Letters* 129 ; lettre du 13 novembre 1906 à Stanislaus.

97. Ellmann, *James Joyce* 230.

Le remboursement ne pouvait se faire pour le compte, ou, du moins, pour le seul compte des ancêtres irlandais pour deux raisons : d'abord, ceux-ci s'étaient eux-mêmes dévalorisés, en même temps qu'ils avaient, en l'abandonnant, dévalorisé leur langue, qui ne pouvait dès lors prétendre devenir un nouvel « étalon-or » ; d'autre part, pour Joyce la valeur de référence, l'« étalon-or », c'est l'écriture — un « étalon-or » d'un type très particulier, puisqu'il produit sa valeur, se produit en tant que valeur de référence —, même si, en particulier à l'époque de la rédaction de *Finnegans Wake*, il lui arriva d'être saisi par le doute quant à la valeur de ce qu'il écrivait.

Pour en revenir à la question de la dette linguistique, au lieu de remboursement — remboursement interminable — il serait tout aussi pertinent de parler d'un règlement de comptes — règlement de comptes lui aussi interminable —, avec toute la charge de violence que ce mot implique, un règlement de comptes avec l'anglais, mais aussi, quoique dans une moindre mesure, avec le gaélique, puisque, au bout du compte, Joyce n'eut jamais qu'une connaissance rudimentaire de la langue des ancêtres.

« Non serviam » ?

Ainsi, il me semble possible de décrire le parcours qui mène Joyce à *Finnegans Wake* comme une façon d'obéir en désobéissant à l'injonction muette des ancêtres d'avoir à payer ; c'est peut-être aussi une façon d'assurer la continuité tribale tout en s'en délivrant. Pour le dire autrement, Joyce eut pour ses ancêtres, c'est-à-dire pour l'Irlande, de l'amour et de la haine. Depuis Freud, l'ambivalence est un phénomène connu et banal, du moins pour la théorie psychanalytique, mais dans le cas de Joyce elle a eu des effets pour le moins remarquables : elle semble avoir produit un « mécanisme » psychique qui s'appliquera à toutes les langues et lui fournira, dans un premier temps, des raisons profondes et une énergie inépuisable pour écrire en anglais, et, dans un second temps, des raisons tout aussi profondes et une énergie tout aussi inépuisable pour écrire en une langue qui, soit n'est pas de l'anglais, soit, est et n'est pas de l'anglais, et ce sera *Finnegans Wake*.

Les contradictions internes au nationalisme irlandais et le développement économique des régions frontalières (1972-1989)

Philippe CAUVET
Université Paris 7

Si l'on a choisi de rapprocher dans une même étude la question du développement économique des régions frontalières irlandaises et nord-irlandaises à celle des clivages et des contradictions internes du nationalisme irlandais, c'est pour contribuer à une meilleure connaissance des facteurs politiques qui peuvent expliquer le retard de développement dont ces régions ont été victimes. Il est frappant de constater qu'à ce jour, même si de nombreuses études identifient des facteurs politiques pouvant expliquer l'inefficacité des aides économiques en faveur de ces régions, aucune de ces études n'a jamais mis cette inefficacité économique en relation avec la situation politique du nationalisme irlandais¹.

La période où se mirent en place ces multiples projets visant à soutenir le développement économique de ces régions est pourtant celle où le nationalisme irlandais impose en de multiples mouvances opposées les unes aux autres. D'une manière générale, à partir des années 1960, la nation irlandaise se scinde en deux grands groupes : un groupe violent, le républicanisme, et un groupe politique, le nationalisme. À l'intérieur de chacun de ces deux groupes, d'autres contradictions apparaissent : au

1. Pour une liste récapitulative de ces travaux, voir Cauvet, Philippe, « Irlande : Frontière et espaces frontaliers (1920-1985) », Université de Caen, Thèse de Doctorat, 2000.

sein du nationalisme politique, la ligne de clivage majeure oppose un nationalisme irrédentiste (le Fianna Fail) et un nationalisme favorable à la réunification par consentement (le SDLP et le Fine Gael). À l'intérieur de ces partis, d'autres courants se font concurrence : au sein du SDLP, c'est le clivage entre la ligne de John Hume, nationalisme socio-démocrate, et la ligne plus socialiste de Paddy Devlin et de Gerry Fitt, qui fragilise le parti. Au sein du Fianna Fail, la scission entre les héritiers de Lemass et les fidèles du père fondateur Eamon De Valera, débouche sur la création d'un nouveau parti, les Démocrates Progressistes (Progressive Democrats).

Aussi, il n'est pas peu paradoxal que, même si chacune de ces différentes mouvances était favorable au principe de l'adhésion européenne, elles firent de l'intervention européenne en faveur de l'économie des régions frontalières, l'un des enjeux du débat politique qui les opposait. Ainsi, les questions soulevées par l'intervention européenne dans l'économie des régions frontalières, ne firent jamais l'objet d'un consensus nationaliste ni en Irlande, ni en Irlande du Nord. Schématiquement, à partir de la fin des années 1970, les antipartitionnistes coercitifs furent, au pire opposés, au mieux réticents à l'idée de déléguer à Bruxelles la politique économique dans les régions frontalières. En revanche, les partis nationalistes réformateurs, proposant un antipartitionnisme de consentement, furent toujours très favorables à une intervention économique accrue de Bruxelles dans ces régions. Au-delà des responsabilités de chacun des deux camps dans l'échec économique de ces mesures, on peut aussi s'interroger sur leurs motivations : pourquoi, l'intervention européenne dans ces régions fit-elle l'objet de telles divergences entre les deux courants de l'antipartitionnisme constitutionnel ? L'économie des régions frontalières auraient-elle représenté un enjeu politique particulier dans le rapport de force entre antipartitionnisme réformateur et antipartitionnisme coercitif ?

Pour répondre à ces questions, on déterminera en premier lieu les positions des deux camps antipartitionnistes sur l'intervention européenne dans ces régions et leur incidence respective sur l'efficacité de celle-ci. Ensuite, on s'interrogera sur la place des régions frontalières dans la compétition politique entre ces deux antipartitionnismes concurrents. Alors il sera possible de vérifier l'hypothèse selon laquelle les divergences nationalistes autour de l'intervention européenne dans ces régions et leurs retombées sur l'efficacité de celle-ci, furent motivées par cette compétition entre deux antipartitionnismes concurrents.

L'INFLUENCE NÉGATIVE DES CONTRADICTIONS NATIONALISTES SUR L'EFFICACITÉ DES AIDES AU DÉVELOPPEMENT DANS LES RÉGIONS FRONTALIÈRES

Le Fianna Fail, pour sa part, alors qu'il avait été l'un des partis signataires de l'accession de l'Irlande à la Communauté Économique Européenne, limita souvent l'ampleur et freina l'efficacité des mesures européennes quand elles visaient les régions frontalières. Dans l'ensemble, le Fianna Fail sous la présidence de Charles Haughey, prit des mesures contraires à la politique européenne en faveur des régions frontalières. Il limita la coordination transfrontalière des politiques économiques régionales dans les zones maritimes et surtout freina les échanges commerciaux entre ces deux régions.

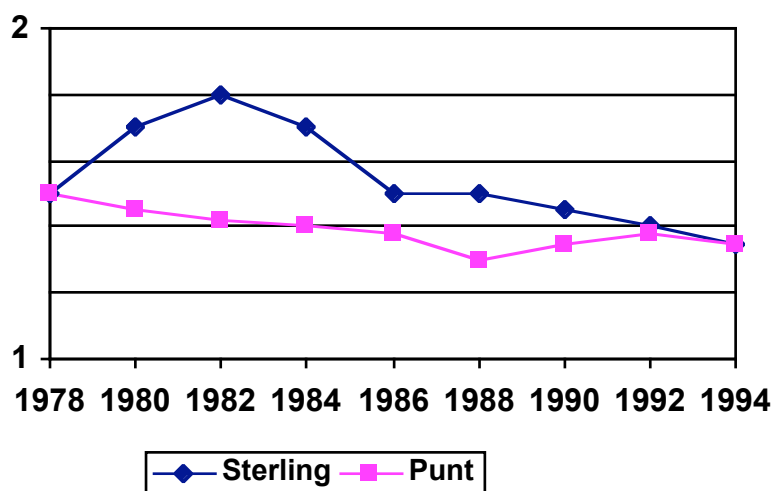
Sur la question de la libéralisation des échanges commerciaux transfrontaliers, il adopta peu ou prou la même attitude. En 1987, à son retour au pouvoir, alors qu'il était confronté à un déséquilibre sensible des échanges commerciaux entre Nord et Sud, le gouvernement de Charles Haughey fit une entorse au libre-échange, principe fondamental de l'intégration européenne. Il prit la décision d'imposer des restrictions réglementaires sur les échanges commerciaux de détail entre Irlande et Irlande du Nord. Ces déséquilibres dans les échanges commerciaux étaient effectivement au désavantage de l'Irlande. Attirés par le différentiel de prix, les consommateurs irlandais traversaient en masse la frontière pour aller acheter, en Irlande du Nord, des produits d'importation. La force de la Livre sterling rendait les prix plus intéressants pour ce type de marchandises. Au budget d'avril 1987, soit à peine un mois après son retour au pouvoir, le gouvernement Fianna Fail prit la décision, tout en sachant qu'elle allait contre les principes européens, de taxer la consommation au détail de marchandises en Irlande du Nord par des résidents irlandais qui resteraient moins de 48 heures en territoire nord-irlandais. Cette décision avait pour but affiché d'enrayer ces déséquilibres commerciaux en rendant l'achat de marchandises en Irlande du Nord moins attractif financièrement. Mais, bien que, en 1990, la Cour européenne de justice se soit prononcée contre cette mesure budgétaire, le gouvernement suivant, une coalition entre le Fianna Fail et les Progressive Democrats, continua à appliquer la règle des 48 heures tout en négociant avec les instances européennes pour trouver un compromis en attendant le retour à l'équilibre des échanges commerciaux. Bien sûr, cette mesure ne fut jamais présentée par le gouvernement Fianna Fail de Charles Haughey, comme un élément de sa politique nord-irlandaise. Elle ne fut

présentée que comme simple mesure budgétaire. Pourtant, économiquement, de nombreux facteurs la rendait très illogique et peu opportune.

Tout d'abord, elle n'eut que des effets mineurs sur le budget national. Ses retombées furent surtout sensibles dans les régions frontalières et elles furent particulièrement déstabilisatrices dans les régions frontalières nord-irlandaises. Il fut estimé qu'elle fit baisser les ventes au détail de 6 % par an dans les régions frontalières nord-irlandaises mais que, bien qu'elle permît de sauver quelques emplois dans le secteur du commerce au détail en Irlande, elle n'augmenta les ventes dans ce secteur que de 2 % par an dans les régions frontalières irlandaises. L'asymétrie des effets économiques de cette mesure entre les deux régions frontalières s'explique par le fait qu'elle eut un impact plus fort sur les consommateurs irlandais résidant à longue distance de l'Irlande du Nord que sur ceux qui habitaient à proximité de la ligne frontalière. Ces derniers continuèrent, malgré les restrictions réglementaires à consommer en Irlande du Nord, et à rapatrier, le plus souvent clandestinement, des marchandises achetées outre frontière. De plus, cette mesure ne pouvait prétendre résoudre le problème plus général des déséquilibres commerciaux dans les échanges Nord-Sud puisque ces déséquilibres tenaient à des facteurs plus structurels : la divergence des politiques monétaires de Londres et de Dublin (Graphique 1). Depuis 1979, suite à la décision de Dublin de rejoindre le SME (Système Monétaire Européen) en dépit du refus britannique d'y adhérer, la livre irlandaise n'était plus indexée sur la livre sterling ce qui produisait des différentiels importants dans le change, qui s'ajoutaient à des différentiels de taxation.

Or, ce fut le gouvernement Fianna Fail de Jack Lynch, qui avait pris cette décision en 1978 et c'est à partir de cette date que le différentiel de parité entre la Livre sterling et le Punt se creusa. Au vu de ce graphique, l'on peut s'interroger sur la cohérence et sur l'opportunité de la décision du gouvernement Haughey. En 1987, l'écart de parité entre la Livre Sterling et la Livre irlandaise tendait à se résorber. Il avait été beaucoup plus important entre 1982 et 1984, alors que le Fine Gael était au pouvoir.

Graphique 1 : Écart de parité entre Livre Sterling et Livre irlandaise (Punt).
Les valeurs respectives des deux monnaies sont évaluées en ECU



(Source : James Goodman, *Single Europe, Single Ireland, Uneven Development in Process* (Dublin) Irish Academic Press, 2000 78)

Étant donné cette évolution, il est possible de douter de la nature des motivations sur lesquelles se fondait cette mesure douanière puisqu'elle aurait été plus nécessaire économiquement entre 1978 et 1984, période où l'écart de parité entre les deux monnaies était à son comble. Du point de vue de la logique économique, il était aussi particulièrement paradoxal, pour le Fianna Fail, d'être à la fois pour l'indépendance monétaire de l'Irlande par rapport à la Grande-Bretagne mais de ne pas accepter les conséquences économiques, dans les régions frontalières, d'un tel choix politique. Se pourrait-il alors que cette décision ait été motivée par des raisons plus politiques qu'économique ? La question se pose avec d'autant plus d'acuité que la règle des 48 heures souleva l'opposition du Fine Gael, non pas au nom du principe du libre échange, mais apparemment plutôt par souci de la pérennité politique nord-irlandaise qu'il avait engagée depuis cinq ans.

Si le retour des partis nationalistes traditionnels à un antipartitionnisme de coercition, s'accomplit au détriment des principales mesures européennes en faveur de ces régions frontalières, il ne faut pas penser

pour autant que seuls les opposants à l'intervention européenne limiteront l'efficacité économique de celle-ci dans ces régions. Certes, contrairement aux nationalistes traditionnels, les partis nationalistes réformateurs adhèrent toujours au principe d'une intervention européenne en faveur de ces régions et à sa nature libre-échangiste. D'ailleurs, la reconnaissance des problèmes socio-économiques des régions frontalières et le choix des mesures pour y remédier doivent beaucoup à l'émergence du courant réformateur à l'intérieur du nationalisme irlandais. En effet, les mesures prises par l'Europe en faveur de l'économie de ces régions furent en partie définies avec, et parfois par, ces milieux nationalistes réformateurs. Ainsi dès 1972, c'est-à-dire avant même que l'Europe se dote des structures nécessaires à sa politique régionale, Garret Fitzgerald laissait entendre que la future intervention de Bruxelles dans les régions frontalières n'était pas contraire à ses propres objectifs politiques :

Encore une fois, en ce qui concerne la politique régionale, les deux parties de l'Irlande ont des intérêts communs... L'une des dimensions particulières de la politique régionale de la Communauté Économique Européenne qui s'appliquera à l'Irlande et qui par sa nature même ne pourra pas impliquer la Grande-Bretagne, est le rôle des institutions communautaires dans l'aide économique aux régions frontalières, là où l'existence de frontières politiques a déformé ou inhibé le développement économique dans les régions en question. Déjà la Communauté s'est intéressée de près à cette question, notamment en relation avec le problème particulièrement complexe de la région où se rencontrent les frontières de la Belgique, de la Hollande et de l'Allemagne. La comparaison avec l'Irlande est évidente. Avant même que soient négociés les termes de l'adhésion irlandaise et britannique à la Communauté, ses représentants s'étaient montrés intéressés pour participer à la solution des problèmes des régions frontalières irlandaise dont l'économie avait été perturbée par la partition, notamment la région Derry-Donegal et la région Fermanagh-Cavan Leitrim².

2. *Again with regard to regional policy, the two parts of Ireland have a common interest... A special dimension of EEC regional policy which of its nature cannot arise in Britain, will apply in Ireland — viz. the role of the Community institutions in assisting with the regional problems of frontier areas, where the existence of political boundaries has distorted or inhibited the economic development of the areas in question. Already the Community has interested itself quite deeply in this question, notably in relation to the complex frontier area where Germany, the Netherlands and Belgium meet... the Irish analogy is obvious ; even before the terms of accession by the United Kingdom and Ireland were negotiated, Community officials had shown an interest in contributing to the solution of the problems of the Irish frontier regions whose economy was disrupted by partition ; notably the Derry-Donegal region, and also the Fermanagh-*

Le S.D.L.P., collaborant avec le Fine Gael dans la recherche d'une solution politique fondée sur le principe de consentement, adopta des positions pro-européennes encore plus marquées que celles de Garret Fitzgerald. Si en général le S.D.L.P. avait été le promoteur d'une intégration économique des deux Irlande, telle que Bruxelles la souhaitait, il apparaît que, dans le domaine particulier de l'aide aux régions frontalières, il fut, avec l'aide du Fine Gael, un moteur plutôt qu'un simple promoteur, déterminant souvent les principaux objectifs de la politique régionale européenne. À l'intérieur du S.D.L.P., ce furent surtout les élus de la région de Derry, regroupés autour de la personne de John Hume, qui en firent l'un des axes essentiels de leur engagement politique. L'analyse chronologique révèle en effet que plusieurs des grandes étapes de l'intervention européenne en faveur des régions frontalières irlandaises furent des réponses directes à des demandes formulées par ces éléments issus du nationalisme réformateur. En 1977, la première publication financée par Bruxelles, d'une étude sur les infrastructures transfrontalières de transport entre le Donegal et la région de Derry fit suite aux demandes des élus SDLP de la région de Derry, en particulier de John Hume. Au mois d'avril 1976, John Hume avait demandé publiquement une plus grande coordination économique des deux zones frontalières en vue de créer une région Nord-Ouest plus intégrée. Dans cette perspective, l'amélioration du réseau de transport transfrontalier avait été définie comme une priorité. De même la publication en 1984, d'une étude du Conseil Economique et Social qui démontrait l'ampleur des difficultés socio-économiques des régions frontalières irlandaises, ne fut certainement pas le fruit du hasard. Elle coïncidait avec la publication, quasi simultanée, des Rapports du New Ireland Forum — entreprise conduite par et pour la mouvance réformatrice du nationalisme. Ces rapports, définissant les régions frontalières comme celle que proposait le Conseil économique et social européen, faisaient une place très particulière à leurs problèmes économiques :

Les zones frontalières sont parmi les plus désavantagées de l'Europe Communautaire. Elles occupent une situation périphérique par rapport aux centres commerciaux et administratifs. Elles se caractérisent par une faible densité de population..., de forts taux de dépendance..., une main

Cavan-Leitrim region. Garret Fitzgerald, *Towards a New Ireland* (London : Charles Knight, 1972, 190). 110.

d'œuvre très dépendante de l'agriculture..., un chômage et un sous-emploi très forts³.

La création du Fonds International pour l'Irlande, marqua une étape supplémentaire dans l'implication du nationalisme réformateur en faveur de l'intervention européenne dans les régions frontalières. En effet ce fonds, financé en grande partie par l'Europe à partir de 1988, fut institué dans le cadre de l'Accord Anglo-irlandais de 1985. Le Fonds International pour l'Irlande devait, en redistribuant l'aide internationale, agir en faveur du développement socio-économique des régions frontalières afin qu'il permette la réconciliation entre unionistes et nationalistes.

Pourtant, dans les faits, l'implication des nationalistes réformateurs dans la politique régionale de l'Europe pour les espaces frontaliers, ne se traduisit pas toujours par une amélioration réelle des conditions socio-économiques dans ces régions. Le Fonds International pour l'Irlande est l'exemple le plus frappant de cette inefficacité économique. En tant qu'agent du développement socio-économique dans les espaces frontaliers, sa légitimité fut très souvent contestée. Même s'il est difficile d'apprécier la pertinence ou la validité réelle de ces critiques, ni leurs motivations, il reste que, objectivement, le bilan du Fonds dans son action en faveur du développement socio-économique est très flou et particulièrement difficile à évaluer. Même si l'on voulait souligner les aspects positifs de son action économique, il est indéniable qu'il n'a pas vraiment été à la hauteur de ses ambitions

Les résultats du Fonds ont souvent été décriés. L'organisation fut même soupçonnée de népotisme ; certaines de ses décisions furent sujettes à controverse comme, par exemple, l'aide accordée à la banque A.I.B. (Allied Irish Bank). Quoiqu'il en soit, il ne s'agit pas de faire le bilan global de l'action du Fonds, mais simplement de déterminer si et comment celle-ci a pu encourager la coopération économique entre les deux Irlande...

3. *The Border areas are among the most disadvantaged areas in the European Community. They occupy a peripheral location in relation to the centres of trade and administration. They are characterized by low population density..., high dependency rates..., a labour force highly dependent on agriculture..., high unemployment and under-employment...* New Ireland Forum, *A Comparative Description of the Economic Structure and Situation North and South* (Dublin : Stationery Office, 1983, 130 p.) 94-102. Voir aussi, New Ireland Forum, *The Economic Consequences of the Division of Ireland since 1920* (Dublin : Stationery Office, 1983, 45 p.) 15-16.

Quels ont été les effets de l'action du Fonds international pour l'Irlande sur la coopération Nord-Sud ? Les retombées économiques exactes des projets Nord-Sud financés sont difficiles à évaluer. Toutefois, d'aucuns pourraient arguer que des 3 607 projets qui ont bénéficié du concours du Fonds entre 1986/1987 et 1994, seulement 88 (soit 2,4 %) eurent une dimension Nord-Sud. Ces derniers ne reçurent que 13,3 % des ressources disponibles⁴...

Cette inefficacité dans le développement socio-économique des régions frontalières tenait en partie à ses statuts mêmes. Les deux gouvernements signataires de l'Accord Anglo-Irlandais, lui avaient interdit d'attribuer plus de 25 % de ses subventions dans les comtés frontaliers du Sud, sans jamais justifier ce choix par des considérations économiques. Comme le signalèrent des élus locaux, pourtant proches des milieux réformateurs, l'influence du Fonds sur le tissu socio-économique de ces comtés était donc vouée à n'être que marginale :

Ceux qui me soutiennent dans le comté de Donegal se demanderont pourquoi 25 % de cet argent est alloué à la partie la plus pauvre d'Irlande et 75 % va de l'autre côté de la frontière. Les députés de cette circonscription témoigneront du fait que les commerces ont du mal à exister de notre côté de la frontière⁵.

Une telle critique se justifiait d'autant plus que le comté de Sligo, même s'il n'était pas à proprement parler frontalier, avait été intégré au périmètre d'action du Fonds, là encore sans réelle raison apparente. Au Nord de la frontière, la situation était assez similaire. Alors que la conformité avec les zones géographiques bénéficiant des programmes européens (Special Border Areas Programme) avait été recommandée par les deux États signataires, ceux-ci avaient intégré au périmètre d'action du Fonds, la région de Belfast, qui était pourtant exclue du périmètre européen.

Lorsqu'il furent attaqués pour l'incohérence de leur action et pour le manque de transparence dans les critères d'attribution des subventions du Fonds, ses dirigeants n'eurent de cesse de se défendre en invoquant

4. Anne Groutel, *De la Coexistence à l'Emergence d'un Processus de Coopération entre les Deux Irlande*, p. 243 ff.

5. *My supporters in County Donegal will wonder why 25 % of this money is being spent in the most deprived part of Ireland and 75 % is going across the Border. Deputies from the constituency will bear out that businesses are struggling to exist on this side of the Border.* M. Harte, *Dail Debates*, Vol. 369, Col. 1949.

le double objectif du Fonds, socio-économique et socio-politique. D'après l'article 2 des statuts du Fonds International pour l'Irlande, l'objectif du développement socio-économique était indissociable d'un objectif de réconciliation entre unionisme et nationalisme : « *La promotion du progrès socio-économique et l'encouragement au contact, au dialogue et à la réconciliation entre unionistes et nationalistes partout en Irlande*⁶. » Plutôt que de défendre le bilan économique Fonds dans les régions frontalières, les dirigeants du Fonds, et le cabinet de consultants privés qu'ils en vinrent à recruter, revendiquèrent sa vocation socio-politique⁷. L'impact du Fonds sur la réconciliation entre les deux communautés était évidemment plus difficile à évaluer mais, une telle stratégie de défense ne pouvait pas être convaincante. Si l'objectif du Fonds, tant affirmé devant les critiques, était réellement d'agir pour la réconciliation entre les deux communautés, comment expliquer que ses subventions aux initiatives visant à améliorer les relations entre les deux communautés, ne représentèrent que 0.7 % de ses subventions allouées au Nord de la frontière et 0.5 % de celles allouées au Sud⁸ ? La ligne de défense adoptée par les dirigeants du Fonds International pour l'Irlande non seulement, ne dissipa jamais les doutes sur son inefficacité sur le terrain économique, mais, de surcroît, elle avait pour effet paradoxal d'en faire naître aussi quant à son action sur le terrain socio-politique. De même, on peut aussi

-
6. *Article 2 : The objectives of the Fund are to promote economic and social advance and to encourage contact, dialogue and reconciliation between nationalists and unionists throughout Ireland. Agreement between the Government of Ireland and the Government of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland concerning the International Fund for Ireland*, in Hadden, T. et Boyle, K., p. 51
7. *The model which the International Fund for Ireland has pioneered is a particularly strong approach to community-based local economic development*. KPMG Management Consulting, *The International Fund for Ireland — Assessment of the Fund's Impacts on Contact, Dialogue and Reconciliation between the Communities and on Employment*, [s.l.], mai 1995 ; Voir aussi KPMG Management Consulting, Colin Stutt Consulting et le Northern Ireland Economic Research Centre, *The International Fund for Ireland — Assessment of the Impacts of the International Fund for Ireland 1987-1997*, [s.l.], octobre 1998. Le choix de KPMG soulève déjà des interrogations quant à la neutralité de l'audit. Peat Marwick Mitchell & Co, co-fondateur britannique de KPMG Management Consulting, avait été l'auteur de l'étude de 1977 demandée par le SDLP sur les infrastructures de transports entre Derry et le Donegal.
8. Ces chiffres correspondent aux subventions allouées entre 1990 et 1993 au titre de son programme Community Relations. Voir Liam O'Dowd et al, *The Irish Border Region, A Socio-Economic Profile*, p. 54. T. Hadden et K. Boyle soulignent aussi ce paradoxe dans les choix de subvention faits par le Fonds. Voir Hadden, T. et Boyle, K., *The Anglo-Irish Agreement, Commentary, Text and Official Review*, *Ibid*, p. 52.

se demander pourquoi l'objectif de réconciliation entre les deux communautés de l'île d'Irlande, passait par une action économique géographiquement délimitée, au cœur de laquelle se trouvaient les deux régions frontalières. Au-delà de l'inefficacité du fonds, c'est donc la question du rôle des nationalistes réformateurs qui est posée. Malgré leur rôle de moteur dans l'intervention européenne et même s'ils revendiquèrent souvent une part de responsabilité dans les programmes économiques dont bénéficiaient les régions frontalières, le nationalisme réformateur n'avait pas nécessairement contribué à une réelle amélioration des conditions socio-économiques dans ces régions. Au contraire la structure qu'ils avaient créée pour gérer le surcroît d'aide économique qu'ils avaient eux-mêmes obtenu⁹, avaient aussi contribué en partie à rendre inefficace l'aide européenne. En fait, très paradoxalement, tout en adoptant, vis-à-vis de l'intervention européenne dans les régions frontalière, une position radicalement contraire à celle des partis nationalistes traditionnels, le nationalisme réformateur avait eu les mêmes effets que les décisions anti-européennes prises par le camp nationaliste concurrent : il avait lui aussi contribué à limiter l'efficacité économique de cette intervention. Il est donc légitime de s'interroger sur les motivations qui ont incité chacun des deux camps antipartitionnistes concurrents à limiter l'efficacité économique des mesures européennes. Pourquoi alors que les réformateurs sollicitaient une aide européenne accrue pour ces régions, et que leurs revendications furent souvent entendues, les structures qu'ils créèrent pour distribuer ce surcroît d'aide économique européenne aux régions frontalières n'eurent pas les effets escomptés ? Le Fonds International pour l'Irlande ayant été créé dans le cadre de l'Accord Anglo-Irlandais, n'aurait-il pas eu les mêmes objectifs que cet accord, c'est-à-dire des objectifs politiques, plutôt qu'économiques ? De même, l'on ne peut manquer de s'interroger sur l'attitude des partis nationalistes traditionnels. Pourquoi, leur antipartitionnisme plus irrédentiste et plus coercitif eut-il des difficultés à s'accommoder d'une politique européenne de développement fondée sur le libre-échange ? Plus généralement, pourquoi n'y eut-il pas consensus entre les différents courants du nationalisme irlandais quant aux questions écono-

9. Voir Yann Bevant, « Le Fonds International pour l'Irlande et la Communauté Européenne », *Études Irlandaises Hors Série*, (août 1994) : dans cet article Yann Bevant laisse entendre que John Hume a usé de son influence pour obtenir une participation financière européenne au Fonds.

miques dans les régions frontalières ? Ces régions et leur développement représentaient-ils un enjeu politique ?

LA PLACE PARTICULIÈRE DES RÉGIONS FRONTALIÈRES DANS LA COMPÉTITION POLITIQUE ENTRE LES DIFFÉRENTES MOUVANCES NATIONALISTES

À l'époque où le S.D.L.P. et le Fine Gael s'investissent en faveur d'une intervention économique européenne dans ces régions frontalières et où les nationalistes traditionnels la freinent, les régions en question se trouvent au cœur du jeu électoral auquel se livrent les défenseurs du consentement, et les partis nationalistes traditionnels (Fianna Fail, Sinn Fein), proposant un antipartitionnisme plus coercitif.

Depuis 1973 et l'instauration d'un nouveau régime électoral en Irlande du Nord¹⁰, le S.D.L.P. s'était implanté dans deux grandes régions de l'Irlande du Nord : le centre de Belfast et la région frontalière située à proximité de Derry et de Strabane. Cette implantation électorale s'était accomplie en partie grâce à la stratégie abstentionniste des républicains qui refusaient de participer au processus politique en Irlande du Nord et en Irlande. Mais, au début des années 1980, le républicanisme commença à réviser sa stratégie de non-participation aux élections. La grève de la faim des prisonniers politiques du H-Block et son retentissement international, incitèrent les républicains à renouer avec la participation au processus électoral au Nord comme au Sud afin de retrouver une certaine légitimité auprès de l'électorat catholique :

Les grèves de la faim avaient appris aux républicains une leçon fondamentale : leur lutte ne pouvait et ne devait se mener uniquement sur le front militaires... Les années qui suivirent les grèves de la faim furent ainsi caractérisées par une nouvelle ambition : celle d'obtenir des gains sur le terrain électoral... Le principal objectif du Sinn Fein restait inchangé : battre le S.D.L.P.¹¹.

Dans ce nouveau contexte d'une compétition électorale entre les deux types de nationalisme, l'électorat catholique des régions frontalières au

10. Le 30 mai 1973 furent organisées des élections locales avec de nouvelles circonscriptions électorales. C'était la première fois depuis 1925 que de telles élections étaient organisées selon les règles de la proportionnelle.

11. Agnès Maillot, *IRA, Les Républicains Irlandais*, p. 185-190.

Nord comme au Sud représentait un enjeu considérable¹². Il n'est pas surprenant que l'ancrage électoral du républicanisme se réalisât d'ailleurs dans les circonscriptions frontalières du Nord et du Sud. Au nord, ce fut dans le Fermanagh – Tyrone et dans l'Armagh que la liste des H-Blocks choisit de se présenter. Au Sud, ce fut dans le Louth et le Cavan-Monaghan. En juin 1981, au sommet de la crise politique créée par la question des prisonniers politiques, ils obtinrent deux sièges au Dail, l'un dans le Cavan, l'autre dans le Louth. Des cinq circonscriptions où ils obtinrent plus de 10 % des voix, 4 se trouvaient être des circonscriptions frontalières, la cinquième étant celle de Kerry-Nord, de longue tradition républicaine. Le renouveau électoral de l'irréductibilisme dans ces régions, ne se limitait pas à la liste des H-Blocks. Le député indépendant le plus durable dans ces circonscriptions n'était autre que Neil Blaney, élu de la circonscription Donegal Nord-Est, qui tenait un discours antipartitionniste très dur et très intransigeant. Dans la circonscription voisine du Donegal Sud-Ouest, Paddy Kelly, candidat affilié au Fianna Fail Indépendant de Blaney, ne fut qu'à 724 voix d'obtenir un siège au Dail en 1981. Tous ces éléments nous permettent donc d'affirmer que, à partir du début des années 1980, les circonscriptions frontalières étaient l'un des lieux cruciaux où se jouait l'issue de la compétition entre le parti nationaliste réformateur nord-irlandais et le républicanisme.

À ce premier niveau du rapport de force entre nationalisme réformateur et nationalisme traditionnel dans les régions frontalières, il fallait aussi ajouter celui qui opposait le Fine Gael et le Fianna Fail. Les circonscriptions frontalières d'Irlande étaient, de longue tradition, un bastion du républicanisme. Mais entre juin 1981 et novembre 1982, le parti de Charles Haughey connut dans les circonscriptions du Donegal Sud-Ouest et du Cavan Monaghan, une augmentation sensible des suffrages exprimés en sa faveur. Cette amélioration de ses résultats électoraux n'était pas étrangère aux retombées de la campagne électorale du H-Block. Comme le signalait un spécialiste de la géographie électorale irlandaise, le Fianna Fail, dès 1982, avait largement profité de la vague républicaine dans ces régions :

12. Entre 1971 et 1991, la part de la communauté catholique dans les régions frontalières croît de manière très sensible : elle passe de 57 % à 66 %. Ces catholiques frontaliers représentaient en 1991 40 % de l'ensemble de la population catholique nord-irlandaise. Voir O'Dowd, Liam & Corrigan, James, *idem*, p. 338.

Il y eut 4 circonscriptions dans lesquelles le parti [le Fianna Fail] connut un soutien électoral croissant de juin 1981 à novembre 1982... Il est significatif que [trois d'entre elles] soient situées à proximité de la frontière et que les défenseurs des Prisonniers du H-Block et du Sinn Fein Provisoire se soient retirés après y avoir participé aux élections de juin 1981 et de février 1982. Il est hautement probable que le Fianna Fail ait été le principal bénéficiaire de la fin des grèves de la faim¹³.

Le changement de stratégie du républicanisme bouleversait donc considérablement la géographie électorale en Irlande. Même si l'essentiel du soutien au Fianna Fail se trouvait encore dans l'Ouest du pays, les circonscriptions frontalières, de longue tradition républicaine, acceptaient maintenant, après l'épisode douloureux des grèves de la faim, de soutenir un républicanisme politique constitutionnel, ce qui permettait au Fianna Fail d'y étendre son emprise électorale. L'implantation électorale des principaux partis politiques favorables à une réunification par coercition dans les régions frontalières, constituait un sérieux obstacle pour la pérennité du projet réformateur de l'axe S.D.L.P. — Fine Gael — Labour. L'extension du vote Fianna Fail dans les régions frontalières affaiblissait d'autant les soutiens électoraux à la coalition réformatrice Labour-Fine Gael. Sur cinq circonscriptions où le Labour ne put se présenter, deux étaient des circonscriptions frontalières¹⁴.

Les régions frontalières étaient un enjeu électoral d'autant plus crucial, qu'à l'intérieur même du S.D.L.P., des clivages politiques profonds opposaient la mouvance travailliste, implantée surtout à Belfast et représentée par Gerry Fitt et Paddy Devlin, à la mouvance des nationalistes socio-démocrates, implantée dans les zones frontalières occidentales et représentée par John Hume. L'arrivée de John Hume à la tête du S.D.L.P. en 1980 marque donc l'influence croissante, au sein du S.D.L.P., de ce courant nationaliste socio-démocrate contre le courant de tendance travailliste. Le débat entre ces deux composantes du parti réformateur nord-irlandais se posait dans les termes suivants : fallait-il privilégier la

13. *There were 4 constituencies in which the party [Fianna Fail] experienced a consistent growth in support from June 1981 to November 1982... Significantly [three of these] are close to the border and supporters of the H-Block Prisoners and Provisional Sinn Fein had contested the elections of June 1981 and February 1982, but withdrew in November 1982. It seems highly likely that Fianna Fail was the chief beneficiary of the fact that the hunger strikes had ended.* M. A. Busted, *Voting Behaviour in the Republic of Ireland, A Geographical Perspective*, (Oxford : Clarendon Press, 243 p.) 135-137.

14. Busted 135-137.

réforme politique et institutionnelle de l'Irlande du Nord ou la réforme de ses structures socio-économiques ? Les avocats de la réforme socio-économique privilégiaient la réalisation d'un programme travailliste précis, fondé sur le contrôle étatique des moyens de production qui devait permettre en intégrant aussi la classe ouvrière protestante de rallier au moins une partie de la communauté unioniste au principe d'une unification ou d'une étape vers la réunification¹⁵. Au contraire, le courant nationaliste au sein du S.D.L.P., privilégiait l'objectif d'un processus politique de réunification ou de rapprochement des deux Irlande avec un programme socio-économique plus flou, moins socialiste que socio-démocrate, c'est-à-dire moins dogmatique quant à la question de l'interventionnisme économique de l'État. C'est la publication d'un document de travail, rédigé par Londres, qui refusait toute idée de réunification qui acheva de diviser le S.D.L.P. Gerry Fitt, qui avait été président du parti depuis sa fondation, n'excluait pas une telle proposition britannique dans la mesure où elle pouvait éventuellement permettre une réconciliation avec les unionistes ulstériens dans le cadre d'une réforme des structures socio-économiques de l'Irlande du Nord. Mais, devant l'opposition du courant nationaliste au sein de son parti, il préféra démissionner que de participer à un projet politique qui n'était pas le sien¹⁶. Dans cette position critique adoptée contre Hume, Gerry Fitt fut toujours accompagné par Paddy Devlin, autre membre fondateur du parti¹⁷. L'arrivée de John Hume à la tête du parti marquait donc la victoire, au sein de son parti, de son courant nationaliste socio-démo-

15. Les statuts du S.D.L.P. révèlent bien l'influence de ce courant. Dans son article 8, paragraphe c, la constitution du parti prévoit que son objectif est : *To contest elections in Northern Ireland with a view to securing the implementations of the following principles : ... C-The public ownership and democratic control of such essential industries and services as the common good requires.* Cité dans Gerard Murray, *John Hume and the S.D.L.P.* (Dublin : Irish Academic Press, 1998, 328 p.).

16. *The emphasis on the Anglo-Irish process signalled what Paddy Devlin and Gerry Fitt felt was a movement within the S.D.L.P., associated with John Hume, towards a « greening » of the party and a dilution of its socialism. The publication of a British Government consultative document on the government of Northern Ireland in November 1980, ruling out discussion of Irish Unity, confederation, independence or a change in the status of Northern Ireland, had brought about a split in the SDLP. Gerry Fitt resigned... commenting : « Nationalism has been a political concept in Ireland over many many years, but I suggest it has never brought peace to the people of the six counties. I for one have never been a nationalist to the total exclusion of my socialist ideas ».* Thomas Hennessey, *A History of Northern Ireland, 1920-1996*, 266-7.

17. Paddy Devlin avait été membre de plusieurs partis de tendance travailliste. Il avait même été président du Northern Ireland Labour Party, en 1967-1968. Voir Patrick Buckland, *History of Northern Ireland*, 137.

crate, mais il signalait aussi le durcissement des clivages internes à son parti. Or, ces clivages réduisaient considérablement la base électorale qui serait susceptible de soutenir son projet antipartitionniste réformateur. D'où l'importance cruciale de la communauté catholique frontalière, seule susceptible de lui apporter un soutien électoral suffisant pour s'imposer comme l'unique parti légitime pouvant parler au nom de la majorité de la communauté nationaliste nord-irlandaise. Toutefois, malgré l'importance de cette assise électorale dans les régions frontalières, elle ne pouvait se réaliser contre le courant travailliste au sein de son parti, sous peine de favoriser la nouvelle stratégie du Sinn Fein. En 1983, Gerry Fitt, dans la circonscription de West Belfast, perdit son siège de député à Westminster et l'abandonna à Gerry Adams. Il était donc impérieux pour John Hume et son courant, tout en privilégiant l'électorat frontalier, de ne pas abandonner l'électorat catholique ouvrier de l'intérieur de Belfast.

Ces conditions électorales confirment donc que les régions frontalières représentaient un enjeu électoral majeur pour les deux principales mouvances du nationalisme politique irlandais : l'électorat des circonscriptions frontalières pouvait jouer un rôle déterminant dans la compétition politique entre un antipartitionnisme irrédentiste et un antipartitionnisme de consentement. Le développement économique des zones maritimes frontalières, la règle des 48 heures, le libre-échange transfrontalier, le Fonds International pour l'Irlande étaient-ils alors les instruments de cette bataille politique et électorale ?

LA FONCTION POLITIQUE DES CHOIX ÉCONOMIQUES FAITS POUR LES RÉGIONS FRONTALIÈRES

En fait l'implication du nationalisme réformateur en faveur de l'Europe en général, et de l'intervention économique européenne dans les régions frontalières en particulier, l'avait aussi servi dans sa compétition électorale avec les milieux nationalistes traditionnels¹⁸. C'est dans ce

18. Josph J. Lee, l'historien irlandais, avait aussi noté très tôt l'attachement particulier du New Ireland Forum aux problèmes économiques des régions frontalières. Il laissait entendre le premier, dès 1989, que le choix de ce thème par le nationalisme réformateur était porteur non seulement d'une critique des politiques économiques discriminatoires nord-irlandaises mais aussi d'une critique des politiques économiques nationalistes qui avaient été menées par Dublin dans le passé : *The other example cited by the [New Ireland Forum] Report, of the damage inflicted by partition was the « particularly adverse*

contexte particulier, et tenant compte de l'enjeu électoral que représentaient les circonscriptions frontalières, que peut se comprendre l'utilité politique du Fonds International pour l'Irlande, pour le S.D.L.P. et pour le Fine Gael. Pour le S.D.L.P., la création de ce nouvel agent du développement économique régional, était un moyen pour le courant de John Hume de rassembler dans la compétition contre le républicanisme, l'ensemble de l'électorat du S.D.L.P. sans pour autant faire de concession sur la nature de son projet politique. Intégrer à l'Accord Anglo-Irlandais, un programme de subvention de l'économie des régions frontalières et du reste de l'Irlande du Nord, permettait à John Hume de rallier à son projet la frange socialiste de son propre parti, en y intégrant un projet qui était par essence fédérateur. La lutte contre le déclin socio-économique des régions frontalières avait effectivement été l'un des thèmes centraux du mouvement des Droits Civiques au cours des années 1960 et avait permis à des mouvances politiques très hétéroclites de trouver un programme commun. Ceci explique peut-être pourquoi, alors que le périmètre d'action du Fonds avait été défini pour sa conformité avec celui de la politique régionale européenne, la région de Belfast avait été rajoutée. Or c'est cette région qui était le bastion électoral à la fois du courant socialiste au sein du SDLP. Paddy Devlin et Gerry Fitt représentaient des circonscriptions catholiques ouvrières de Belfast (respectivement Falls et la division des Docks). Le domaine géographique du Fonds International pour l'Irlande permettait donc de répondre aux demandes originelles des activistes des Droits civiques dans les régions frontalières sans pour autant le faire au détriment des régions où était implantée la mouvance travailliste¹⁹. Par ce nouvel organe, John Hume ne cherchait pas à intensifier l'effort de développement économique dans les régions frontalières. Il cherchait à unifier dans un même projet l'électorat fron-

impact on areas contiguous to the Border ». Not only were the areas « detached from their trading hinterlands but the difficulties of their locations were worsened by their transformation into peripheral regions at the dividing line of two new administrative units. » The argument may apply to the Northern Ireland side of the border, which, in Nationalist grievance, and to some extent in reality, was neglected by Stormont. The implication for the Dublin administration was particularly damaging. If the border areas in the South were treated as peripheral regions, it was only because Dublin took that decision. The intense centralisation of the Dublin state did indeed contribute to the fostering of peripheral regions. The border areas were among them. Lee, Joseph J., Ireland, Politics and Society, 1912-1985 (Cambridge : Cambridge University Press, 1989, 754 p.) 678.

19. Il est important de signaler ici qu'à ce stade de nos recherches cette hypothèse, qui n'a pas été infirmée, n'en est pas pour autant une certitude irréfutable. Aucune autorité compétente n'a souhaité répondre aux questions posées à ce sujet.

talier de son parti, plus favorable à sa démarche antipartitionniste et l'électorat S.D.L.P. des régions de Belfast, proche de Devlin et de Fitt.

La nomination de Sir Charles E. B. Brett au poste de président du directoire du Fonds fut d'ailleurs un signe supplémentaire indiquant une volonté de réconciliation avec le courant travailliste de son parti. Il était en effet très paradoxal de nommer à la direction d'une institution néo-libérale²⁰, financée au départ par les USA, un ancien président du Parti travailliste nord-irlandais. En fait, Charles E. B. Brett incarnait, comme Paddy Devlin ou Gerry Fitt, la volonté de transcender le conflit identitaire par le socialisme, la volonté de parvenir à réconcilier les protestants et les catholiques par la justice sociale et économique. Né d'un couple de religion mixte, il se disait volontiers laïc, voire anti-clérical, comme Devlin, et sa carrière témoignait d'un engagement socialiste sans faille : il avait été non seulement président du Parti travailliste nord-irlandais (Northern Ireland Labour Party), comme Devlin, mais aussi président, de 1979 à 1985, du Northern Ireland Housing Executive, l'autorité chargée de mettre fin à la discrimination anti-catholique dans la distribution du logement social²¹. Or, la revendication contre la discrimination dans l'attribution des logements avait été, avec le déclin socio-économique des régions frontalières, l'autre grand thème fédérateur du mouvement des droits civiques, notamment par la création de la Homeless Citizens' League. La création d'une autorité indépendante chargée d'attribuer le logement social avait été l'une des réussites de ce mouvement. Le choix de C. E. B. Brett au poste de président du directoire du Fonds était donc loin d'être incohérent politiquement. Il faisait le lien entre le projet politique du courant de John Hume et celui du courant travailliste. Il permettait ainsi à la nouvelle direction du SDLP d'atténuer les oppositions au sein de son propre camp, voire de les faire taire. Par ce biais, John Hume réduisait l'étendue des oppositions politiques à

20. Voir Yann Bevant, « Le Fonds International pour l'Irlande et la Communauté Européenne », *Études Irlandaises*, Hors Série, Lille (août 1994) : 158. La nature libérale du Fonds International pour l'Irlande était assez proche des préférences économiques de John Hume, moins socialiste que socio-démocrate. Le nom même du S.D.L.P. révélait bien la division entre d'une part les travaillistes et d'autre part les socio-démocrates.

21. C'est C. E. B. Brett lui-même qui fournit son curriculum-vitae dans un article qui porte pourtant sur son mandat de président du directoire du Fonds International pour l'Irlande entre 1986 et 1989, comme si son profil personnel, politique et professionnel avait un rapport direct avec sa fonction au sein du Fonds International pour l'Irlande. Voir Charles E. B. Brett, « The International Fund for Ireland 1986-1989 » *The Political Quarterly*, 61. (October-December 1990) : 431-9.

l'Accord Anglo-Irlandais. Il intégrait à sa démarche antipartitionniste, l'opposition de son propre parti à son projet en répondant aux revendications premières du mouvement des Droits Civiques²².

Cette interprétation d'une fonction plus politique qu'économique du Fonds International pour l'Irlande, se fonde aussi sur les écrits du premier président de son directoire. Notre analyse est étayée par un article que Charles E. B. Brett publia une fois qu'il fut démis de ses fonctions. Dans l'ensemble, le premier président du directoire du Fonds indiquait que sa fonction n'avait pas été une fonction économique mais bien une fonction politique :

Quand j'ai accepté ce que je croyais être un poste relativement apolitique, j'étais loin de me douter que je serai un jour attaqué presque simultanément par les unionistes et les proches de Paisley, Seamus Mallon M. P. du S.D.L.P. ; Gerry Adams, M. P. du Sinn Fein²³...

À mots à peine couverts, Sir Charles Brett expliqua dans cet article, la médiocrité de son bilan économique, et son éviction, par une double influence de la sphère politique sur le Fonds, celle des États et celle de certains partis politiques. La médiocrité des résultats économiques du Fonds pendant son mandat, résultait selon lui, de l'ambiguïté des rapports entre son organisation et les États britannique et irlandais :

L'Accord par lequel le Fonds fut constitué et les termes de la nomination du directoire, étaient ambivalents quant à l'indépendance des gouvernements. Ils prévoyaient que « les membres du directoire agiront en toute indépendance et qu'ils ne recevront pas d'instructions gouvernementales quant à l'exercice de leur pouvoir ». Mais, plus loin, il demandaient au directoire d'agir en accord avec les politiques sociales et économiques des gouvernements respectifs, de chercher à obtenir l'avis du Comité Consultatif pour toutes les propositions qui lui étaient faites, et de ne pas employer son propre personnel d'administration ou de secrétariat. L'indépendance complète est chose très rare, mais une poupée qui jouit ne

22. La personnalité de Sir Charles Brett était aussi susceptible, dans une moindre mesure, de rallier à l'Accord Anglo-Irlandais la frange la plus progressiste de la communauté protestante nord-irlandaise.

23. *When I took on what I thought was a fairly non-political post, I little expected to find myself under attack, almost simultaneously, from Unionists, and Paisleyites ; Seamus Mallon MP of the S.D.L.P. ; Gerry Adams, MP, of Sinn Fein...* Charles E. B. Brett, « The International Fund for Ireland 1986-1989 », *The Political Quarterly* 61. (October-December 1990) : 431-9.

serait-ce que de l'indépendance la plus infime peut tirer sur les ficelles et donner du fil à retordre au marionnettiste^{24/25}.

En d'autres termes, C. E. B. Brett révélait sans ambages que le Fonds International pour l'Irlande avait été créé pour être soumis aux gouvernements en place et non pour agir de manière autonome. L'autre contrainte politique, qui avait selon lui pesé sur ces décisions, était l'influence du S.D.L.P. Il signala sans détour, tout en protégeant la réputation personnelle de John Hume, que les soupçons de clientélisme, formulés par les unionistes et par les républicains, n'étaient pas totalement infondés. Il lui avait fallu s'opposer à une emprise trop forte que le parti politique réformateur nord-irlandais voulait exercer sur l'utilisation des aides internationales données au Fonds :

Le seul soutien local ou presque que reçut le Fonds vint des rangs du Parti Socio-Démocrate Travailleuse de John Hume : et même certains d'entre eux (non pas John Hume lui-même dont le comportement avec le Fonds a toujours été très honorable) se réjouissaient et croyaient à tort, comme les unionistes, que sa fonction était d'être une manne financière pour leur bénéfice particulier²⁶.

Le portrait que son premier président brossait du Fonds International pour l'Irlande confirme donc, même s'il restait évasif sur les faits, la fonction plus politique, voire politicienne de cet organe chargé du développement économique. Son remplacement, à ce poste, par William MacCarter n'était pas pour contredire Sir Charles Brett. L'on ne peut ici se lancer dans une analyse des rapports personnels qui existent entre

24. *The Agreement constituting the Fund and the terms of appointment of the Board, were ambivalent as to independence from governments. They provided that « the members of the board shall act independently, and shall not receive instructions from governments as to the exercise of their powers » ; but elsewhere, they required the Board to act in accordance with the « economic and social policies of respective governments » ; to seek the advice of the advisory committee on all proposals submitted to it ; and to employ no administrative or secretarial staff of its own. Complete independence is a great rarity ; but a puppet which enjoys even a modest measure of independence can give some tugs on the strings which may disconcert the puppet-master. Brett 438-9.*

25. Le comité consultatif était l'instance du Fonds à laquelle des représentants des gouvernements londoniens et dublinois pouvaient siéger.

26. *Almost the only local supporters of the Fund were John Hume's Social Democratic and Labour Party : and even some of them (not John Hume himself, who behaved most honourably in all his dealings with the Fund) gleefully shared the unionist delusion that it was meant to be a slush-fund for their especial benefit. Brett 432.*

John Hume et le président du directoire du Fonds International pour l'Irlande — cela dépasserait par trop les limites de notre sujet. Il suffit pourtant de signaler que William MacCarter était aussi le PDG de Fruit of the Loom, entreprise installée dans la ville de John Hume, Derry, pour confirmer les accusations de clientélisme dont le Fonds a toujours été la cible. Quand on sait l'importance que John Hume a toujours attaché à la présence et la santé économique du premier employeur privé de sa ville, l'on peut se demander s'il ne faut voir là qu'une simple coïncidence.

Le fonctionnement du Fonds International pour l'Irlande dans les comtés frontaliers Sud de la frontière ne dément pas cette interprétation, bien au contraire. Étant donné les limites de l'enveloppe financière que le Fonds International pour l'Irlande était autorisé à accorder aux comtés frontaliers du Sud et au comté de Sligo, on a peine à croire qu'il avait pour fonction réelle d'aider à la régénération le tissu socio-économique de ces régions. En revanche, étant donné l'importance électorale des circonscriptions frontalières pour le Fianna Fail, une telle décision peut mieux se comprendre comme une stratégie électorale du Fine Gael. D'ailleurs Peter Barry, dans son discours demandant au Dail de ratifier l'Accord prévoyant la création du fonds, signala bien que ce nouvel organe avait pour fonction de donner à l'Accord Anglo-Irlandais de 1985 une assise politique plus large :

La création de ce fonds est encore un nouvel exemple de constance dans la mise en application des objectifs définis dans l'Accord Anglo-irlandais. C'est un exemple des effets bénéfiques de cet Accord pour les Nationalistes comme pour les Unionistes²⁷.

Lors de ce débat au Dail sur la création du Fonds, aucun des dirigeants nationaux du Fianna Fail (frontbench) ne se prononça sur cette initiative. Seuls des élus Fianna Fail, représentant les régions qui devaient bénéficier de l'aide du Fonds, se prononcèrent favorablement sur une aide économique qui, malgré sa faible ampleur, ne pouvait pas être rejetée. En fait, cela signifiait que des élus du parti de Charles Haughey, prenaient position en faveur d'un Accord que leur propre parti avait refusé de cautionner au nom de principes antipartitionnistes. De telles

27. *The establishment of the International Fund for Ireland is yet another example of the steady implementation of the objectives outlined in the Anglo-Irish Agreement. It is an example of the beneficial effect of the Agreement for Nationalists and Unionists alike. Dail Debates, Vol. 369, Col. 1942.*

divergences entre les positions officielles du parti de Charles Haughey et les positions de ces élus dans les régions n'était pas de bon augure à quelques semaines des élections législatives. La date même de ce débat, à la fin de l'année 1986, c'est-à-dire à la toute fin des cinq années du gouvernement de coalition Fine Gael – Labour, n'est donc pas insignifiante. Elle indique l'importance électorale d'une telle initiative. D'ailleurs, un député, indépendant mais proche du Fine Gael, prit bien soin de soulever la question de la cohérence entre les élus Fianna Fail des régions frontalières et la politique nord-irlandaise choisie par les instances nationales de leur parti. Pour ce faire, il mit un député Fianna Fail, d'une circonscription frontalière devant ses contradictions :

M. Harte : Il incombe au gouvernement, qu'il soit une coalition ou un gouvernement du Fianna Fail, de reconnaître que toute cette question [celle de l'économie et en particulier de l'économie des régions frontalières] est cruciale pour les relations Nord-Sud... Finalement, c'est d'économie que l'on parle...

Je ne doute pas que quand le Député Conaghan parlera pour le Fianna Fail, il confirmera les difficultés économiques qui existent dans les zones frontalières... Il y a huit ou neuf ans, quand j'ai piqué une colère féroce contre la décision de rompre avec la Livre sterling [...] j'ai dit que nous transformerions la Livre sterling en monnaie étrangère et réciproquement [...] que nous ferions de la monnaie irlandaise une monnaie étrangère dans une partie de l'Irlande [Les Six Comtés]...

Je saisis cette opportunité pour attirer l'attention sur le fait que les partis qui prêchent l'antipartitionnisme ne peuvent appliquer seuls des politiques économiques. Tout parti qui soutient un gouvernement qui ferait quoique ce soit pouvant nuire aux relations commerciales normales entre les peuples situés de part et d'autre de la frontière n'est pas vraiment antipartitionniste²⁸.

28. M. Harte : *The onus lies on the Government, whether it be of a coalition or a one-party Government under Fianna Fail, to recognise the central issue of the entire question in relation to North-South politics... At the end of the day it is economics we are talking about... I have no doubt that when Deputy Conaghan speaks for the Fianna Fail party, he will confirm the economic stress in Border areas... Eight or nine years ago, when I kicked up a ferocious row about breaking with sterling [...] I made the case that we would make Sterling a foreign currency in the Republic and conversely [...] Irish money would be foreign in part of Ireland [the Six Counties]... I use this occasion to draw attention to the fact that parties who preach antipartitionist politics cannot follow independent economics politics. Any party who support a government that does anything which interferes with normal trading relationships between people on both sides of the Border are not truly antipartitionist.* Intervention de M. Harte (Indépendant-Donegal), *Dail Debates*, Vol. I Col. 1950.

Cette intervention d'un élu frontalier, indépendant mais proche des milieux réformateurs, révèle bien que la création du Fonds International pour l'Irlande, à la veille d'élections législatives qui étaient cruciales pour la pérennité de l'Accord Anglo-Irlandais, servait à lutter contre un Fianna Fail qui, sous Charles Haughey revenait à un antipartitionnisme coercitif. Dans cette perspective, le Fonds International pour l'Irlande permettait, non pas d'intensifier l'aide au développement régional, mais bien d'affaiblir les soutiens électoraux du Fianna Fail dans les régions frontalières. Tout cela démontre que le Fonds International pour l'Irlande n'avait pas pour fonction de rendre plus efficace l'aide internationale et européenne dans les régions frontalières désavantagées. Au contraire. Sa fonction était bien d'utiliser cette aide à des fins politiques, pour mieux imposer le projet antipartitionniste de l'axe réformateur S.D.L.P. — Fine Gael — Labour, en affaiblissant les oppositions des autres mouvances nationalistes.

Dans le cas du Fianna Fail, la fonction politique des mesures économiques concernant les régions frontalières s'explique par l'histoire idéologique du parti. Le refus de coopérer avec Londres dans la gestion économique des espaces maritimes frontaliers s'inscrivait clairement dans le retour aux origines idéologiques que voulait Charles Haughey. Comme le montrait le communiqué conjoint qui fut publié, la décision du gouvernement irlandais marquait bien les positions antipartitionnistes traditionnelles :

Le groupe a convenu que l'absence d'une délimitation contractuelle de ces eaux [Lough Foyle et eaux territoriales] risquerait de limiter le développement économique, particulièrement dans le domaine de la recherche de pétrole. La partie britannique a proposé que la solution idéale serait de fixer les frontières dans le Lough Foyle et le Carlingford Lough en les étendant jusqu'à la limite des eaux territoriales. Mais la partie irlandaise a souligné que cela constituait un sujet important qui devra être étudié de manière plus approfondie²⁹.

29. *The group agreed that the absence of an agreed delimitation of these waters [Lough Foyle and the territorial seas] might inhibit economic development, particularly oil exploration. The United Kingdom side proposed that the ideal solution would be to fix boundaries in Lough Foyle and Carlingford Lough extending out to the limit of the territorial sea. However the Irish side pointed out that was an important subject which should be further studied by relevant experts. Anglo-Irish Joint Studies, Joint Report and Studies (London : HMSO, November 1981, 40 p.) 28*

Le gouvernement Haughey bloquait la coopération interétatique et ainsi renouait avec l'un des principes fondamentaux de la politique nord-irlandaise de De Valera : faire de Londres le seul interlocuteur de sa politique nord-irlandaise. La nouvelle relation économique avec le gouvernement londonien, à laquelle Bruxelles incitait Dublin, permettait effectivement au gouvernement Fianna Fail de faire pression sur le gouvernement britannique pour accomplir des avancées sur la question de la frontière de partition, en particulier sur la question du partage des eaux territoriales. Le Gouvernement Haughey allait donc contre les recommandations européennes pour mieux affirmer la spécificité de son projet antipartitionniste et sa continuité avec celui d'Eamon de Valera. C'est en effet Eamon De Valera par les articles deux et trois de la constitution de 1937 qui avait fait de cet aspect particulier de la frontière un axe fort de sa politique antipartitionniste.

La règle des 48 heures s'inscrivait elle aussi dans ce retour aux sources de la pensée nationaliste d'Eamon de Valera. Historiquement, la politique douanière et commerciale avec l'Irlande du Nord, l'ouverture ou la fermeture de la frontière aux flux économiques transfrontaliers, avait toujours été, depuis la naissance de l'État Libre d'Irlande, intimement liée à la politique antipartitionniste de Dublin. Depuis le boycott de 1920, et la guerre douanière de 1932-1938, le contrôle des échanges économiques avec le Nord par les institutions représentatives de la nation, était intimement lié à l'antipartitionnisme de coercition. Symétriquement, l'adhésion au libre-échange était prônée par l'antipartitionnisme réformateur. Ce fut avec Sean Lemass et Donal Barrington, que l'ouverture de la frontière aux échanges économiques, pour intégrer le Marché Commun, avait été associée à une première tentative de réforme de la politique nord-irlandaise de Dublin, l'acceptation du principe de consentement et le rejet progressif de l'antipartitionnisme coercitif de De Valera³⁰. Mais, d'abord avec Jack Lynch, puis surtout avec Charles Haughey, le Fianna Fail avait rejeté cette évolution réformatrice pour revenir très sensiblement vers des méthodes antipartitionnistes plus traditionnelles, proches de celles d'Eamon de Valera. Charles Haughey, l'antipartitionniste dur, héritait donc d'une libéralisation des échanges qui avait été l'outil d'une réforme de la politique nord-irlandaise. La décision prise par Charles Haughey de limiter par une réglementation

30. Pour un récapitulatif détaillé des différentes politiques douanières de Dublin avant l'adhésion à l'Europe, lire aussi les travaux d'Anne Groutel, *De la coexistence à l'émergence d'un processus de coopération entre les deux Irlande*.

budgétaire les échanges commerciaux entre la région frontalière Sud et la région frontalière Nord coïncidait donc tout à fait avec la tradition historique de l'antipartitionnisme coercitif d'Irlande dans laquelle il s'inscrivait. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que le Fianna Fail était revenu au pouvoir en 1987, au lendemain de l'Accord Anglo-Irlandais. Contraint de respecter les engagements pris par le gouvernement Fine Gael précédent dans le cadre de cet accord, sa capacité de mener sa propre politique nord-irlandaise était considérablement affaiblie. Seul le domaine économique, et en particulier la politique commerciale, lui offrait un moyen de mettre en pratique une stratégie anti-partitionniste plus coercitive : encore fallait-il être prêt à remettre en cause le principe européen du libre-échange. D'ailleurs, la création, d'un nouveau parti, les Progressive Democrats corrobore cette hypothèse. Ce parti fut créé en 1988 à l'initiative des plus libéraux qui, au sein du Fianna Fail, étaient mécontents de la politique économique de Charles Haughey. Or ce nouveau parti, fondé sur le libéralisme économique donc défenseur du libre-échange, se prononça aussi, presque mécaniquement et de manière constante, en faveur de l'Accord Anglo-Irlandais. Depuis sa création il milita toujours pour le principe de consentement et pour la révision des Articles 2 et 3 de la Constitution. Cette scission au sein du Fianna Fail, sur la double question économique et nord irlandaise, révélait bien qu'il était inconcevable de se vouloir à la fois héritier de l'antipartitionnisme d'Eamon de Valera et favorable à la libéralisation des échanges commerciaux. La dimension coercitive du protectionnisme de Charles Haughey est donc en partie confirmée par la création des Progressive Democrats, qui, pour défendre leur libéralisme économique et la réforme de la politique nord-irlandaise de Dublin, durent s'exclure du Fianna Fail. Si le Fianna Fail avait laissé libre court à Bruxelles pour libéraliser les échanges transfrontaliers, cela eût été considéré par ses propres électeurs, nombreux dans ces régions, comme une concession, comme un abandon de la tradition irrédentiste.

Pour le Fianna Fail, il était d'autant plus nécessaire de rompre avec le libre-échange européen que celui-ci était porteur d'un projet géopolitique radicalement contraire à celui de l'antipartitionnisme traditionnel. Le principe libre-échangiste et l'ensemble de l'édifice européen qu'il fondait reposait en effet sur une nouvelle conception de la territorialité des États-nations. L'ouverture des frontières, telle que l'envisageaient les pionniers de l'Europe, n'était pas qu'une stratégie socio-économique qui avait pour but d'intensifier les échanges. Les pères fondateurs de l'Europe qui, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, initièrent le processus

d'intégration européenne avaient fait de l'ouverture des frontières l'outil d'une résolution globale des conflits frontaliers des États membres. La perméabilisation des frontières, l'abolition de leurs fonctions douanières, était motivée par une volonté politique de mettre un terme aux litiges territoriaux qui avaient déchiré l'Europe depuis la fin du 19^e siècle. Il s'agissait, par le biais des échanges migratoires et économiques, de faire adhérer les États au principe du respect des frontières. La formulation la plus explicite de cette philosophie politico-territoriale des fondateurs de l'Europe, fut faite par Robert Schuman dans son livre intitulé *Pour l'Europe*³¹. Dans cet ouvrage, sorte de testament politique, il démontrait très clairement que le projet libre-échangiste visait d'abord à mettre fin aux velléités nationalistes d'expansion territoriale :

Les frontières politiques sont nées d'une évolution historique et ethnique respectable, d'un long effort de réunification nationale : on ne saurait songer à les effacer. À d'autres époques on les déplaçait par des conquêtes violentes ou par des mariages fructueux. Aujourd'hui, il suffira de les dévaluer. Nos frontières en Europe devront de moins en moins être des barrières dans l'échange des idées, des personnes et des biens³²...

L'ouverture des frontières, l'abolition progressive de leurs fonctions filtrante et restrictive dans les échanges, était donc bien plus qu'un simple projet socio-économique. Le libre-échange imposait aux États membres le respect d'un moratoire sur leurs politiques territoriales :

Je souligne encore, il ne s'agit pas d'effacer les frontières ethniques et politiques. Elles sont une donnée de l'histoire, nous n'avons pas la prétention de corriger l'histoire, ni d'inventer une géographie rationalisée et dirigée... mais ne soyons pas injustes envers ces vénérables frontières... Elles gardent leur raison d'être si elles savent ramener leur rôle à ce qui sera leur mission en quelque sorte spiritualisée... Elles ne peuvent plus prétendre à l'inviolabilité, ni garantir notre sécurité, notre indépendance. On les piétine, on les survole... Au lieu d'être des barrières qui séparent, elles devront devenir des lignes de contact, où s'organisent et s'intensifient les échanges matériels et culturels... Ce que nous réprouvons c'est le protectionnisme pratiqué au détriment du libre échange qui signifie émulation, sélection automatique et confiance³³.

31. Robert Schuman, *Pour l'Europe* (Paris : Nagel, 1964).

32. Schuman p. 23.

33. Schuman 33-49.

Le discours libre-échangiste européen s'inscrivait donc doublement en contradiction avec la politique économique du gouvernement Haughey : sur le plan économique d'abord, mais aussi sur le plan de la pensée géo-politique³⁴. Le choix protectionniste fait par l'administration Haughey n'était donc pas seulement le choix d'une rupture économique avec l'Europe : c'était bien aussi le choix d'une rupture avec la politique du statu quo territorial à laquelle le contraignait Bruxelles depuis 1973.

CONCLUSION

En somme, il apparaît que si l'intervention européenne n'eut pas tous les effets économiques qu'elle devait avoir dans les régions frontalières, ce fut aussi la compétition politique entre différentes mouvances nationaliste qui en fut aussi la cause, même si elle n'était pas le seul facteur politique pouvant expliquer cette inefficacité.

Les clivages et les contradictions internes au nationalisme irlandais contribuèrent à affaiblir sensiblement la portée des mesures économiques en faveur de ces régions. Du fait de l'enjeu électoral que représentaient les populations frontalières, l'intervention économique européenne se retrouvait prise au piège du débat qui se développait entre un antipartitionnisme irrédentiste et un antipartitionnisme de consentement. Cette situation politique régionale particulière incita les deux camps antipartitionnistes à contrer l'action économique européenne ou bien à l'utiliser à des fins politiques ou politiciennes. La réticence du Fianna Fail face aux mesures bruxelloises prises pour les régions frontalières mais aussi la création du Fonds International pour l'Irlande s'inscrivent bien dans ce double schéma.

Alors que l'adhésion irlandaise et britannique à l'Europe devait permettre de dépolitiser les relations socio-économiques entre les deux Irlande et ainsi favoriser l'économie des régions frontalières, les divisions et les contradictions qui se firent jour au sein du nationalisme eurent en réalité l'effet inverse : l'ensemble des mesures socio-économiques européennes qui directement ou indirectement devaient aider ces régions, n'eurent que des effets très limités, parce qu'elles devenaient à nouveau un enjeu politique de première importance.

34. Pour une lecture géopolitique plus complète du processus d'intégration européenne, lire Yves Léonard, *L'Europe dans le Monde* (Paris : Documentation Française, 1992).

COMMONWEALTH

Figures de la discontinuité subjective dans *A Proper Marriage* de Doris Lessing

Anne-Laure BREVET
Université de Brest

*A Proper Marriage*¹ met en scène les contradictions d'une jeune héroïne en quête de son identité à travers le mariage, la maternité et enfin la rupture et la fuite. Laissant derrière elle son foyer, son époux et l'enfant qu'elle eut tant de difficultés à mettre au monde, dans un déchirement quasiment ontologique entre chair et conscience, elle se lance à corps perdu dans l'activisme politique à un moment où l'histoire collective exhorte à la soif d'idéal. Le roman qui nous occupe est le deuxième du quintette autobiographique *The Children of Violence*, publié entre 1952 et 1969². Les enfants de la violence sont ceux qui ont connu, de près ou de loin, les deux guerres mondiales, et dont l'imaginaire en a été nourri : c'est la jeune génération des colons de Rhodésie du Sud à la fin des années trente. À cette époque, le climat de violence politique et la menace d'un conflit à grande échelle est source de tensions et de questionnements de la part de l'héroïne-type que Doris Lessing met en scène dans ses romans, et dont l'identité mal définie tend à se confronter, mais aussi à se confondre, au grands mouvements de l'histoire collective. Double

-
1. *A Proper Marriage*, London : Joseph, 1954 Vol. 2 de *Children of Violence*. London : Collins (Paladin), 1990.
 2. La série des cinq romans intitulée *The Children of Violence* comprend *Martha Quest* (1952), *A Proper Marriage* (1954), *A Ripple from the Storm* (1958), *Landlocked* (1965), et *The Four-Gated City* (1969).

inversé de l'auteur, figure passive de la lectrice se laissant agir par des événements qui la dépassent, exemplaire, si l'on peut dire, par ses errements et ses contradictions dont elle ne mesure que bien plus tard les conséquences, Martha Quest se présente comme le centre subjectif romanesque, incarnant la recherche identitaire d'une conscience : la personnalité de l'héroïne évolue, fluctue, se construit pour mieux se perdre, tentant même, dans le dernier volume de la série, d'appréhender son inconscient. Visionnaire et janusienne, Martha représente à la fois l'ambivalence fondamentale de l'être et l'image inversée d'une quête de soi par l'écriture, au travers d'un *bildungsroman* paradoxal, autoréférentiel et à visée mémorialiste.

Dans *PM*, les ruptures de l'histoire, c'est-à-dire l'éclatement de la deuxième guerre mondiale, entraînent par contrecoup la séparation des individus au sein de leur communauté, au sein de cette société schizo-phrène que constituent les blancs de Rhodésie du Sud. L'écriture romanesque traduit ces brisures aux plans diégétiques et stylistiques, notamment au travers d'une discontinuité focale. Comme tous ceux de la série *The Children of Violence*, le roman se divise en quatre parties, elles-mêmes subdivisées en quatre chapitres. Tandis que les deux premières parties confinent l'univers romanesque au seul point de vue du personnage, la troisième partie interrompt la focalisation interne sur Martha pour se tourner vers l'extérieur, puis varier les points de vue : la réalité est alors évoquée par le biais d'autres personnages. Ainsi, avec Douglas, l'époux conventionnel, se dessine la vision masculine du début de la guerre, passant de la jubilation d'échapper à la vie conjugale à la frustration de ne pouvoir effectivement participer aux combats, tandis qu'un point de vue sceptique voire cynique sur les événements émane du personnage de Mr Maynard, le maire. Le flux subjectiviste de l'héroïne n'est alors plus repris qu'épisodiquement dans la quatrième partie, lorsque Martha cherche à acquérir la lucidité nécessaire à ses décisions.

Ainsi, l'entrechoquement des flux subjectifs de Martha Quest se lit au sein d'un courant de conscience décalé que crée une narration hétéro-diégétique, construisant au plan textuel les figures de style et les représentations visuelles d'une discontinuité subjective. Le sujet intradiégétique se disjoint, se décompose à travers l'image de la quête identitaire, à l'instar des noms de famille successifs de l'héroïne : Quest, puis Knowell. De la « partition » du moi procède « la parturition » du je, pour reprendre les termes lacaniens du « stade du miroir », d'où naît le sujet qui parle, qui est sur le point d'écrire, de s'écrire, et de nouveau, s'auto-

engendrer : car Martha deviendra bien un sujet-écrivain, révélé à la fin de *The Four-Gated City*, le dernier roman du quintette. Mais dans *A Proper Marriage*, elle occupe la place d'un personnage englué dans ses problèmes existentiels et aux prises avec des mouvements subjectifs contradictoires. Lectrice influençable, autodidacte, elle refuse parfois de se rendre aux évidences (l'appréhension l'empêche par exemple d'admettre sa grossesse) ce qui rend le personnage souvent un peu ridicule. Spectatrice de ses errements, elle est parfois suffisamment détachée d'elle-même pour être en mesure de prendre conscience de ses travers. Sincèrement utopiste — elle a la révélation d'une cité idéale dans *Martha Quest*³, et fait aussi dans *PM* une expérience épiphanique à caractère politique (373) —, elle semble également développer des pouvoirs visionnaires. Sous l'emprise de très violentes illusions, elle assiste, souvent impuissante, au déroulement d'événements qui la dépassent, et, partant, on retrouve projetées ou hypostasiées les différentes facettes de son moi dans des visions intimes nouées au continuum narratif. Ces images ou figures émanant de la subjectivité représentent en général une ambivalence : l'appréhension du même, l'angoisse de l'analogie et de la circularité répétitive des schémas existentiels appelées le « cauchemar de la répétition », se confondent avec le désir de briser les cycles analogiques par le morcellement et la séparation de chaque élément du réel, à commencer par le corps propre. Presque tout se joue, dans ce roman, autour du corps et du ressenti féminin. L'état de gestation, la croissance de l'embryon et la naissance d'un autre être impliquent un mouvement vers la rupture du cycle subjectiviste et auto-centré, la délivrance créatrice d'une conscience dont la chute est la condition même de son avènement à la liberté et à la responsabilité. Dans *PM*, la collision des stéréotypes féminins et masculins, la prescience des brisures de la guerre se traduisent par une écriture du discontinu subjectif, c'est-à-dire par la concaténation et le chevauchement des représentations visuelles. La prose de l'instabilité subjective et du doute, matrice lisible d'un sujet-fœtus, engendre un texte de l'expulsion hallucinée et de la vision éidétique. Car le morcellement du continuum subjectif provient d'abord d'images mentales où transparait, à travers la conscience individuelle, une vision du monde paradoxale.

Ainsi, l'univers subjectivé de Lessing remodèle la temporalité narrative : non pas, dans ce roman, en fonction des procédés dits d'anachronie, mais plutôt à travers les visions éidétiques qui viennent s'enchaîner

3. *Martha Quest* (London : Michael Joseph, 1952) ; (London ; Collins (Paladin), 1990).

dans la diégèse, comme autant de tableaux ou d'arrêts sur image évoquant à la fois le contraste, l'analogie et la rupture. Le premier temps du récit convoque en métaphore, sur l'axe paradigmatique, l'espace hachuré ou strié de la contradiction ; le deuxième temps, que l'on pourrait appeler le temps « gravide », est marqué par un processus de contiguïté où s'enchaîne une suite d'images féminines, ciselant l'expansion subjective de l'héroïne jusqu'au point de fuite, dans ses fugues imaginaires vers la délivrance.

UN ESPACE-TEMPS HACHURÉ, OU LE CHEVAUCHEMENT DU CONTRADICTOIRE

Tout d'abord, le discours subjectif attribué au personnage principal du roman, fait apparaître, en focalisation interne, les figures ou les représentations stéréotypées du mariage, de la vie de couple, des rapports sociaux, dans un contexte historique et géographique déterminant. Le personnage lessinien ne pouvant pas, en effet, être sorti d'un environnement socio-historique auquel l'auteur attache tant d'importance, le flux subjectiviste est avant tout féminin et daté. Martha est, au fond, en lutte contre les clichés de la femme mariée d'entre les deux guerres, mais elle n'est pas encore libre de ses choix. Aux modes de vie qu'elle renie se substituent d'autres clichés, plus puissants encore, si bien que l'héroïne apparaît très souvent comme le témoin de son impuissance à dominer les processus en jeu dans sa propre subjectivité. L'univers de Martha est un véritable tissu de contradictions : celles, par exemple, qui la font hésiter entre une aspiration à l'originalité et un désir de refléter la norme, en se conformant à un idéal paradoxal de la banalité, que l'on retrouve dans *FGC* : « Clichés. I want to have my nose rubbed in clichés⁴. » Elle n'en est pas pour autant perdue ni aboulique : il s'agit pour elle d'exprimer ses refus, quitte à risquer la contradiction permanente et le ridicule.

Le roman s'ouvre sur une résistance à la coupure, en quelque sorte, puisque l'héroïne refuse que son amie l'emmène chez le coiffeur se faire couper les cheveux. Les reflets brisés et colorés qu'elle aperçoit dans une vitrine suggèrent que tout autour d'elle la réalité est diffractée, différée et partielle, à l'image du contexte historique de 1939 : le journal local, *The Zambesia News*, n'apporte que des rumeurs contradictoires au sujet de la

4. *The Four-Gated City* (London : MacGibbon and Kee, 1969) ; (London : Collins (Paladin), 1990) 111.

guerre à venir et de la conscription. Désinformation et propagande nourrissent chez l'héroïne et chez la jeunesse de la colonie une tension entre cynisme et idéalisme, entre la volonté conformiste de se fondre dans une totalité qui les dépassent, et ce que l'on pourrait appeler un désir de rupture (« They were all longing to be swallowed up in something bigger than themselves ; they were, in fact, already swallowed up » 91). Le problème de l'éclatement de la deuxième guerre est au centre des préoccupations de Martha comme de celles de la jeunesse blanche de l'époque. Les jeunes gens sont visiblement satisfaits lorsqu'ils ont vent de la conscription : la guerre va leur apporter un grand changement, car soudain, leur vie aura un sens. Pour l'heure, ils font continuellement la fête, et tous les soirs ils entrent en transe et font une sorte de danse de guerre, à la manière zoulou, hallucinés par le rythme du jazz.

Their days and work, their loves and love-making, were nothing but a preparation for that great moment when hundreds of them stamped and shouted in great circles to the thudding drums, felt less as sound than as their own pulses ; this was the culmination of the day, the real meaning of it, the moment of surrender. (91)

Dans le premier chapitre, Martha rencontre le maire de la ville qui l'a mariée et auquel elle aimerait tant demander, comme si cela allait de soi, de lui permettre de divorcer (p. 19). Mr Maynard se plaint à elle que son fils Binkie passe son temps à boire et à faire la fête : « He is continually either giving it a bang or tearing the place to pieces » (15), ce que Marianne Véron traduit par « arroser à la première occasion et faire le fou⁵. » Le vocabulaire imagé du fêtard évoque plutôt la brisure : faire la fête, c'est s'enivrer et tout casser, et peut-être aussi mettre sa vie en danger, puisque Binkie a lancé le défi de traverser à la nage par la chute d'eau le fleuve infesté de crocodiles. Martha répond ironiquement au maire que Binkie finira magistrat, c'est-à-dire qu'il rentrera un jour ou l'autre dans le droit chemin, mais que peu importe finalement si les jeunes périssent bêtement lorsqu'ils sont ivres, puisque de toutes façons la guerre qui est sur le point d'éclater va tout détruire sur son passage (« they would all be bombed to pieces », 91). Le pressentiment de disjonctions catastrophiques apparaît dans le discours de Martha au cours d'une autre discussion avec Mr Maynard lors d'une de ces réunions apéritives auxquelles participent les notables coloniaux de Salisbury et

5. *Un Mariage comme il faut* in *Les Enfants de la violence* (Paris : Albin Michel, 1978) 284. Traduction française de Marianne Véron.

qu'ils nomment « sundowner parties ». Le personnage cynique de Maynard apparaît tellement angoissé par la guerre, à cause de ses souvenirs de la première guerre mondiale — à l'instar du père de Martha —, qu'il brise le verre qu'il avait à la main tout en échangeant avec la jeune femme des sarcasmes sur le mariage. Par opposition au discours intérieur, l'héroïne communique ici directement ses pensées, mais elle reste à l'écoute de sa propre voix, qui se détache d'elle-même, résonne dans l'air par l'effet de l'alcool, lui paraissant « amusée et destructrice » (« It was as if she was afraid of the power of language, used nakedly », 80). Les mots s'isolent les uns des autres, le sens se détache d'elle ainsi que ses paroles, et, tout à coup, ce qui surgit a quelque chose d'effrayant, une nudité du verbe qui désassemble les stéréotypes et les retourne comme un gant. Ce moment de sincérité est en rupture avec les conventions sociales, il est la vocalisation d'une mise à nu impertinente et iconoclaste de l'intériorité (elle parle au maire comme s'il passait son temps à marier des gens qui n'aspirent qu'à se séparer, à cause du contexte international). Le discours de Martha s'interrompt alors et le flux subjectif extériorisé est rendu de manière discontinue dans la narration par l'utilisation de points de suspension. L'hésitation de l'héroïne transparait dans l'inachèvement du discours, la locution modalisante « as if », et enfin dans le sommaire : Martha se résume en affirmant qu'elle ne s'est mariée qu'en raison de l'imminence de la guerre (81).

Une fois rentrée chez elle, l'héroïne s'empare d'une paire de ciseaux pour tailler elle-même son encombrante masse capillaire, mais, tandis que sa chevelure se délite par morceaux, en glissement de terrain (« she lifted individual pieces and cut off slabs of hair from underneath, so that it might not be so thick », 36), le changement d'apparence qu'elle opère par refus de soumission à autrui n'est selon elle pas réussi. Aussi cette coupe de cheveux ratée a pour effet de susciter une houle de pensées contradictoires autour du sentiment de culpabilité qu'elle éprouve à ne pas aimer son mari, et qu'elle refoule grâce à des considérations rassurantes sur la condition des femmes mariées apprises par cœur dans un manuel prévu à cet effet (the handbook, the Book) : « ... she could be comforted [...] only by remarks like 'everybody feels this' or 'It is natural to feel that' », 36).

Le tissu subjectiviste est pétri de manifestations psychiques, d'images, et de réseaux d'images, de figures où se déploie une ambivalence constitutive. Le personnage cherche une résolution de ses contradictions par une « lente intégration » dans une unité idéale, une romantique

dissolution imaginaire du sujet dans l'objet de sa quête visuelle. L'esprit voyageur de l'héroïne lessinienne, en quête de survol et de vision totalisante, pratique ainsi une sorte d'exercice qui consiste (comme le « jeu » d'Anna Wulf dans *The Golden Notebook*⁶) à envisager la réalité matérielle en se déplaçant mentalement du lieu le plus proche du sujet focal jusqu'au lieu le plus éloigné, dans un espace graduellement élargi qui englobe le sujet, mais que ce dernier est aussi en mesure de dépasser, de survoler, de surplomber. À l'image de la « small personal voice⁷ » de l'auteur, visant à décrire le général, l'humain et l'universel à partir de l'expérience individuelle, cet exercice reproduit spéculairement les procédés scripturaux utilisés par Lessing et reflète notamment la mise en œuvre d'une sorte de schize focale par où le sujet, à la fois focalisateur et « focalisé », dépasse son statut de personnage pour accéder à la hauteur d'une vision d'omniscience. La globalisation de la vision et la division du sujet qui voit vont donc de pair. Au surplus, le survol globalisant de l'espace n'est atteint qu'une fois répertoriées les représentations composites de l'imaginaire où l'apparition de symboles et le sémantisme investi de certains termes reflètent la thématique du morcellement et de la brisure.

Aussi Martha se déplace-t-elle mentalement dans son appartement dont elle considère les quelques meubles, puis son attention s'attache à la lumière que dispense à l'intérieur la grande roue de la fête foraine au-dehors. La « vision avec » se déploie sur la ville, illuminée par la lumière multiple et mouvante dispensée par la roue (« a chain of lights ») et que diffusent aussi les constellations d'Orion et de la Croix. Cette ville pleine de contrastes ethniques où musique, rires, odeurs et lumières forment une sorte de compost, « absorbée dans une lumineuse obscurité », n'est autre que la texture chatoyante et multiple du courant de conscience et de sa vision synesthésique. « Behind her, the two small and shallow rooms were dark, holding their scraps of furniture in thinned shadow, which was crossed continually by shifting beams of light from the street. » (36)

Les meubles — ils ont une fonction manifeste dans le quintette — ne sont pas même décrits comme « pieces » mais décomposés en « scraps »

6. *The Golden Notebook* (London : Joseph, 1962).

7. Doris Lessing, *A Small Personal Voice : Essays, Reviews, Interviews*, Paul Schlueter ed., (New York : Knopf, 1974).

sur lesquels passent et repassent les rais de lumière tournoyants de la grande roue. « The great glittering wheel » apparaît comme une riche et belle image du paradoxe subjectif, alliant de fait la continuité au discontinu. Non seulement elle représente le cycle enfermant des rôles féminins, le « cauchemar de la répétition » déjà présent dans *MQ*, mais la grande roue qui tourne lentement forme, à chaque passage, l'image lumineuse et réitérée d'un perpétuel déplacement, celui-là même des émotions intimes, tandis que la fuite de ses rais sur l'ombre hachure l'espace, le rendent à la fois fini, morcelé et démultiplié.

L'évocation de biffures ou même de griffures annonce la séquence, à la fin de la deuxième partie, où Martha et de son amie Alice courent à travers les hautes herbes du veld par une pluie torrentielle. Les corps nus des deux femmes, déformés par la grossesse, y subissent la griffure de l'herbe mouillée (l'herbe fonctionne comme métaphore obsédante chez Doris Lessing). Libérées d'elles-mêmes, triomphantes, fertiles et magnifiques, elles semblent fuir dans le champ visuel les ratures originaires du décor qu'elles traversent le temps d'une ondée, et dont les stries ascendantes et descendantes allient la continuité au discontinu. Dans cette scène de renaissance à l'individualité sensitive et corporelle, le découpage strié de la réalité — de même que les traits que l'on voit raturer l'écran après la projection d'un film ancien — marque le terme du *dévidement* imaginaire par où l'accumulation fantasmatique et le retour cyclique d'images reproduisent aussi la fuite en avant de la conscience, son déplacement, ses déviations. Si le temps strié est un temps qui n'en finit pas de renaître, car le discontinu subjectif participe aussi d'un élan vital, l'espace strié convoque surtout une image de séparation : la chambre des deux époux Knowell est traversée d'une lumière se projetant au plafond et sur le lit où est étendu Douglas, dessinant sur le visage du jeune homme endormi des sortes de zébrures surréalistes à la manière de Man Ray. La lumière provient en fait d'une chambre en face de la leur, où Martha imagine que d'autres couples mènent en parallèle des activités qui concourent à les séparer et à les désunir.

À l'image de la grossesse que Martha accepte enfin, concentrée sur la vision du fœtus se développant à son insu, créature incompréhensible et virtuelle qu'elle attend pendant la drôle de guerre, la prose aussi devient gravisée : les phrases s'alourdissent et se compliquent, le sens se fait plus obscur, comme pris dans des réseaux inextricables de symboles.

LES FUGUES SUBJECTIVES DE L'HÉROÏNE, LA RUPTURE DU CYCLE ET L'ACTUALISATION DE SA DÉLIVRANCE

En fixant la grande roue, Martha espère retrouver sérénité et amour-propre, mais elle ressent surtout une grande fatigue physique et une lourdeur dans les membres qui contrastent avec le travail intense de son esprit dévidant le film imaginaire de sa vie. L'esprit surplombant le corps le rabaisse et l'alourdit, en fait une enveloppe gênante et difficile à supporter (« nothing in her reflection pleased her. She was entirely clumsy, clodhopping, graceless », 35). Il existe une discordance entre le corps et l'esprit figurée par le contraste entre l'ombre et la lumière, l'esprit étant souvent comparé, dans ce roman, à un espace lumineux : « ... her mind, like a bright space above a dark building, was snapping with activity. » (35)

Le verbe « to snap » évoque la discontinuité subjective par précipité sémantique : c'est l'idée d'une rupture dynamique, le bruit que fait un objet qui se brise en deux, le bruit sec d'un craquement, ainsi que, par association d'idées, une allusion à la production d'instantanés photographiques. Tandis que les images se propagent rapidement au sein du flux conscientiel — toujours introduites par « she saw » — le langage se fait image pour donner à voir ou présentifier la réalité. L'usage de l'hypotypose, qui constitue la figure de style par excellence du roman réaliste — selon Barthes dans *SZ*, « toute description littéraire est une vue⁸ » — se généralise aux visions autoréférentielles du personnage (« she saw herself »). Le procédé fait même avorter les dialogues en descriptions lorsque par exemple, les personnages sont montrés en train de rire ou de discuter de la situation internationale sans que le contenu de leurs paroles ne soit révélé.

Pour l'héroïne, une frénésie d'images se substitue à la pensée : à la peur d'avoir un enfant (elle va jusqu'à s'infliger des mauvais traitements pour déclencher une fausse couche) succède l'angoisse de l'avenir et de ses propres responsabilités. Elle n'échappe que rarement à des « cycles d'anxiété » (331) qui ont pour point de départ l'ambivalence des désirs féminins, notamment celui de donner la vie. Devoir ensuite élever l'enfant constitue une déperdition d'identité pour les jeunes femmes de sa génération : « ... having a baby was a nuisance, a painful duty, which must at least be fitted into their lives in the most convenient way. The

8. Roland Barthes, *S/Z* (Paris : Seuil, 1970) 61.

voice of their female selves was a lure whose ambiguous and double-dealing nature they understood very well... » (331)

Elle se réfugie donc dans l'imaginaire (« she began day-dreaming » 358) et, pour reprendre la topique lacanienne, dans le lieu narcissique où elle peut tranquillement « machiner des fantasmes ». Les images stéréotypées s'associent et s'enchaînent : on passe par exemple de l'image idéale de la féminité, que représente à ses yeux la femme noire qui accepte ses maternités successives (« This easy, comfortable black woman seemed extraordinarily attractive » 31 ; ou bien « One of those large, delightful, maternal, humorous females she would be ; undemanding, unpossessive » 358), à son contraire, la figure de la vieille fille seule travaillant dans un bureau. Mais le stéréotype de la mère nourricière soutend toujours l'angoisse de la multiplication, le cauchemar de la répétition : en l'occurrence, elle s' imagine entourée de six ou sept enfants telle une reine des fourmis au centre d'une grande maison pleine de pièces, selon l'image lessinienne récurrente de la fragmentation subjective. On se souvient que chez Lessing comme chez Nadine Gordimer les fourmis ou les termites sont l'emblème d'une désintégration de l'identité par la destruction de l'habitat des sud-africains blancs, et donc symbolisent l'angoisse de la disparition de leur suprématie.

L'espace intérieur du sujet est à l'image de l'appartement des Knowell où les meubles n'ont pas de place définie, où tout est fluctuant, où le regard ne peut s'arrêter. Selon Georges Didi-Huberman dans *La Demeure, la souche*, « le décor est investi d'une nouvelle fonction : offrir un support à la hantise », car « le paradigme décoratif peut s'apparenter à un paradigme d'altérité et d'absence », voire même « de séparation, de perte, de deuil⁹ ». L'angoisse est ici refus de l'attente : attente de ce fœtus qui n'est pas encore un enfant mais qui se développe à son rythme, emprisonné dans le ventre de Martha, attente de la guerre encore lointaine pour ce pays où l'espace se divise en fonction de la couleur de la peau (63). L'espace déréalisé de l'appartement est comparé à une sorte de boîte où vont et viennent les meubles au gré des locataires, tandis que l'héroïne aspire à un abri (« a shell ») de l'ordre de la carapace subjective qui pourrait prendre la forme d'une maison comme celle de Mrs Talbot. Cette demeure suggère à Martha, de par son ameublement, une Angleterre victorienne livresque permettant de s'exclure de la réalité africaine (grâce à ses « shell-coloured curtains » 98). « Shell » renvoie aussi à une

9. Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche* (Paris : Minuit, 1999) 65-66.

maison imaginaire et littéraire, un nid utopique où se retranchent des rêves d'unité subjective : « she slowly tested various shells for living in, offered to her in books. » (88) Mais cet endroit circonscrit où l'esprit peut se reposer et se reconstituer convoque également l'image du père de Martha dont le corps a été mutilé pendant la première guerre par un éclat d'obus (shell). Toujours confronté à une mise en pièces, dans les deux sens, du corps et de l'esprit, le sujet lessinien tend vers la dissolution synesthésique, le fusionnement des perceptions auditives et visuelles, tout en usant du paradoxe et de la rupture sémantique. Si par exemple l'image de Douglas endormi se présente comme l'effigie même du corps morcelé, la visualisations de la guerre se traduit notamment par des bizarreries stylistiques affectant la lisibilité du texte.

Dans *PM* cependant, on ne trouve pas de véritable désarticulation ou de démembrement de la syntaxe, bien que la phrase se gonfle souvent de subordonnées et présente des structures contournées où le thème se positionne après le rhème, ce qui n'est pas très habituel dans la langue anglaise : Once again Martha heard the mud, the squalor, the slaughter of the trenches recreated in the memory of someone who has been a victim of them ... as clearly gallant and exciting. (116) S'il existe un détournement du code réaliste, c'est véritablement par le biais des images : ici, « la déliaison syntaxique » et « la pure juxtaposition » de substantifs dont parle Michel Thévoz dans *Le Langage de la rupture*¹⁰ se transposent dans l'intertexte de l'imaginaire, c'est-à-dire à travers la puissance évocatrice et l'entretissage de mythes personnels. On a bien chez Lessing la présence d'un sujet qui « fabule fébrilement¹¹ ».

Ce qui se dévide au sein de la subjectivité provient d'un rapport halluciné à soi-même et à autrui par lequel la formation des fantasmes et leur interconnection illogique se substituent à la réalité : de l'illusion stéréotypée on passe à l'hallucination se traduisant, dans la monade subjective de l'héroïne, par des représentations allégoriques revisitées, telles que Hypnos et Thanatos, qui sont associées dans *Martha Quest* à la mère de Martha, figure androgyne de la sorcière, incarnation archétypale du destin (« the eternal mother, holding sleep and death in her twin hands like a sweet and poisonous cloud of forgetfulness — that was how Martha saw her, like a baneful figure in a nightmare in which she herself was caught » *MQ* 38-39). Dès l'incipit du deuxième chapitre de *PM*, le

10. Michel Thévoz, *Le Langage de la rupture* (Paris : PUF, 1978) 107.

11. Thévoz 29.

mari que Martha va quitter à la fin du roman est représenté en train de dormir, en tableau, en médaillon, selon le procédé de l'hypotypose. Le sommeil équivaut à cet égard au topos inconnu de l'altérité dangereuse : « she entered sleep cautiously, like an enemy country. » 45) C'est le mythe d'Hypnos, toujours représenté avec son double Thanatos, cet *ego bifrons* qui renvoie à la métaphore maternelle du cycle de la vie et de la mort, à l'obsession d'une vie toujours à l'identique, au cauchemar de la répétition filiale des déterminismes, associant à l'image de la maternité des fantasmes de *rigor mortis*. De ce point de vue, on trouve dans l'excessive incarnation des tableaux de Gustav Klimt de ces allégories ambivalentes de la maternité et de la mort surchargées de détails visuels, enchâssant les sujets dans des ornements multicolores à la manière d'émaux, où les corps féminins et gravides s'empilent dans des attitudes d'abandon évoquant à la fois l'extase sexuelle, le sommeil et la mort, en particulier dans un tableau paradoxalement nommé *L'Espoir* et dans la *Frise Beethoven*.

Une fois endormi, Douglas, qu'elle méprise pour son conformisme, sa déférence envers l'Establishment, représente une figure archétypale de l'autorité et du bon sens. Il est investi d'une dignité et d'une humanité qui lui font défaut à l'état de veille : « He looked stern and dignified, sealed away from her in sleep, and restored to the authority of good sense. » (46) Le mariage, qui pour Martha n'avait de sens que comme rupture avec les liens parentaux, reproduit un même schéma de dépendance et d'auto-frustration. L'époux endormi est l'allégorie du substitut parental, l'image de l'autorité bridant la liberté ; il est la réplique au masculin de sa belle-mère, c'est-à-dire le parent avec lequel Martha est toujours en conflit. Martha suggère d'ailleurs à son époux, lorsque celui-ci lui fait des reproches sur l'éducation de Caroline, qu'il agit sous l'emprise de Mrs Quest (« You're in a mood of disapproving of me, my mother's got under your skin. » 346) May Quest représente tout le côté conventionnel de l'existence féminine dont Martha cherche à se départir afin de ne pas ressembler à ces femmes dont l'abnégation et les sacrifices personnels culpabilisent leur entourage.

Ce qui est en jeu pour le personnage à travers le renoncement au mariage est de l'ordre de l'affirmation de la personnalité propre et de la liberté, par la prise de conscience du caractère fallacieux des projections fantasmatiques : « You loved not a man, but that man's idea of you in relation to his friends. » (311)

Mais c'est surtout dans la scène de l'accouchement marquant la faille de l'imagination, de la mémoire, et donc de la toute-puissance de la

pensée, que se consomment ruptures et contradictions, que le conflit intérieur se résout dans le rythme binaire et primordial d'un élan vital. Martha, ne pouvant admettre d'avoir oublié sa souffrance cinq secondes après l'avoir vécue, empêche mentalement la délivrance :

The small lit space in her brain was dimming most alarmingly with the pains. Every time, the light nearly went out ...from the moment that the warning hot wave of pain swept her back, she entered a place where there was no time at all... She went limp, into a state of perfect painlessness, an exquisite exhaustion in which the mere idea of pain seemed impossible — it was impossible that it could recur again. And as soon as the slow flush of sensation began, the condition of painlessness seemed as impossible as the pain had seemed only a few moments before. There were two states of being, utterly disconnected, without a bridge, and Martha found herself in a condition of anxious but exasperated anger that she could not remember the agony fifteen seconds after it had ended. (189-92)

Par l'expulsion et la venue et de l'enfant, le temps s'abolit et la souffrance féminine devient universelle, rejoignant ainsi la souffrance des hommes partis au front ou de ceux qui, comme Douglas et son ami Perry, se sentent dépossédés de leur virilité parce qu'ils se font réformer à cause d'un ulcère à l'estomac, embryon fallacieux qu'ils nourrissent et qui les ronge.

Le gros plan fixe sur le lit conjugal après le départ de Douglas fait apparaître à Martha les draps du lit froissés et entortillés (« a tangle of new white wedding linen ») parsemés de morceaux de lettres (« scraps of letters ») et de journaux aux titres effrayants, noir sur blanc (« lanky sheet of newsprint ; its frightening black headlines » 52). L'image d'une écriture brisée qui n'a plus de sens est traduite par cette matière noire et froissée exprimant la désolation intérieure, voire la défloration. Une fois sortie de chez elle, l'héroïne aperçoit dans les rues des quartiers pauvres les vêtements fripés ou réduits à rien, les hardes des enfants dans le besoin, et, parmi les débris de toutes sortes, des morceaux de tissus (« bits of cloth ») traduisant le dénuement d'une humanité en ruine, à deux pas des quartiers résidentiels des colons (« miserable ragged children everywhere » 54).

En définitive, ce que l'héroïne perçoit avec le plus de netteté, c'est l'aspect choquant et discordant de la réalité. La violence des situations

qu'elle traverse au plan personnel reflète la gravité des événements collectifs. Le roman se clôt sur l'image d'un voile qui la sépare du réel, lorsqu'elle quitte Douglas et sa fille pour poursuivre un rêve révolutionnaire, faisant planer le doute sur la légitimité de son choix existentiel dont elle saura rapidement qu'il est injustifiable. L'engagement politique contestataire de Martha annule momentanément le flux subjectiviste et son ressac dialectique, mais la petite voix personnelle des représentations intimes, antinomiques et souvent erronées, se ressaisit obstinément au fil des romans de Martha Quest.

LISTE DES OUVRAGES UTILISÉS

- BARTHES, Roland. *SZ*. Paris : Seuil, 1970.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Demeure, la souche*. Paris : Minuit, 1999.
RUBENSTEIN, Roberta. *The Novelistic Vision of Doris Lessing*. Chicago : University of Illinois Press, 1979.
SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943.
THÉVOZ, Michel. *Le Langage de la rupture*. Paris : PUF, 1978.

Les contradictions fécondes dans « The Courter » de Salman Rushdie

Hédi BEN ABBES
Université de Franche-Comté

« The Courter » est la dernière d'une série de nouvelles rassemblées dans un recueil intitulé *East, West*. Nous y trouvons les principaux thèmes qui dominent la fiction de Salman Rushdie à savoir, un assortiment d'éléments disparates où se mêlent autobiographie, histoire, imaginaire, identité, filiation, affiliation, exclusion, repli, appartenance, non-appartenance, l'Orient et l'Occident le tout cimenté par un emploi singulier de la langue anglaise. Une langue médiatrice assurant une forme de communication mais aussi une langue écartelée d'une manière horizontale afin qu'elle puisse jouer un nouveau rôle, celui de passerelle qui en même temps qu'elle souligne les différences, raccourcit les distances qui les rendent imperméables. Dans cette nouvelle — comme dans tous les écrits de Rushdie — on est loin du schéma tant décrié par Edward Saïd du « *Below* » par opposition au « *Above* » — mais plutôt sur une ligne imaginaire (pour ne pas dire idéaliste) qui exclut la hiérarchisation de la pensée. Langue barrière ou langue médiatrice, Rushdie tente dans cette nouvelle, à travers les portraits contrastés qu'il dépeint de nous suggérer une troisième voie. Celle de la langue hybride qu'il faudrait examiner en tant que telle et non sur la base d'un « standard » (canon) linguistique qui ne peut qu'exacerber le clivage Est, Ouest et instaurer davantage d'orthodoxie.

L'examen de cette nouvelle semble pouvoir se faire dans le cadre d'une critique qui se situe au-delà d'un rapport de force ou de pouvoir en évitant la polarisation du débat que sous-tend cette nouvelle. Les expériences humaines relatées mettent en évidence les différents rapports aux notions de « filiation » et « d'affiliation » qui nous serviront de cadre d'analyse. Pour ce faire, il conviendrait tout d'abord de définir ces concepts.

Si on s'en tient à la définition que donne Saïd de ces deux concepts, on pourrait dire que la filiation implique un lien organique ou naturel à toutes formes d'autorités qu'elles soient d'ordre affectif ou intellectuel. Autrement dit, la filiation implique une appartenance sinon physique, du moins géographique et un attachement qui s'apparente à l'obéissance à un ordre régissant la vie intellectuelle, sociale et politique qui doit sa continuité au consensus et à la collégialité. Ces principes mêmes qui régissent la vie démocratique, au sens large du terme, doivent en même temps leur continuité à l'établissement d'un ordre hégémonique qui place la majorité en position dominante et marginalise, voire exclut le minoritaire. Quant à l'affiliation, elle implique un lien plutôt culturel et social comme l'explique Saïd : « The filiative scheme belongs exclusively to culture and society¹. » Ce lien se crée et se consolide à travers les institutions, les modèles de critique qu'on met en place pour assurer le consensus et donc établir une grille de lecture et de représentation. L'interaction entre filiation et affiliation légitimise l'hégémonie culturelle et fait du texte le lieu où s'exercent les luttes de pouvoir : « With this assimilation of culture to the authority and exterior framework of the State go as well such things as assurance, confidence, the majority sense, the entire matrix of meanings we associate with "home", belonging and community. Outside this range of meanings — for it is the outside that partially defines the inside in this case — stand anarchy, the culturally disfranchised, those elements opposed to culture and State : the homeless, in short². » Ainsi l'Orient et l'Occident se disputent cette même hégémonie sur l'autel de l'idéal culturel que Rushdie défend dans cette nouvelle. Car cette lutte implique le choix d'un « camp » au détriment de l'autre. Un choix d'autant plus difficile à faire que les données filiales et affiliales sont en mutation et en butte à des bouleversements structureaux compte tenu du mouvement frénétique des personnes et des idées et cela dans tous les sens.

1. Edward Saïd, *The World, the Text and the Critic*, London, Vintage, 1991, p. 20.

2. Saïd 11.

Au beau milieu de ces courants contraires et donc déstabilisants se trouvent les personnages de cette nouvelle. Plusieurs générations aux filiations et affiliations différentes sont amenées à se définir et au-delà du texte — ou peut-être au cœur du texte — Rushdie lui-même apporte sa propre contribution au débat autour des éléments autobiographiques distillés çà et là dans sa narration. Et c'est la langue, encore une fois, qui constitue le champ d'expérimentation d'abord et d'application ensuite de sa nouvelle relation filiale et affiliative. Une langue qu'on peut qualifier de polymorphique. Tous les personnages de la nouvelle se définissent dans et par la langue, lieu où se conçoivent, se métamorphosent, se réforment, ou se radicalisent (se replient) les identités. Trois générations, Aya, et Mecir, le père et la mère, et les enfants : trois usages différents de la langue, trois visions du monde tantôt en opposition, tantôt en adéquation et parfois même en « oppo-adéquation » si on établit une catégorie à part pour le narrateur. La question de filiation a subi toutes les manipulations à même de la rendre obsolète et cela dans tous les romans de S. Rushdie. L'appartenance biologique a été mise à rude épreuve (Rushdie ignore les test ADN), échangeant les noms des nouveaux-nés dans une maternité (MC) ou attribuant à un personnage une multitude de pères biologiques pour brouiller voire anéantir toute tentative d'établir une filiation fiable qui déterminerait le présent et l'avenir des personnages (MLS). Dans cette nouvelle la filiation est clairement définie compte tenu de son caractère autobiographique. Néanmoins, la volonté de rompre ce lien familial reste évidente et laisse entrevoir une supplantation du filial par l'affiliatif. Ce passage est apprécié différemment, selon que l'on soit de la première, de la deuxième ou de la troisième génération.

L'attitude d'Aya est des plus tranchées. Elle oscille entre deux pôles de certitude « yes-certainly » ou « certainly-no ». Une attitude excessive qui n'est pas pour déplaire à Mecir qui en est subjugué : « stunned by her sureness » (176). Cette certitude, cette vision univoque des choses est en quelque sorte rassurante pour l'apatride Mecir, qui partage avec Aya son inadéquation avec le nouvel environnement culturel et social que l'histoire leur a imposé. Tous deux reconnaissent l'existence d'un gouffre ou plutôt d'une montagne qui les sépare d'une affiliation qui leur tend les bras mais qui par la même les incite à tourner le dos à leur passé. Ces « ghats », « Alps », « stairs » (175) sont autant de barrières infranchissables qui s'interposent entre eux et l'Occident : « Up West » « up escalator » « up Western ghats. »

Cette inadéquation va se matérialiser dans une langue fourchue/tordue accentuant leur « déplacement ». Dans *The Moor's Last Sigh*, Flory ajoute un suffixe « Ofy » à tous ses verbes. Dans cette nouvelle, Aya rencontre d'énormes problèmes avec les consonnes au point de se rendre ridicule et de provoquer des situations comiques. Ces mêmes consonnes ne souffrent aucune modification dans sa propre langue (Hindi ou Konkani), « her P's knew their places », (176) une manière de mettre en exergue sa différence et son incapacité à réduire la distance qui la sépare de l'Autre. En revanche Mecir porte un nom imprononçable, un amas de consonnes, il est lui aussi sujet à manipulation linguistique dans une volonté d'angliciser ce même nom et de le rendre acceptable. Rushdie a souvent utilisé cette technique de jeu de mots ou de lettres par le biais de la manipulation linguistique pour donner aux noms un sens. Dans *Shame*, Omar affirme que les noms sont les vaisseaux qui nous embarquent à travers les tumultes de notre existence : « our names contain our fates. » Ainsi Mecir, dont le nom souffre l'absence de « breathing space » que les voyelles peuvent fournir, est à l'opposé de Aoi Uë dans *The MLS* qui est une reine de voyelle, tout en douceur et en souplesse « our lady of a vowel ». Cette Japonaise, cette artiste orientale n'est guère différente de Aya qui à son tour n'est que voyelle. Alors quoi de plus naturel que de provoquer l'amalgame des deux noms, des deux destins pour faire naître une idylle, une osmose qui se vérifie d'abord linguistiquement et par la suite existentiellement. « The Courter » est avant tout une invention linguistique. Aya lui invente une nouvelle identité, un nouveau rôle et une nouvelle vie. Lui qui est le fruit d'une erreur de prononciation trouve son bonheur façonné par une consonne mal prononcée. C'est ainsi que la surdité ou l'incompréhension du monde extérieur les ramène inexorablement vers une intimité dont le langage échappe à tous les autres y compris dans leur propre cercle familial. Ils inventent alors un nouveau langage, lieu où s'exerce une nouvelle conception des relations inter-ethniques, loin de la bipolarisation et de l'exclusion. C'est sur le terrain du jeu d'échecs, dont la règle n'est plus la confrontation, la dualité, la loi du plus fort, mais plutôt un jeu d'entente et d'harmonie, une création artistique, un art de vivre et d'aimer : « but in the game of chess they had found a form of flirtation, an endless renewal that precluded the possibility of boredom, a courtly wonderland of the aging heart » (195).

Ce jeu recèle d'infinies possibilités, le seul terrain où les protagonistes sont à égalité de chance où l'osmose entre Aya et Mecir n'est que fluidité et silence. Cet état d'immersion dans l'Autre, cette conception de la

complicité ne peut être saisie par Sir Charles Dodgson pour qui le jeu est une guerre avec vainqueur et vaincu d'autant plus qu'il est mauvais perdant, croyant que sa seigneurie blanche lui donne un droit naturel à disposer des autres en échange de la bonté divine de son clan : la « citoyenneté. » Le jeu pour Aya et Mecir est un langage, mais inventer son propre langage c'est aussi une autre manière d'exclure les autres de ce cercle intime qui renferme cette première génération dans un repli identitaire. L'Orient rencontre l'Orient et referme une boucle hermétiquement gardée, évitant tout contact avec le monde extérieur. Les gants de ménage roses ne quittent pas les mains de Mecir alors que Aya attrape une maladie imaginaire lui procurant des spasmes aigus qui rendent l'air anglais irrespirable. Les aventures hors de leur base les exposent à d'énormes risques et au ridicule. L'escalator qu'ils empruntent a coupé court à la tentative d'aller vers l'autre. Le sari qui se déroule au moment où Mecir épluche une banane, « unzip a banana », (186) un vertige amoureux qui n'aboutit pas au même titre que cette vérité « toute nue », qu'Aya découvre en affirmant que cette expérience n'est plus à refaire : « o, no more escaleater, courter, nevermore, surely not ! » (186). Elle ne peut donc s'accommoder d'un exil pesant réduisant son espace vital, « breathing space » à la loge du gardien lieu de paix mais aussi rempart contre les multiples agressions extérieures. Un monde où le « corps » anglais est réfractaire au non affilié ou assimilé, et rejette une greffe qui ne peut prendre tant qu'elle se définit encore par le passé. Aya que les enfants ont obligé à se débarrasser de son « h » pour lui imposer une anglicisation, finit par retourner chez elle répondant aux appels de la filiation momentanément interrompue. Un retour qui s'accompagne d'un rétablissement physique et mental. Elle quitte l'Occident mettant fin au balancement (« waver[ing] ») que l'histoire lui impose et retourne en Orient laissant derrière elle ces Anglais : « aren't they the limit » (184). La « waverly house » est échangée contre un « home » régénérateur. Le simulacre de la veille de Noël avec son arbre décoré et ses cantiques n'ont rien changé à l'inexplicable besoin de retrouver le lien organique avec « mother India ». Quand la tension des bandes élastiques, (métaphore utilisée par Rushdie dans *Shame*), qui la relie à Bombay arrive à son paroxysme, Mary ne peut qu'être projetée de l'autre côté du globe, que le billet aller simple va rendre possible. Les sirènes assourdissantes de la nostalgie ont eu raison de la patience de Mary. La rupture devient alors inévitable.

Au regard de ce catalogue de personnages avec leurs différentes gestions de la bipolarisation Orient/Occident, la théorie de Gramsci, qui

décrit ce genre de situation comme une transition où le vieux agonise mais le nouveau n'est pas encore né, trouve tout son sens. Cet espace transitoire, est qualifié d'« interregnum » où selon le narrateur : « arises a great diversity of morbid symptoms³. » Ce sont ces symptômes qui ont fini par flétrir le cœur de Mary, organe hautement symbolique à cause de ses propriétés polysémiques. Dans cette zone de transition sur le pont de toutes les contradictions et de toutes les transgressions, comme le décrit Jeannette Winterson dans *The Passion*, se trouve la deuxième génération représentée par le père et la mère. Cette génération incarne toutes les contradictions à des degrés différents. La gestion des espaces imposée par le père reflète en quelque sorte cette volonté de rupture. En effet, le père, figure du patriarche érige des cloisons entre lui et sa propre famille délimitant son territoire « his place » (182) comme une zone interdite et un bouclier contre les agressions extérieures. Il est ainsi décrit comme Flory Zogoiby dans *The Moor's Last Sigh* qui trace des lignes au sol interdisant aux autres membres de la famille de les franchir. Ce territoire est aussi le lieu où s'expriment les contradictions. Le père est à la fois le garant de l'unité familiale mais aussi le centre névralgique duquel les courants contraires vont partir dans toutes les directions. Ce père musulman a une attirance particulière pour le Johnny Walker red label, il est attaché aux valeurs occidentales à travers des symboles forts tels que l'Encyclopaedia Britannica ou le Reader's Digest, mais il interdit la télévision à ses enfants à cause de ses propriétés « corruptives » et « blasphématoires ».

Ce patriarche cristallise autour de lui le conflit de génération qui une fois encore va se révéler au travers d'une anecdote linguistique. « L'attentat » linguistique qu'il a perpétré lui coûte une punition immédiate et cela à deux niveaux. Le premier est celui de « l'affiliation » représentée par la pharmacienne, protectrice de la langue anglaise. Elle exprime par sa violence physique, le refus d'ajouter une autre acception à un mot et protège la « pureté » de cette langue en rejetant tout produit linguistique génétiquement modifié et qui devient de ce fait non comestible. Rushdie admet le fait qu'il soit difficile d'utiliser la langue anglaise « in the way the British did⁴ » et par conséquent il faudrait faire accepter aux puristes l'avènement ou l'existence d'autres « Englishes » comme le dit George Lamming. La deuxième punition est l'œuvre de ses propres enfants provoquant ainsi la rupture entre les générations. Le lien filial se distend sur

3. Salman Rushdie, *Imaginary Homelands* (London : Granta Books, 1991) 1.

4. *Imaginary Homeland* 17.

l'autel de la langue pour marquer cette transition, ce passage de l'Est à l'Ouest. Rushdie explique dans *Imaginary Homelands*, que l'écrivain Indo-Britannique ne peut en aucun cas rejeter la langue anglaise car « his children, her children, will grow up speaking it, probably as a first language ; and in the forging of a British Indian identity the English language is of central importance. it must, in spite of everything, be embraced⁵ ».

La figure du père ainsi ridiculisée va accélérer son hostilité vis-à-vis du monde extérieur et précipiter son départ vers l'Est, au Pakistan vu à l'époque comme un havre de paix pour les Musulmans. Le soutien de la mère, sa solidarité et son indignation ne changeront rien à cette décision prise d'une manière unilatérale. La barrière linguistique s'érige alors entre le père et la mère d'un côté, « the Englishness » et les enfants de l'autre. À l'image du père, la mère est à son tour agressée physiquement, molestée par des « beatles » et apprend que son intégration peut lui coûter cher aussi. Alors l'exil se révèle être la solution. Le flux migratoire est ainsi inversé favorisant le repli sur soi et la sécurité de l'appartenance communautaire. Cette expérience conforte le diagnostic fait par Saïd quand il affirme que l'histoire européenne est pleine de discrimination « made between what is fitting for us and what is fitting for them, the former designated as inside, in place, common, belonging, in a word *above*, the latter, who are designated as outside, excluded, aberrant, inferior, in a word, *below*⁶ ». Ironiquement, les « Beatles » expriment cette attitude hégémonique et eurocentriste (euronombriliste) qui met fin à toute tentative de brasser les cultures comme si l'Est et l'Ouest ne pouvaient exister qu'en opposition. Cette attitude extrême et extrémiste va être mise à mal par une troisième génération qui de par le simple fait qu'elle existe, nous impose une autre définition de l'histoire. « [T]o be Indian writer in this society [English] is to face, every day, problems of definition⁷ ». Ceci est valable aussi pour tout individu mis au contact de l'altérité.

La troisième génération semble se définir par une rupture avec les générations précédentes, ainsi la filiation est rejetée car elle est perçue comme une entrave à l'affiliation culturelle et géographique. Les repères ont changé et le centre d'intérêt s'est déplacé vers l'Ouest. Après s'être distendu avec la première et la deuxième générations, le cordon ombilical qui les relie à l'Orient se trouve rompu avec la troisième. Cette rup-

5. *Imaginary Homeland* 17.

6. Saïd 13-14.

7. *Imaginary Homelands* 17.

ture a pour sécateur la langue, la musique, le cinéma et la télévision ainsi que la tenue vestimentaire.

Pour cette génération la vie semble se décliner comme un hit-parade où les chansons qui ont bercé l'enfance du narrateur/écrivain emboîtent le pas aux comptines indiennes : « the infant Scheherazade's lullabies were our cover versions of recent hits by chubby Checker, Neil Sedaka, Elvis and Boone » (180). Leur vie est rythmée par la musique occidentale qui constitue un point d'ancrage d'une culture de référence qui appuie et illustre les différents événements qui la jalonnent. La télévision, cette boîte d'accès direct à la culture dominante est un territoire interdit mais qui reste à conquérir par les enfants qui vont braver l'interdit patriarcal pour s'en donner à cœur joie et assouvir une frustration trop forte pour être contenue dans des corps rebelles. Cette rébellion contre la figure du père se manifeste de plusieurs manières. Tout d'abord à travers le choix délibéré de se mettre du côté de la pharmacienne, manifestant ainsi leur compréhension à son égard voire leur admiration : « The girl in the pharmacy was installed as the object of our veneration » (184). Langue de clivage, langue d'appartenance ou langue d'exclusion, chacun se détermine selon son parcours. Les filles manifestent cette rébellion aussi à travers la manipulation de la langue lui imposant une consonnance anglaise et provoquant un dissonance culturelle. Le passage de Scheherazade à Scare-zade ou de Chundni à Moonlight de Mecir à Mixed-up est l'illustration de la domination voire de l'appropriation de la langue. Dans cette traduction des prénoms, une nouvelle identité tente de s'imposer comme l'affirme Rushdie : « It is normally supposed that something always gets lost in translating ; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained⁸. » Tordre le coup à la langue, c'est aussi élargir son champ sémantique et culturel et l'enrichir de nouvelles acceptions.

C'est dans le cadre de cette rébellion contre le cloisonnement que Muneeza la sœur cadette va déclarer la guerre à son père, « to test her strength against his » (201). Elle radicalise sa position au point de blesser son frère d'un coup de ciseaux (instrument de rupture) pour avoir tenté de s'interposer entre les belligérants. S'interposer implique l'occupation d'une position médiane, celle d'un intermédiaire qui va tenter de rapprocher les extrêmes : telle est la position du narrateur dans cette nouvelle.

8. *Imaginary Homeland* 17.

Ce narrateur/auteur n'est autre que Salman Rushdie lui-même : il a le même âge, partage le même parcours géographique et a le même cursus scolaire. Il constitue une catégorie à lui tout seul. Il use de sa mémoire, source de créativité, comme à la fois le repère objectif et le point de départ de sa fiction. La mémoire devient ainsi la boîte de Pandore qui s'ouvre sur les fragments de vie qui résistent aux ravages du temps ; la représentation d'un monde, si fragmenté soit-il, devient alors un acte de résistance, une nouvelle lecture qui s'impose aux autres, un acte politique. Loin de voir le monde d'une manière polarisée, il se situe au moment crucial de l'histoire qui va voir naître un être polycéphale. Son attitude finale est la résultante de plusieurs oscillations (« waverings ») prouvant son refus du manichéisme. Il rejette le lien filial dans son sens contraignant et limitatif. Il souhaite couper le lien avec un père castrateur. Quand la communication ne peut s'établir entre eux, le souhait de mettre une distance physique et géographique avec le père devient plus pressant : « I would get away from him. I would not have this face-pulling in my life » (202). En dépit de cette volonté de rupture que l'affiliation va rendre possible à travers l'accès à la citoyenneté britannique et l'acquisition d'un passeport, le narrateur reste convaincu que le rejet total n'est pas une solution car il porte dans ses gestes, sa voix, son allure et sa démarche les traces indélébiles de cette filiation : « At sixteen, you still think you can escape from your father. You aren't listening to his voice speaking through your mouth, you don't see how your gestures already mirror his ; you don't see him in the way you hold your body, in the way you sign your name. You don't hear his whisper in your blood » (202). Ce même narrateur sait aussi que l'affiliation totale est tout aussi contraignante et aliénante car elle appelle à l'éradication du filial qu'il ne peut accepter. C'est parce qu'il refuse de céder aux sirènes de la nostalgie qui lui somment de choisir qu'il va tour à tour soutenir ou plutôt comprendre ses sœurs quand elles se moquent de leur père et se rebellent contre lui, mais va aussi s'interposer entre eux pour les réconcilier. Il sympathise avec le père quand ce dernier est agressé : « I who had been in England for so long, I would have made the same mistake as Abba did » (185).

Quelle voie représente-t-il alors, quel choix ou non-choix doit-il faire ou ne pas faire ? Le narrateur n'est à l'aise qu'au milieu de la cacophonie. Il est la figure du « traduit » (« translated »), qui ne peut souffrir la perte de l'un ou de l'autre des composantes de son identité composite. Il est pris au cœur d'un tourbillon culturel avec ses courants contraires, alors qu'il a l'ambition de « defend everything at once » (199). Il se situe

quelque part entre Aya, le père, la mère, les sœurs et ses collégiennes à l'école. Quand Aya déclare avoir trouvé la paix et la santé recouvrant l'unilatérité rassurante du repli identitaire, il lui envie d'être aussi apaisée alors qu'il souffre de dichotomie. Quand les filles se rétablissent très vite des oreillons, il fait des cauchemars et crie à l'injustice : « It wasn't fair » (197). Alors il ne peut que se sentir seul, « feeling in a pretty goddamn dreadful way » (197). Dans cette phase critique se pose la question du choix, entre le « tacticien » et le « stratège », entre Clark Gable et Montgomery Clift, entre filiation et affiliation, entre une indianité qui n'est pas encore morte et une anglicité qui n'est pas encore née. Alors il se bat, il se débat, il résiste aux assauts de l'une et de l'autre force. Il opte pour le cheval sauvage qui ne peut supporter des cordes autour du cou. Il trouve son épanouissement dans le non-choix qui est un choix en soi, une volonté d'être partout et nulle part. Il fait de sa non-appartenance une carte d'identité à géographie variable, transnationale. Le nouveau passeport matérialise cette indépendance et lui donne des ailes pour parcourir le monde, un monde multipolaire sans « below » ni « above ». Il rêve de zone franche répondant ainsi au diagnostic de Saïd quand il affirme que le seul lieu affranchi de notions telles que le sentiment majoritaire, l'assurance du groupe dominant, l'appartenance et le sens communautaire est celui du « homeless » ou comme le dit Rushdie : « A place that did not bind, but dissolved⁹. » Un monde confus (« mixed-up ») où seul le jeu d'échecs constitue une source de plaisir et d'extase tant il recèle un ensemble infini de possibilités et de combinaisons au même titre que la langue ou les notes de musique. La non-appartenance prévient contre la léthargie intellectuelle et incite au questionnement perpétuel, au renouvellement et surtout à ériger le doute comme outil de rigueur intellectuelle.

Synopsis de la communication

« The Courter », est la dernière d'une série de nouvelles rassemblées dans un recueil intitulé *East, West*. Nous y trouvons les principaux thèmes qui dominent la fiction de Salman Rushdie à savoir, un assortiment de contradictions où se mêlent autobiographie, histoire, imaginaire, identité, filiation, affiliation, exclusion, repli, appartenance, non-appartenance, l'Orient et l'Occident le tout cimenté par un emploi singulier de la langue anglaise. Une langue médiatrice assurant une forme de communication mais aussi une langue écartelée d'une manière horizontale afin qu'elle puisse jouer un nouveau rôle celui de médiateur/passerelle qui en même temps qu'elle souligne les différences, raccourcit les distances qui les rendent imperméables. Dans cette nouvelle — comme dans tous les écrits

9. S. Rushdie, *The Moor's Last Sigh* (London : Jonathan Cape, 1995) 388.

de Rushdie — on est loin du schéma tant décrié par Edward Saïd du « *Below* » par opposition au « *Above* » — mais plutôt sur une ligne imaginaire (pour ne pas dire idéaliste) qui exclut la hiérarchisation de la pensée. Langue barrière ou langue médiatrice, Rushdie tente dans cette nouvelle, à travers les portraits contrastés qu'il dépeint de nous suggérer une troisième voie. Celle de la langue hybride qu'il faudrait examiner en tant que telle et non sur la base d'un canon (« standard ») linguistique qui ne peut qu'exacerber le clivage Est, Ouest et instaurer davantage d'orthodoxie.

ÉTATS-UNIS

Un Sud à l'époque coloniale : contradiction anachronique ou réalité historique ?

Bertrand VAN RUYMBEKE
Université de Toulouse-Le-Mirail

*To write of the South when there was no
South is a task not without difficulties*
Wesley F. Craven (1949)¹

Deep, Far, Upper, Lower, Early, First, Old, New, Newer, Solid, Border, Colonial, Revolutionary, Antebellum, Confederate, and Reconstruction, ces qualificatifs, aux multiples connotations géographiques, culturelles, historiques, socio-économiques, et politiques, nous rappellent combien le Sud occupe un rang privilégié dans le discours historique étatsunien. En effet, si l'on parle bien de *Far, Old, New* ou *Mid West* ou de *Old Northwest*, des juxtapositions telles *Antebellum West* ou *Deep North* apparaissent comme des néologismes, peut-être séduisants mais qui ne correspondent guère à une réalité historique. Car, sans même penser au Sud littéraire et imaginaire, voire mythique, il existe bien un Sud, ou plus exactement un ensemble sudiste pluri-dimensionnel, aux caractéristiques géographiques, culturelles, linguistiques, socio-économiques, et politiques assez

1. Wesley F. Craven, *The Southern Colonies in the Seventeenth Century 1607-1689, A History of the South Series*, 10 vol., Wendell H. Stephenson and E. Merton Coulter, eds., (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1947-), 1 : xiii.

proches pour créer un espace identitaire commun². C'est l'émergence de ce Sud, aux frontières chronologiques et spatiales fluctuantes, qui fait l'objet de cet article. Il s'agit de réfléchir, dans une perspective historiographique, sur les origines identitaires du Vieux Sud, sur les racines de ce que les historiens américains nomment la « *southern distinctiveness* » et que l'on pourrait traduire par « l'exception sudiste », et sur ce qui lui a précédé à l'époque coloniale et révolutionnaire, une sorte de « *pre-southern South* ». Le danger d'une telle démarche est de faire une lecture a posteriori de l'histoire (« *reading history backwards* »), qui serait faussement concluante. Ainsi nous faut-il éviter de partir à la recherche d'un « *South-that-was-to-be* », afin de remonter le temps sans a priori et avec le souci constant de contextualisation.

LE SUD RÉVOLUTIONNAIRE OU LES PRÉMICES D'UNE IDENTITÉ SUDISTE

Les spécialistes du Sud s'accordent sur le fait que le Sud, en tant qu'entité culturelle, socio-économique, et surtout, politique, ou pour reprendre un concept historiographique étatsunien, en tant que *section*, distincte du reste de la nation émerge progressivement à l'issue de la Guerre de 1812, se cristallise lors des débats qui précèdent le vote du *Missouri Compromise* de 1820, au moment même où la *Mason-Dixon Line*³ devient la ligne de démarcation entre les États libres et esclavagistes, et prend durablement corps sous l'ère jacksonienne, notamment lors de la

-
2. Voir sur ce point l'excellente introduction de Michel Bandry, « Le Sud, quel Sud ? » dans *Le Sud, Histoire Régionale des États-unis*, (Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992), 5-12. Pour une étude d'un Sud littéraire pris dans sa continuité historique et thématique de la fondation de la Virginie à l'époque contemporaine, voir Richard Gray, *Writing the South. Ideas of an American Region*, (Cambridge : Cambridge University Press, 1986).
 3. Sur la Mason-Dixon Line, qui porte le nom des deux arpenteurs, Charles Mason et Jeremiah Dixon, envoyés en Amérique du Nord par la couronne britannique en 1763 pour tracer la ligne frontière entre la Pennsylvanie et le Maryland, voir A. Mason et W. F. Swindler, « Mason & Dixon : Their Line and Its Legend », *American Heritage*, 15 (1964) : 23-29/93-96 and Russ Castronovo, « Compromised Narratives along the Border : The Mason-Dixon Line, Resistance, and Hegemony », in Scott Michaelsen et David E. Johnson, eds., *Border Theory. The Limits of Cultural Politics*, (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997), 195-220. Notons que dès les années 1850 paraissent des histoires de la Mason-Dixon Line, telles, par exemple, John Latrobe, *The History of the Mason and Dixon's Line, an Address*, (Philadelphie : Press of the Historical Society of Pennsylvania, 1855) et James Weech, *Mason and Dixon Line : A History*, (Pittsburgh : W. S. Haven, 1857).

Nullification Crisis des années 1830⁴. Cependant, les prémices d'une identité sudiste apparaissent indubitablement, mais de manière assez floue, dans le dernier quart du XVIII^e.

Dans une célèbre lettre adressée au marquis de Chastellux en septembre 1785, Jefferson, suivant un déterminisme géo-climatique cher aux penseurs du XVIII^e, instruit son correspondant sur ce qu'il appelle « *the characters of the several states* ». Alors que les habitants des États du Nord sont, d'après Jefferson, « *cool, sober, laborious, persevering, independent, jealous of their own liberties, and just to those of others, interested, chicaning, superstitious and hypocritical in their religion* », ceux vivant dans les États du Sud sont à l'inverse « *fiery, voluptuary, indolent, unsteady, independent, zealous for their own liberties, but trampling on those of others, generous, candid, [and] without attachment or pretensions to any religion but that of the heart*⁵ ». Dans cette énumération, chacun reconnaît les clichés quasi-universels associés aux tempéraments des populations habitant des zones froides et chaudes selon l'adage « à pays chaud, sang chaud⁶ ». Les gens du Nord sont ainsi, entre autres, froids, sobres, et travailleurs, alors que les méridionaux, pour ainsi dire, sont emportés, paresseux, et instables.

Jefferson, planteur virginien, ne manque pas de décrire les habitants du Sud comme des êtres naïfs, désintéressés et généreux alors que ceux du Nord ne sont qu'intéressés, pinailleurs et hypocrites. À la noblesse de caractère sudiste, cette célèbre « *southern gentility* », Jefferson oppose le matérialisme mesquin des gens du Nord. Comme le souligne Michel Bandry, les Sudistes « ont le sentiment d'avoir le privilège d'appartenir à une région où l'homme est au centre de tout par opposition à l'univers sans âme du reste de la nation⁷ ». La référence de Jefferson au mépris

-
4. Carl N. Degler, *Place over Time. The Continuity of Southern Distinctiveness*, (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1977), 32-43 ; Malcolm C. McMillan, « Jeffersonian Democracy and the Origins of Sectionalism », in Arthur S. Link and Rembert W. Patrick, eds., *Writing Southern History. Essays in Historiography in Honor of Fletcher M. Green*, (Baton Rouge : Louisiana State University, 1965), 91-124 ; Joyce Appleby, *Inheriting the Revolution. The First Generation of Americans*, (Cambridge, MA : Harvard University Press, 2000), 239-50 ; Nathalie Dessens, « Le Sud des États-Unis de 1830 à 1860 : littérature et idéologie », 2 vol., (Thèse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1991), 1 : 30-32 ; Jean Rouberol et Jean Chardonnet, *Les Sudistes*, (Paris : Armand Colin, 1971) : 9-10.
 5. Julian P. Boyd, ed., *The Papers of Thomas Jefferson*, (Princeton : Princeton University Press, 1953), vol.8 (25 February to 31 October 1785), 467-68.
 6. Bandry, *Le Sud*, 10.
 7. *Ibid.*, 8.

des droits d'autrui par les habitants du Sud est une allusion discrète à l'esclavage, auquel Jefferson était, en théorie, à défaut de l'être en pratique, opposé⁸. Une institution pas encore *peculiar*, puisque les gouvernements des États du Nord commencent à peine à l'abolir, mais une institution néanmoins en porte-à-faux avec la noble générosité des gens du Sud, une véritable épine dans le pied de l'honneur sudiste, et par là même, une contradiction magnifique de complexité.

L'utilisation, par Jefferson, des termes « *northern* » et « *southern* » témoigne d'une évolution récente de la perception géo-culturelle de l'espace atlantique nord-américain, tout nouvellement étatsunien. En effet, jusqu'à la Guerre d'Indépendance les colonies étaient le plus souvent divisées entre deux groupes : l'un nommé « *eastern* », qui comprenait celles de Nouvelle-Angleterre, et l'autre, « *southern* », qui incluait toutes celles situées de New York à la Géorgie⁹. Dans les années 1780, le terme *middle* apparaît également, séparant la Nouvelle-Angleterre des autres colonies, dites du Nord. Dans *Letters from the Federal Farmer*, publiées en 1787 à l'occasion du débat sur la ratification de la constitution, par exemple, le Virginien Richard Henry Lee évoque les « *differences peculiar to Eastern, Middle and Southern States*¹⁰ ».

La décennie 1780-1790 apparaît ainsi comme une période charnière pendant laquelle les colonies du Sud se détachent de celles du nord, qui regroupent alors celles des zones « *middle* » et « *eastern* ». Cependant, le problème demeure d'une part de déterminer le ou les critères distinctifs qui opposent les deux groupes et d'autre part de savoir « *where to draw the line* ». À Philadelphie, James Madison intervient dans le débat constitutionnel pour souligner que « *the real difference of interests lay, not between the large and small but between the N[orthern] and South[er]n States. The institution of slavery and its consequences formed the line of discrimination. There were 5 states on the South, 8 on the North[er]n side of this line*¹¹ ». Le partage des États de Madison est des plus instructifs. À cette époque, les

8. À ce propos, voir William W. Freehling, *The Road to Disunion*, vol. 1 *Secessionists at Bay 1776-1854*, (New York : Oxford University Press, 1990), 121-30 et Rouberol et Charbonnet, *Les Sudistes*, 12-14.

9. John R. Alden, *The First South*, (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1961), 8.

10. Richard Henry Lee, « Letters from the Federal Farmer to the Republican », in *Empire and Nation*, Forrest McDonald, ed., (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, Inc., 1962), 104.

11. Max Farrand, ed., *The Records of the Federal Convention of 1787*, 4 vols., (New Haven : Yale University Press, 1937), 1 : 9-10.

États de New York, du New Jersey et du Delaware n'ont alors pas encore voté de loi abolissant l'esclavage et occupent respectivement les sixième, huitième et neuvième rangs en termes de nombres d'esclaves. Ces États, ainsi que la Pennsylvanie et ceux de Nouvelle-Angleterre, n'adoptent progressivement, entre 1780 et 1810, qu'une émancipation *post-nati* (c'est-à-dire l'affranchissement obligatoire des esclaves à partir d'un âge fixé par la loi (entre 21 et 28 ans), une sorte d'âge légal de liberté) et n'abolissent l'esclavage que bien plus tard¹². L'État de New York adopte une loi d'émancipation progressive (*gradual abolition*) en 1799 et n'abolit l'esclavage (*total abolition*) qu'en 1827 et le New Jersey respectivement en 1804 et 1848¹³. Ces « *middle States* », où l'esclavage est toujours légal, sont néanmoins dissociés du groupe Sud alors que la permanence de l'esclavage ne semble être que le seul critère distinctif. Cette apparente contradiction s'explique par le fait que dans un État tel New York, à l'inverse de la Caroline du Sud, l'esclavage n'est pas une composante intégrante de l'économie. Le New York et le New Jersey offrent des modèles de sociétés à esclaves (« *societies with slaves* ») par opposition aux sociétés esclavagistes (« *slave societies* ») selon la typologie proposée par Ira Berlin¹⁴.

D'autre part, si la convergence d'intérêts entre deux groupes d'États, Nord et Sud, apparaît de manière de plus en plus nette aux délégués réunis à Philadelphie, notamment parce que la convention constituante polarise le débat politique en contraignant les représentants des États à faire des choix, la place de la Pennsylvanie, du Delaware, du Maryland, et même de la Virginie dans chacun de ces deux pôles constitue un point de désaccord. Bien que les délégués de Caroline du Sud considèrent la Virginie comme une des leurs, ceux de Virginie, dont George Washington, à l'inverse dissocient leur État du groupe Sud, constitué alors de la Géorgie et des deux Carolines. Ils revendiquent une appartenance à celui des « *middle States* », avec le New York, le New Jersey, la Pennsylvanie, et le Delaware, en avançant des raisons géographiques, la Virginie occupant une place centrale le long de la côte atlantique, mais également démographiques et politiques. En fait, ce n'est qu'après 1815, lorsque la Virginie perdra beaucoup de son rayonnement et de son influence

12. Freehling, *The Road to Disunion*, 131-34.

13. Arthur Zilversmit, *The First Emancipation. The Abolition of Slavery in the North*, (Chicago : The University of Chicago Press, 1967), 109-53.

14. Ira Berlin, *Many Thousand Gone : The First Two Centuries of Slavery in America*, (Cambridge, MA : Belknap Press of Harvard University Press, 1998), 47.

nationales, qu'elle deviendra, selon le mot de l'historien Jack P. Greene, « *more self-consciously southern*¹⁵ ».

Lors de ces mêmes débats constitutionnels, quoique la clause des trois-cinquièmes et le report de l'abolition de la traite constituent, pour les États du Sud, des thèmes fédérateurs, au moins jusqu'à un certain point (la Caroline du Sud ayant, par exemple, voté contre le compromis des trois-cinquièmes dans l'espoir d'un décompte esclaves-colons à parité), gardons à l'esprit qu'il n'existe pas de « *Southern Plan* » mais tout juste un « *Virginia Plan*¹⁶ ». Signe des temps, puisque la Virginie allait dominer l'exécutif pendant trente-deux ans, grâce notamment à cette clause des trois-cinquièmes, dont la fortune fut assurée par la création du collège électoral, véritable cadeau des États du Nord, qui a fait gagné au « Sud » 14 grands électeurs, dont les votes furent décisifs lors de l'élection de Jefferson en 1800 en mettant fin à l'intermède « *adamsien*¹⁷ ». Si les esclaves n'avaient pas été comptabilisés ou si les présidents avaient été élus au suffrage direct, le Nord, avec une population blanche de plus de 25 ans estimée, en 1800, à 842 000 contre 500 000 pour le Sud, aurait durablement détenu les clés des élections présidentielles¹⁸.

Mais si les États du Sud ont des intérêts convergents en 1787, notamment dans le domaine économique, leurs délégués, qui sont d'ailleurs très partagés sur la teneur fédéraliste du texte constitutionnel, sont souvent en désaccord. Lorsque Madison propose un triple exécutif avec des présidents représentant la Nouvelle-Angleterre, les *Middle States*, et les États du Sud, les délégués de Caroline du Sud, plus fédéralistes que les Virginiens, votent contre¹⁹. De même, alors que la Virginie condamne l'esclavage et souhaite abolir la traite, notamment parce que les planteurs virginiens, à partir des années 1760, importent de moins en moins d'esclaves à l'inverse de ceux du Lowcountry, la Caroline du Sud et la Géorgie s'y opposent farouchement. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un cas

15. Jack P. Greene, « The Constitution of 1787 and the Question of Southern Distinctiveness », in Robert J. Haws, ed., *The South's Role in the Creation of the Bill of Rights*, (Jackson : University Press of Mississippi, 1991), 21-22 and 25-27 (citation).

16. Gérard Hugues, *Coup d'état à Philadelphie ?*, (Aix-en-Provence : Université de Provence, 1989), 93-96 ; Paul Finkelman, « Slavery and the Constitutional Convention. Making a Covenant with Death », in Richard Beeman, Stephen Botein, and Edward C. Carter II, eds., *Beyond Confederation. Origins of the Constitution and American National Identity*, (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1987), 204, note 43.

17. Freehling, *The Road to Disunion*, 147.

18. *Historical Statistics of the United States. Colonial Times to 1970*, 2 vol., (Washington : United States Bureau of the Census, 1975), Série A 172-194, 1 : 23.

19. Alden, *The First South*, 84-85.

isolé, puisque globalement la Géorgie et les deux Carolines ont voté 65 % de fois ensemble alors que la Virginie s'est le plus souvent associée à la Pennsylvanie et au Massachusetts²⁰.

Ainsi à partir de 1765, l'affrontement d'abord politique et constitutionnel puis militaire avec la Grande Bretagne marque chez les néo-Américains le début d'une prise de conscience d'intérêts partagés par tous les États dans un premier temps, puis par certains d'entre eux par la suite. Un phénomène lié, bien sûr, à l'émergence d'un ennemi commun, mais également à une fréquentation mutuelle plus régulière. En effet, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les populations coloniales anglo-américaines se connaissent peu, car elles tendent à vivre en quasi-autarcie les unes par rapport aux autres n'entretenant des liens étroits qu'avec Londres²¹.

DES « SUDS » AVANT LE SUD : LES « SOUTHERN COLONIES » AVANT LA CRISE IMPÉRIALE

L'historien Wesley Craven, qui accepte à la fin des années quarante d'écrire une monographie sur le Sud de 1607 à 1689, prudemment intitulée *The Southern Colonies*, et non *The South, in the Seventeenth Century* et premier tome d'une collection sur l'histoire du Sud lancée par les Presses Universitaires de Louisiane, entame son ouvrage par ces mots : « *To write of the South when there was no South is a task not without difficulties*²² ». Craven s'acquitta néanmoins avec brio de cette tâche difficile, si bien d'ailleurs que personne ne prit sa suite, le second tome qui devait couvrir le XVIII^e siècle, n'étant, plus de cinquante ans plus tard, toujours pas paru. L'auteur pressenti de cet ouvrage, Peter H. Wood, devra surmonter une difficulté supplémentaire, cette fois-ci d'ordre géographique, car si le Sud du dix-septième, avant 1699, se limite à la Chesapeake et

20. Greene, « The Constitution of 1787 », 24-25. Sur les leaders sudistes au temps de la Révolution, voir Pauline Maier, « Early Revolutionary Leaders in the South and the Problem of Southern Distinctiveness », in Jeffrey J. Crow et Larry E. Tise, eds., *The Southern Experience in the American Revolution*, (Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1978), 3-24.

21. *Ibid.*, 13.

22. Cf. note 1. À ce propos, Il est d'ailleurs très révélateur d'un point de vue historiographique, que l'ouvrage collectif *Race and Family in the Colonial South*, publié en 1987, contienne un essai sur la Louisiane à l'inverse de *Shaping Southern Society. The Colonial Experience*, publié onze ans auparavant. (T. H. Breen, ed., New York : Oxford University Press, 1976).

aux Carolines, celui du siècle suivant doit probablement englober l'espace louisianais²³. Cette nouvelle interprétation géographique reflète, plus fondamentalement, l'intérêt croissant pour les espaces coloniaux nord-américains autre que britannique et pour l'histoire comparative d'une manière générale qui perce dans l'historiographie étatsunienne suite au développement de l'histoire atlantique qui tend à effacer le facteur national. En marge de cette question, l'expression « *colonial south* », autrement que dans son acception littérale de « histoire du Sud à l'époque coloniale », suscite néanmoins des problèmes d'interprétation aux divers spécialistes de l'histoire du Sud ainsi qu'à ceux de l'Amérique du Nord britannique, même si ces derniers limitent leur approche aux colonies anglophones de la façade atlantique, du Maryland à la Géorgie.

« *At the beginning there was no South* », écrit Aubrey C. Land, historien de la Chesapeake coloniale, dans une formule d'inspiration biblique pleine d'humour²⁴. Dans la même veine, Carl Bridenbaugh ouvre son *Myths and Realities. Societies of the Colonial South*, publié en 1952, en affirmant catégoriquement : « *In 1776 there was no South ; There never had been a South. There were as yet no Southerners ; there was not even any Southern accent*²⁵. » Dix ans plus tard, au moment où le combat pour les droits civiques des Afro-américains suscite une vague d'introspection historiographique à la fois disculpabilisante et exorcisante (voir, par exemple, le titre si évocateur de l'ouvrage de C. Vann Woodward, *The Burden of Southern History*, publié en 1960), les historiens continuent à citer la Guerre d'Indépendance comme date de naissance du Sud. « *The First South... appeared with the American nation ; it was christened as early as 1778* » affirme ainsi John Alden en 1961²⁶.

Les années soixante offraient pourtant à ces historiens l'occasion idéale d'identifier les racines de « l'exception sudiste » au-delà de la Révolution, en démêlant les écheveaux de l'histoire pour décrire et expliquer le développement de l'esclavage, dont la permanence fut une des principales causes de la Guerre de Sécession et relégua le Sud aux marges de l'expansion économique du pays au-delà de la seconde

23. Thad W. Tate, « Defining the Colonial South », in Winthrop D. Jordan et Sheila L. Skemp, eds., *Race and Family in the Colonial South*, (Jackson : University Press of Mississippi, 1987), 4.

24. Aubrey C. Land, « The American South : First Epiphanies », *The Journal of Southern History*, 50 (1984) : 14.

25. Carl Bridenbaugh, *Myths and Realities. Societies of the Colonial South*, (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1952), vii.

26. Alden, *The First South*, 4.

guerre mondiale. Or, seul Winthrop Jordan, dans son *White over Black : American Attitudes toward the Negro, 1550-1812*, publié en 1968, semble l'avoir saisie²⁷. Ainsi, comme l'écrit Clarence Ver Steeg en 1966 dans un essai historiographique, « *the important point is that historians have been unbelievably delinquent, and our knowledge of slavery in the pre-revolutionary southern colonies, as a result, is scanty*²⁸ ». Notons que cette zone d'ombre n'existe plus grâce notamment aux ouvrages de Peter H. Wood, (*Black Majority : Negroes in Colonial South Carolina from 1670 through the Stono Rebellion*, New York, 1974), d'Alan Kulikoff (*Tobacco and Slaves. The Development of Southern Cultures in the Chesapeake, 1680-1800*, Chapel Hill, 1986), et, tout dernièrement, de Phil D. Morgan, (*Slave Counterpoint. Black Culture in the Eighteenth-Century Chesapeake and Lowcountry*, Chapel Hill, 1998).

Dans les années 1980 et 1990, sous l'impulsion de la Chesapeake school, de l'Omohundro Institute of Early American History and Culture et de sa revue, le *William & Mary Quarterly*, l'étude des colonies nord-américaines se développe et se renouvelle en étant notamment de moins en moins axée sur la Nouvelle-Angleterre au profit d'abord de la Chesapeake (la Virginie et le Maryland) puis du Lower South (les Carolines et la Géorgie). Il en résulte qu'à la parcellisation du Sud colonial de Bridenbaugh, qui en 1952 distinguait « *three, possibly four, different modes of existence between Mason and Dixon's Line and East Florida* » (la Chesapeake, le Lowcountry de Caroline du Sud, la Caroline du Nord, et éventuellement, l'arrière-pays [*backcountry*]) et celle de Ver Steeg, qui décrivait en 1975 ce même Sud comme « *a quilt-like mosaic, identifiable enclaves that contribute a special quality to the whole* », se substituent des tentatives de synthèse globalisante et interprétative²⁹.

27. Winthrop D. Jordan, *White over Black : Attitudes toward the Negro, 1550-1812*, (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1968).

28. Clarence L. Ver Steeg, « Historians and the Southern Colonies », in Ray A. Billington, ed., *The Reinterpretation of Early American History. Essays in Honor of John E. Pomfret*, (San Marino, Ca. : The Huntington Library, 1966), 83.

29. Bridenbaugh, *Myths and Realities*, vi ; Clarence L. Ver Steeg, *Origins of a Southern Mosaic. Studies of Early Carolina and Georgia*, (Athens : University of Georgia Press, 1975), xii ; Synthèses d'ailleurs tant désirées par l'historien de Caroline du Sud George Rogers dans un essai historiographique sur le Sud d'avant 1800, publié vingt ans après celui de Ver Steeg. George C. Rogers, Jr., « The South before 1800 » in John B. Boles and Evelyn Thomas Nolen, eds., *Interpreting Southern History. Historiographical Essays in Honor of Sanford W. Higginbotham*, (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1986).

Ainsi, au-delà de la simple reconnaissance de la multiplicité évidente des sociétés coloniales au sud de la Pennsylvanie, le Sud ayant toujours été multiple certes mais sans doute davantage à l'époque coloniale, les travaux les plus récents tentent d'aller à l'essentiel en distinguant des caractéristiques politiques, démographiques et socio-économiques communes et en tâchant d'expliquer pourquoi et comment ces sociétés ont évolué dans la même direction, surtout à partir des années 1740³⁰. Comme l'a écrit, il y a de cela plus d'un demi-siècle, William J. Cash à propos du Vieux Sud, mais il est intéressant de tester la validité d'une telle affirmation pour la période pré-révolutionnaire, « *if it can be said that there are many Souths, the fact remains that there is also one South*³¹ ». Or, dans son étude encyclopédique sur le Sud d'avant la Guerre d'Indépendance, Richard B. Davis, un des premiers historiens à offrir une de ces synthèses, a tenté de cerner ce Sud colonial unitaire en allant jusqu'à distinguer une « *southern mind* » tout comme Perry Miller avait admirablement redonné vie à la « *New England mind* » trente ans auparavant³². Pour ces historiens, les principales caractéristiques partagées par les colonies du Sud sont la valorisation d'un mode de vie agraire, la prééminence du patriarcat dans la sphère publique et privée, et bien sûr, l'attachement à un système économique fondé sur l'exploitation d'une main-d'œuvre servile abondante.

Mais la reconnaissance de caractéristiques partagées n'implique pas nécessairement l'existence d'une identité commune. Comme le souligne fort justement Jack P. Greene dans son compte-rendu de l'ouvrage de Davis, pour déterminer l'existence d'un premier Sud ou d'un Sud embryonnaire à l'époque coloniale, sans doute ne suffit-il pas de souligner ce qui rapprochait les colonies du Sud mais encore faut-il expliquer en quoi elles étaient opposées à celles du Nord et surtout de définir ce Nord³³. Car, comme ce même auteur l'a montré plus tard dans *Pursuits of Happiness. The Social Development of Early Modern British Colonies and the Formation of American Culture*, à l'inverse de ce que l'on a longtemps cru, il est inexact d'affirmer que les colonies de Nouvelle-Angleterre constituaient alors la norme culturelle et socio-économique nord-

30. Pour une discussion sur cette multiplicité identitaire du Sud voir Dessens, « Le Sud des États-Unis », 13-17.

31. William J. Cash, *The Mind of the South*, (New York : Vintage Books, 1991 [1941]), xlviii.

32. Richard Beale Davis, *Intellectual Life in the Colonial South 1585-1763*, 3 vol. (Knoxville : University of Tennessee Press, 1978), 1 : xxi-xxxi.

33. Jack P. Greene, *Interpreting Early America. Historiographical Essays*, (Charlottesville, University Press of Virginia, 1996), 214-220.

américaine, le modèle originel sur lequel fut décliné les futurs États-Unis. En effet, l'obsession du profit et la quête du bien-être matériel, ce que Greene appelle « *the acquisitive model* », qui dominent la vie quotidienne des colonies du New York à la Géorgie, est davantage à l'origine du développement identitaire de la nation américaine que la sobriété matérielle et l'ascétisme moralisateur calviniste de la Nouvelle-Angleterre³⁴. Dans une telle perspective, les colonies du Sud n'apparaissent plus, du moins culturellement et socio-économiquement, distinctes, voire déviantes, du reste de la nation, mais au contraire centrales, toutefois jusqu'au moment où les États du Nord commencent à l'orée du dix-neuvième siècle, pour diverses raisons pas toutes d'ailleurs humanitaires, à abandonner l'esclavage. Alors, défendant des valeurs socio-économiques et culturelles qui deviennent de plus en plus marginalisées, les États du Sud, notamment la Caroline du Sud, se radicalisent politiquement, et surtout, durcissent leur système économique entamant par là même un long processus de sclérose qui leur sera fatal. Entre temps, comme l'explique Alan Kulikoff, ce Sud colonial, cette façade atlantique qui s'étend de la Chesapeake à la Géorgie, aura essaimé ses valeurs patriarcales, racistes, et agraires vers « *the Old West* », de la Géorgie du Nord à l'Arkansas³⁵. Le Vieux Sud est alors né.

La période révolutionnaire, moment de rupture politique par excellence, amène les néo-Américains à entamer une réflexion identitaire en les forçant notamment à prendre position sur des questions cruciales, telle que l'abolition de la traite ou le calcul des esclaves dans la représentation des États au Congrès, lors de la convention constituante de 1787. C'est à cette période qu'émerge timidement l'idée, qui ne s'affirmera pleinement qu'après la Guerre de 1812, d'un ensemble politique et socio-économique sudiste différent du reste de la nation. Si tous les historiens s'accordent sur cette périodisation, l'identification des germes de la, voire de, société(s) sudiste(s) avant la crise impériale est le fruit d'une historiographie récente. Le renouvellement de l'étude de l'Amérique coloniale à partir des années 1980 a permis d'isoler des caractéristiques structurelles communes aux colonies situées au sud de la Pennsylvanie alors qu'au même moment de nouveaux travaux révélèrent la place centrale occupée par ce modèle de société dans le façonnement

34. Jack P. Greene, *Pursuits of Happiness : The Social Development of Early Modern British Colonies and the Formation of American Culture*, (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1988), 1-5 et 207-09.

35. Alan Kulikoff, *Tobacco and Slaves. The Development of Southern Cultures in the Chesapeake, 1680-1800*, (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1986), 428-35.

d'une première identité étatsunienne. Ce modèle pré-sudiste fut néanmoins marginalisé dans la première moitié du dix-neuvième siècle par son refus de la modernité, qui devint l'apanage du « Nord », c'est-à-dire pour la majorité des Sudistes, comme nous le rappelle Michel Bandry, « [tout] ce qui n'est pas le Sud³⁶ ». Économiquement sclérosé, politiquement conservateur, avant de devenir culturellement nostalgique après la Guerre de Sécession, ce (Vieux) Sud va ensuite promouvoir rétroactivement l'idée d'une « exception sudiste ». S'il est établi que les colonies du Sud, hormis la Caroline du Nord, partageaient une organisation économique, une hiérarchisation sociale et raciale, et un mode de vie semblables, la perception d'un Sud colonial est une création a posteriori qui cherche à placer l'histoire du Sud dans une continuité historique qui lui est propre et à légitimer bien des choix ultérieurs. Des sociétés « méridionales » (*southern*) davantage que sudistes existaient à l'époque coloniale, mais elles n'étaient pas en marge du reste de l'empire et ne constituaient nullement un ensemble politique cohérent. C'est l'évolution du reste de la nation qui rendra ces colonies devenues États véritablement sudistes.

36. Bandry, *Le Sud*, 8.

Le Sud ségrégationniste, ou la contradiction érigée en système (1890-1964)

Anne STEFANI

Université de Toulouse-Le-Mirail

Entre le tournant du vingtième siècle et 1964, date du vote du Civil Rights Act par le Congrès américain, la société sudiste (c'est-à-dire celle des ex-États Confédérés) était entièrement régie par un système de ségrégation raciale reposant sur des lois votées par les assemblées d'États, dites lois « Jim Crow ». La séparation raciale existait déjà, en pratique, dans le Sud comme dans le reste de la nation, avant cette période, tout comme elle a survécu à la législation fédérale anti-discriminatoire des années soixante. Cependant, ce n'est que pendant les quelque soixante-dix ans qui nous intéressent qu'elle fut légale et imposée par les États de façon systématique dans tous les domaines de la société sudiste. Le système ségrégationniste s'est caractérisé dès sa naissance par le paradoxe. En premier lieu, sa mise en place et les raisons qui furent avancées pour l'institutionnaliser révélèrent immédiatement les incohérences internes, confinant parfois à l'absurde, qui allaient marquer pendant des années les pratiques quotidiennes de toute la région. D'autre part, lorsqu'il a fallu défendre Jim Crow contre ses détracteurs quelques décennies plus tard, le discours ségrégationniste s'est distingué par un va-et-vient constant entre divers arguments contradictoires, reflétant l'ambivalence des Sudistes dans leur relation avec le reste de la nation, ambivalence que la ségrégation ne faisait qu'amplifier. Enfin, les conséquences psy-

chologiques de la ségrégation sur les individus, noirs et blancs, exprimé de façon aiguë et douloureuse les contradictions d'un système moralement inacceptable. Les Sudistes de la période furent en effet tous affectés, à des degrés divers, par un dilemme souvent insurmontable, certain(e)s allant même jusqu'à parler de schizophrénie.

Si l'on se penche, dans un premier temps, sur la ségrégation en tant qu'institution, il apparaît que celle-ci n'a jamais véritablement reposé sur une défense rationnelle, construite et argumentée, du type de celle qui sous-tendait l'esclavage au début du dix-neuvième siècle. Aucun ouvrage, si ce n'est quelques pamphlets, n'a été écrit pour défendre le système ségrégationniste comme ce fut le cas pour l'esclavage. Les Calhoun, Dew, Hammond et autres Fitzhugh du Vieux Sud n'ont pas leurs équivalents dans le Nouveau Sud, peut-être tout simplement parce que les dirigeants du Sud ségrégationniste n'avaient pas d'arguments logiques suffisants pour étayer une théorie cohérente, fût-elle d'orientation économique, sociologique, politique ou autre. D'ailleurs, les diverses lois imposant la séparation des races, d'abord dans les transports, puis dans les écoles et dans tous les lieux publics, à partir des années 1880, ne résultaient pas d'un projet économique ou politique défini. Certaines ne faisaient que reconnaître officiellement un fait accompli, d'autres furent votées à une très faible majorité et laissèrent bon nombre de citoyens perplexes devant le caractère absurde de certaines situations. C. Vann Woodward cite par exemple un éditorial du *Charleston News & Courier* de 1898 opposé au principe de ségrégation légale. Espérant convaincre ses lecteurs par l'absurde en faisant la liste de toutes les circonstances où la séparation pourrait être imposée et aboutir à des situations aberrantes, le journaliste avait en fait dressé un portrait exact de ce qu'allait devenir sa société dans les années à suivre¹.

De fait, la plupart des Sudistes, blancs comme noirs, adhéraient à des pratiques ségrégationnistes que beaucoup jugeaient pour ainsi dire naturelles, mais un nombre considérable d'entre eux ne voyaient pas l'intérêt de figer ces pratiques par le biais d'une législation contraignante et souvent coûteuse. Les compagnies de chemins de fer déploraient par exemple le fait d'avoir à multiplier le nombre des voitures de train à cause des nouvelles lois. Certains spécialistes de la période insistent d'ailleurs sur

1. C.Vann Woodward, *The Strange Career of Jim Crow*, third rev. ed. (New York : Oxford U.P., 1974) 67-68.

l'ambiguïté des premières lois Jim Crow appliquées aux transports ferroviaires. Les motivations de ces lois restent souvent très floues. Tantôt elles visaient à prévenir les conflits fréquents entre passagers noirs et blancs, tantôt elles étaient présentées comme un moyen de faire respecter les droits des Noirs en leur garantissant un traitement égal susceptible de leur être refusé².

D'un point de vue politique, l'instauration de lois ségrégationnistes est allée de pair avec la suppression du vote noir, par une série de stratagèmes plus ou moins subtils imposant des conditions préalables au droit de vote que les Noirs (mais aussi beaucoup de Blancs) ne pouvaient pas remplir. Le débat politique qui accompagna ce phénomène est également porteur de contradictions. En effet, la suppression du vote noir à la suite de la Reconstruction et de la vague populiste des années 1890 fut présentée par les dirigeants sudistes comme un progrès, dans la mesure où elle répondait à une volonté générale d'assainir la situation politique de l'époque. L'argument principal des hommes politiques, des plus réactionnaires aux plus progressistes, était que l'électorat noir avait été manipulé à loisir, d'abord par les Républicains de la Reconstruction, puis par les dirigeants sudistes qui leur avaient succédé après 1877. L'idée était donc de « faire le ménage » en réduisant l'électorat à une élite plus responsable, plus mûre politiquement et donc moins influençable, plus instruite, c'est-à-dire, pour les décideurs de l'époque, blanche. C'est ainsi que des mesures fondamentalement anti-démocratiques furent prises dans tous les États du Sud au nom du réformisme politique. De la même façon, l'instauration des élections primaires, à la même époque, faisait partie d'un élan progressiste certain visant à démocratiser la vie politique en donnant plus de poids à la base de l'électorat, à ceci près que ces primaires furent dès le départ réservées aux Blancs. La toile de fond ségrégationniste a donc bien favorisé le paradoxe politique du progressisme sudiste, ce qui n'a pas échappé aux historiens depuis Woodward³.

Une fois la ségrégation rendue légale, il ne restait aux tenants de la suprématie blanche qu'à la maintenir en place et à la défendre contre toute menace éventuelle. La légalité du système offrait, de fait, une garantie particulièrement solide, dans la mesure où elle ne laissait plus

2. Voir Edward L. Ayers, *The Promise of the New South : Life After Reconstruction* (New York : Oxford U.P., 1992)144.

3. Voir, entre autres, Woodward 84-93 ; Howard N. Rabinowitz, *The First New South 1865-1920* (Arlington Heights, Ill. : Harlan Davidson, 1992) 109-131.

aucune place à la contestation et au débat, et prévoyait même des peines pour toute effraction à la loi. En effet, une fois votée, la loi doit être respectée par tous sans discussion, même si elle contient des contradictions.

Néanmoins, le débat devait renaître au milieu du vingtième siècle avec la pression grandissante des mouvements noirs de mieux en mieux organisés, ainsi que des instances fédérales. Or, la défense de l'institution formulée alors par les élites blanches ségrégationnistes présente un certain nombre d'incohérences. Tout d'abord, à partir de la deuxième Guerre Mondiale, alors que les critiques extérieures se faisaient de plus en plus entendre, une grande partie des porte-parole sudistes (hommes politiques, universitaires, journalistes) se mirent à insister sur le caractère indissociable de la ségrégation et du mode de vie sudiste. Hostiles à toute intervention extérieure et à tout changement brutal, les Sudistes répétaient à longueur de discours et d'articles que la ségrégation était si profondément ancrée dans les mœurs sudistes qu'on ne pouvait pas la supprimer sans traumatisme. Les lois Jim Crow revêtaient dès lors un caractère éternel et immuable qui les rendait intouchables. Les auteurs de ces affirmations semblaient avoir oublié un peu vite que les lois en question avaient une cinquantaine d'années d'existence, voire moins pour une bonne partie d'entre elles ! (Dans le même ordre d'idée, Woodward a montré que la ségrégation, plutôt que de s'ancrer dans la continuité de l'histoire sudiste, constituait un système entièrement nouveau issu d'un concours de circonstances bien particulières. Même si sa thèse a été nuancée depuis, il n'en reste pas moins que l'institution ségrégationniste n'a effectivement existé que quelques décennies dans l'histoire de la région).

D'autre part, un autre leitmotiv de la défense du système contre toute intervention fédérale, et en particulier contre une législation nationale anti-discriminatoire, était que l'on ne peut légiférer en matière de mœurs, ou que l'on ne change pas les mentalités par la loi (« You cannot legislate mores »). La ségrégation étant définie comme un mode de vie, elle ne pouvait faire l'objet d'une mesure fédérale quelle qu'elle soit. Mais alors, pourquoi cet argument, qui, du reste, se défendait, n'avait-il pas été appliqué en premier lieu aux lois ségrégationnistes votées par les assemblées d'États à la fin du dix-neuvième siècle ? Puisqu'il relevait d'un principe général, l'argument anti-législation aurait dû logiquement s'appliquer à la législation d'état comme à la législation nationale.

Enfin, c'est peut-être dans le « Manifeste Sudiste » que se trouve le cœur de la contradiction ségrégationniste⁴. Dans cette déclaration de principes signée en 1956 par 101 membres sudistes du Congrès américain en protestation à la décision *Brown* de la Cour Suprême contre la ségrégation scolaire, l'élite politique sudiste parvint à exprimer de front, d'une part une loyauté remarquable envers la nation et la Constitution américaines, et d'autre part une résistance ouverte à l'instance garante de cette même Constitution : la Cour Suprême fédérale. Ce texte était pour eux l'occasion d'appeler non seulement le Sud mais tous les autres États à désobéir à la Cour Suprême qui avait ordonné l'abandon de la ségrégation dans les écoles publiques, en réactivant la doctrine d'interposition. De fait, les ségrégationnistes font dans ce document un usage contradictoire de la Constitution fédérale dont ils se réclament. Alors qu'ils mettent en exergue le dixième amendement pour affirmer que seuls les États sont habilités à fixer les règles de leur système éducatif, ils ne reconnaissent pas l'autorité du quatorzième amendement qui protège, entre autres, les citoyens contre toute discrimination raciale, et sur lequel la Cour Suprême avait fondé sa décision en 1954. Ils accusent, de plus, les juges concernés d'avoir pris une décision politique et donc illégitime, impliquant par la même occasion que la décision antérieure qui avait officiellement reconnu la ségrégation comme constitutionnelle, *Plessy v. Ferguson*, en 1896, était, quant à elle, parfaitement fondée et totalement impartiale, ce qui était loin d'être le cas. Pour finir, les signataires du Manifeste se posaient comme les défenseurs de la nation américaine alors qu'ils en défiaient les instances suprêmes. On pourrait dire en fait qu'ils défendaient une certaine Amérique, celle de la jeune République, une république blanche qui n'avait pas aboli l'esclavage. Les Sudistes de 1956 défendaient en réalité la Constitution originale assortie des dix premiers amendements, sans reconnaître la suite du texte.

Ce « patriotisme particulier » conduit naturellement à un autre type de contradiction, que l'on peut qualifier d'identitaire, ou culturelle. La question de l'exception ou spécificité sudiste ne date bien évidemment pas de la ségrégation. Cependant, après la Guerre de Sécession et la Reconstruction, les Sudistes ont trouvé dans la ségrégation un moyen nouveau de réaffirmer la spécificité d'une culture sudiste fondée sur les

4. « Declaration of Constitutional Principles », U.S., *Congressional Record*, 84th Cong., 2nd Sess., 1956, 4515-16.

relations raciales. La nouvelle institution a, de fait, permis à certaines contradictions de refaire surface tandis que les Sudistes se redéfinissaient par rapport au reste de la nation.

L'histoire a montré que le patriotisme américain, auquel les Sudistes n'ont pas manqué de souscrire, cédait la place à une forme d'exceptionnalisme sudiste quand la région subissait la pression du reste de la nation pour s'aligner sur certaines évolutions structurelles. Ce fut le cas pour l'esclavage, comme pour la ségrégation. Concernant cette dernière, dans les années qui ont suivi la deuxième Guerre Mondiale, la défense du système a conduit les dirigeants sudistes à s'opposer au gouvernement fédéral en affirmant leur différence et en sacrifiant leur « mode de vie ». Cette dissidence régionale vis-à-vis du credo américain leur a été, de fait, imposée par le système social qu'ils avaient choisi. On peut ainsi la qualifier de dissidence forcée.

Par conséquent, à cause de la question raciale, l'identité sudiste, ainsi que la relation entre les Sudistes et le reste de la nation, se caractérise par une tension récurrente entre des sentiments contradictoires d'infériorité et de supériorité, de culpabilité et de fierté. Par exemple, la dimension immorale de la ségrégation, fortement dénoncée par les Noirs et par le reste de la nation à partir des années 1940, a immanquablement conduit à un sentiment de culpabilité collective plus ou moins refoulé chez les Sudistes blancs. Ce sentiment parcourt de façon flagrante les écrits des libéraux tout au long de la période, et s'accroît à partir de la guerre. Pourtant, la culpabilité se transforme régulièrement en fierté, voire en sentiment de supériorité quand les Sudistes blancs répondent aux accusations en comparant les relations raciales dans le Nord et dans le Sud. L'analogie avec l'ère esclavagiste est ici évidente. Les Sudistes renvoient systématiquement la balle à leurs détracteurs en dénonçant le racisme de la société américaine et en mettant l'accent sur le caractère conflictuel des relations entre Blancs et Noirs hors des frontières sudistes. Par contraste, la société sudiste est posée comme supérieure en humanité et nettement plus harmonieuse. Le Manifeste Sudiste cité précédemment recourt également à cette thématique.

Le rejet de la culpabilité par l'attaque de la société américaine et l'affirmation d'une supériorité sudiste en matière de relations raciales a son équivalent dans le domaine économique, même si dans ce cas, la ségrégation n'est pas le facteur clé du débat. De la même façon que le Sud esclavagiste avait affirmé la supériorité de son système économique sur

le système capitaliste adopté par le reste de la nation, le Sud ségrégationniste a tenté, par le biais du mythe agrarien, de se définir comme une alternative plus humaine à la société moderne industrialisée du vingtième siècle. Cependant, dans le même temps, un autre Sud prônait l'industrialisation et la modernisation de la société sudiste, convaincu que celle-ci avait tous les atouts nécessaires pour « rattraper » le reste de la nation. Cette dernière expression en dit long sur le sentiment d'infériorité qui se cache derrière l'argumentation exceptionnaliste mais qui surgit régulièrement dans le discours sudiste du vingtième siècle.

La culture sudiste est également censée se distinguer des autres par un certain art de vivre, par l'importance cruciale qu'elle accorde aux rapports informels, au contact humain, à la conversation spontanée, qui contrasterait avec une certaine froideur typique du Nord. Or il est difficile de réconcilier ces qualités avec la sévérité, la rigidité de l'étiquette raciale imposée par l'institution ségrégationniste. Le fait qu'un simple regard, une parole anodine, un geste, ait pu envoyer un Noir en prison ou déclencher un lynchage s'accorde difficilement avec la notion de douceur de vivre sudiste constatée par ailleurs. C'est ce que rappelle notamment David Goldfield dans le premier chapitre d'une excellente étude des relations raciales dans le Sud depuis 1940⁵.

Ce même auteur s'arrête également sur le dernier élément distinctif important de la culture sudiste, à savoir la religion. La région est en effet connue pour sa ferveur religieuse, surtout pendant la période ségrégationniste. Or la religion a été littéralement écartelée par la ségrégation raciale. Si la majorité du clergé en place a longtemps justifié la séparation des communautés et le statut inférieur des Noirs en recourant à la Bible, il reste que certains n'acceptaient pas la contradiction criante entre l'injustice quotidienne imposée par la ségrégation et les enseignements du Christ. Beaucoup de Blancs devenus intégrationnistes ont cité leur foi religieuse comme étant le déclencheur, puis le moteur de leur lutte contre l'injustice du système. De fait, la religion a toujours eu un statut ambivalent dans la société ségrégationniste. Elle a, d'une part, servi de ciment à la ségrégation, au même titre que la loi, en justifiant officiellement la séparation des races, mais elle a aussi servi de creuset à toutes les forces progressistes et radicales de la région. Un nombre significatif de membres ayant contribué au mouvement des droits civiques au sens

5. David R. Goldfield, *Black, White and Southern. Race Relations and Southern Culture, 1940 to the Present* (Baton Rouge : L.S.U. Press, 1990) 5.

large étaient au moins de formation religieuse, si ce n'est membres actifs d'une communauté religieuse. Ceci est particulièrement vrai pour les Noirs, les églises noires ayant joué un rôle déterminant dans l'organisation de la protestation tout au long du vingtième siècle.

Le rapport des Noirs avec leur région était d'ailleurs lui aussi pétri de contradictions. Si le rejet du racisme et de la violence étaient unanimement partagé par tous les Sudistes noirs, ceux-ci n'en restaient pas moins, dans la plupart des cas, attachés à la région. Ils se reconnaissaient dans une culture sudiste distincte des autres, tout simplement parce qu'ils avaient contribué à son développement. Pourtant, à cause de la ségrégation et de l'obstination des Blancs à la maintenir éternellement, les Sudistes noirs se sont de plus en plus identifiés à la nation plutôt qu'à la région, et ont parallèlement rejeté l'idée d'une spécificité culturelle sudiste digne d'être préservée.

Outre ce déchirement culturel et parfois politique, les Noirs, en tant que premières victimes de l'injustice ségrégationniste se sont trouvés confrontés à un dilemme psychologique permanent, mus tantôt par l'amour, tantôt par la haine du Sud, tantôt résignés tantôt révoltés. Ce phénomène a fait l'objet de nombreuses analyses, toutes reconnaissant l'existence en chaque individu d'un « Uncle Tom » et d'un « Bad nigger⁶ ». Les écrivains noirs issus de cette société, tels que Ralph Ellison et Richard Wright, les plus connus d'entre eux, ont nourri leurs œuvres de ce déchirement intérieur⁷.

Les dommages psychologiques de la ségrégation chez les Blancs semblent à première vue nettement moins évidents et surtout moins choquants. Pourtant, bon nombre de Blancs n'ont jamais réussi à régler le dilemme entre leur attachement au Sud et leurs principes moraux, religieux ou encore politiques. Pour des raisons différentes, donc, une proportion significative de la population blanche a pu ressentir, à l'instar du Quentin Compson de Faulkner, le même sentiment contradictoire d'amour-haine que les Sudistes noirs⁸. Leur culpabilité de Blancs dans une société vouée au culte de la suprématie blanche les a, la plupart du

6. Voir par exemple L.D. Reddick, « The Negro as Southerner and American » in Charles Grier Sellers, Jr., ed., *The Southerner As American* (1960. New York : Dutton, 1966) 130-147.

7. Voir notamment Ralph Ellison, *Invisible Man* (New York : Random, 1952) ; Richard Wright, *Black Boy* (New York : Harper, 1945).

8. Cf. William Faulkner, *Absalom, Absalom !* (New York : Random, 1936).

temps, poussés à renier ce qu'ils avaient appris à aimer, au prix d'une profonde souffrance psychologique. Les suicides de Wilbur Cash ou de Clarence Cason juste après l'écriture de leurs livres sur le Sud en sont les exemples les plus extrêmes⁹. D'autres ont pu exorciser leur malaise grâce à l'écriture : les nombreux ouvrages d'inspiration autobiographique couvrant la période ségrégationniste en témoignent¹⁰.

Il va sans dire que les plus rongés par le sentiment de culpabilité étaient les libéraux blancs, les extrémistes du Ku Klux Klan refoulant inconsciemment leur malaise derrière une explosion de haine raciale. La grande majorité des libéraux des années 50 et 60 n'ont quant à eux jamais pu résoudre l'équation entre leur loyauté pour le Sud et leurs principes chrétiens ou démocratiques, d'où l'idée de péché ou parfois simplement de mauvaise conscience qui parcourt leurs ouvrages. James McBride Dabbs parle de « cœur divisé » dans *The Southern Heritage*, et développe l'image d'une ségrégation interne, existentielle, née de l'inadéquation entre normes sociales discriminatoires et sentiments spontanés de sympathie pour son prochain. Cette dichotomie, commune à tous les Sudistes, aboutirait à une division de l'être, d'ordre pathologique, conduisant Dabbs à reconnaître : « ... We can never quite forget that we are sick¹¹. »

S'attachant plus particulièrement au domaine du pathologique, Lillian Smith a exploré beaucoup plus profondément les effets de la ségrégation sur tous les esprits, noirs et blancs. Dans ses ouvrages de fiction comme dans ses essais, elle définit la ségrégation en termes psychologiques, parfois psychanalytiques, comme une véritable maladie, proche de la schizophrénie. L'ensemble de ses écrits tend à montrer que c'est la contradiction irréductible entre les principes moraux, acquis au cours de l'enfance, et les pratiques ségrégationnistes rencontrées ultérieurement, qui détruit la personnalité des individus. D'autres expériences contradictoires, plus intimes, sont également relevées par Smith

9. Wilbur J. Cash, *The Mind of the South* (New York : Knopf, 1941) ; Clarence Cason, *90° in the Shade* (Chapel Hill : U.N.C. Press, 1935).

10. On pourra, entre autres, se référer à : Sarah Patton Boyle, *The Desegregated Heart : A Virginian's Stand in Time of Transition* (New York : Morrow, 1962) ; Hodding Carter, *Southern Legacy* (Baton Rouge : L.S.U. Press, 1950) ; Virginia Foster Durr (Hollinger F. Barnard, ed.), *Outside the Magic Circle : The Autobiography of Virginia Foster Durr* (Tuscaloosa : U. of Alabama Press, 1985) ; Ralph McGill, *The South and the Southerner* (Boston : Little-Brown, 1964).

11. James McBride Dabbs, *The Southern Heritage* (New York : Knopf, 1958) 268.

comme particulièrement traumatisantes : par exemple, comment une personne blanche pouvait-elle accepter de proscrire tout contact physique avec une personne noire après avoir été allaitée par une nourrice noire, comme c'était le cas de milliers de Sudistes blancs ? Ou si l'on étend l'argumentation un peu plus, comment les blancs pouvaient-ils redouter tout contact avec les Noirs dans les lieux publics, puis confier des domaines aussi privés que leur cuisine ou leurs chambres à des domestiques noires ?

Les deux ouvrages clés de Smith à cet égard sont un essai autobiographique, *Killers of the Dream* (paru en 1949 puis, sous forme révisée, en 1961) et un roman, *Strange Fruit*, publié en 1944. Ces deux titres traitent des mêmes thèmes sur deux modes différents. *Killers of the Dream*, parce qu'il aborde la ségrégation d'un point de vue psychanalytique, met l'accent sur l'enfance et sur la sexualité. L'auteur y démontre comment l'éducation sudiste, qui vise à apprendre à l'enfant à vivre selon les règles d'une société ségrégationniste, conduit invariablement à une fragmentation psychique, assimilable à une mutilation. Elle passe en revue de multiples expériences, mais la plus traumatisante semble être la coexistence, au cours de la petite enfance, de deux mères : la mère biologique, blanche, et la mère d'adoption, la nourrice, ou « mamie », noire. Pendant des années, donc, l'enfant serait lié physiquement et émotionnellement autant à sa mère qu'à sa nourrice, jusqu'au moment de la distanciation, puis de la séparation avec la nourrice, ségrégation oblige. Ce processus serait d'autant plus douloureux que, d'après Smith, la mère blanche incarne l'autorité tandis que la relation avec la mère noire relève du plaisir. L'individu serait alors condamné à vivre le reste de sa vie avec cette blessure psychique, mêlée de frustration, et toutes ses conséquences¹². C'est exactement ce qui arrive au personnage central de *Strange Fruit*, Tracy Deen, dont le mal-être conduit au lynchage de son ami d'enfance. En effet, incapable d'assumer la perte de sa « Mamie », l'influence dévorante de sa mère, ainsi que le poids de la tradition, Tracy ne sait pas entretenir des relations normales avec ses semblables, et en particulier avec les femmes. Il abandonne ainsi la jeune fille noire qu'il a aimée, et provoque sans le vouloir le lynchage du propre fils de sa nourrice, avec qui il a grandi. L'ensemble du roman est construit sur la métaphore de la fragmentation, qui sous-tend à la fois les rapports de tous les personnages entre eux, l'identité de chacun, et l'univers dans lequel ils

12. Lillian Smith, *Killers of the Dream*, rev. and enl. ed. (New York : Norton, 1961) 113.

évoluent. Le lynchage en est bien sûr la forme la plus effrayante. Smith prend d'ailleurs soin de montrer que les lyncheurs sont tout autant victimes du système ségrégationniste que les autres, leur acte émanant directement d'un déséquilibre pathologique provoqué par la tradition sudiste¹³.

Ainsi, Smith a pu transcender son expérience personnelle pour élaborer une critique systématique de la société sudiste, et, par extension, de la société occidentale. Mais son cas fut loin d'être un cas isolé, comme en attestent les dizaines de récits d'autres membres de la communauté blanche meurtris à jamais par les contradictions de leur éducation¹⁴.

De fait, ces multiples paradoxes psychologiques se comprennent plus facilement quand on sépare les attitudes individuelles des attitudes collectives. De nombreux Sudistes, en effet, ont reconnu avoir ressenti de l'attachement pour des individus appartenant à l'autre communauté, mais avoir maintenu une distance artificielle à cause des règles de conduite collectives imposées par Jim Crow. D'ailleurs c'est bien l'attitude collective des Blancs envers les Noirs qui se caractérise par la contradiction, car elle se fonde non pas sur une expérience personnelle, mais sur un tissu complexe de mensonges et d'illusions concernant les Noirs et les relations raciales. Quand on touche au général, en effet, l'image et les attentes des Blancs vis-à-vis des Noirs pendant la période ségrégationniste se distinguent par leur instabilité et leur incohérence.

La plus belle illustration de ce point est la prétention des Sudistes blancs à connaître les Noirs mieux que quiconque, alors qu'en réalité ils étaient à des années lumière de les comprendre. De même, l'un des arguments courants en faveur de la ségrégation était que les Noirs étaient tous sales, malsains, mal soignés, et risquaient par là de contaminer les Blancs. Pourtant, lorsque certains Noirs propres, élégants et bien éduqués demandaient à être traités dignement, ils étaient immédiatement accusés d'arrogance inacceptable. Enfin, pour prendre un dernier exemple, les hommes noirs étaient tous posés comme des violeurs potentiels, du fait de leur prétendue nature bestiale. Ils représentaient donc une menace permanente pour la femme blanche, censée redouter plus que tout les assauts lubriques des Noirs. Dans ce cas, comment expliquer le vote de lois interdisant les mariages mixtes ? Le mariage impliquant généralement un consentement mutuel, le fait

13. Lillian Smith, *Strange Fruit* (New York : Reynal and Hitchcock, 1944).

14. Goldfield 12-15.

d'envisager leur existence au point de les interdire revenait à reconnaître une attirance naturelle possible entre femme blanche et homme noir, dépourvue de toute violence. Ce présupposé s'accorde mal avec le stéréotype de la bête sauvage s'attaquant à la sainte effarouchée.

Pour conclure, la ségrégation légale fut un système totalement artificiel imposé à la société sudiste à la fin du dix-neuvième siècle sur un mode chaotique et incertain. Les dirigeants blancs qui la défendaient ont tenté de l'identifier à la culture et à l'identité sudistes pour la rendre inattaquable. Cependant, les multiples contradictions qui caractérisaient l'institution ne pouvaient que vouer celle-ci à l'échec. Le dilemme sudiste, composante majeure du dilemme américain mis à jour par Myrdal en 1944 (le sociologue suédois avait disséqué la contradiction criante entre le credo démocratique américain et le traitement des Noirs par la nation), a finalement débouché sur l'élimination de Jim Crow, grâce la pression cruciale du mouvement noir qui a su exploiter les contradictions au point de faire imploser le système¹⁵.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

- AYERS, Edward L. *The Promise of the New South : Life After Reconstruction*. New York : Oxford UP, 1992.
- GOLDFIELD, David, R. *Black, White and Southern : Race Relations and Southern Culture, 1940 to the Present*. Baton Rouge : L.S.U. Press, 1990.
- HAWS, Robert, ed. *The Age of Segregation : Race Relations in the South, 1890-1945*. Jackson : UP of Mississippi, 1978.
- RABINOWITZ, Howard N. *The First New South 1865-1920*. Arlington Heights, Ill. : Harlan Davidson, 1992.
- SELLERS, Charles Grier, Jr., ed. *The Southerner As American*. Chapel Hill : U.N.C. Press, 1960.
- WOODWARD, C. Vann. *The Strange Career of Jim Crow*, third rev. ed. New York : Oxford UP, 1974.

15. Gunnar Myrdal, et als., *An American Dilemma : The Negro Problem and American Democracy* (New York : Harper, 1944).

The monstrous contradiction of feminine desires in Edith Wharton's 'Roman Fever'

Marie-Pierre LINY
Université d'Angers

"Roman Fever", written in 1934 during her last trip to Rome (she was to die three years afterwards), is one of Edith Wharton's most finely chiselled short stories. It presents the reader with two middle-aged American widows, Mrs Alida Slade and Mrs Grace Ansley, who enjoy a Roman vista after lunch at a restaurant. Both are accompanied by their respective daughters, Jenny and Barbara, who soon leave them to their knitting and quiet conversation, to enjoy the romantic moonlight in Tarquinia under the escort of young Italian aviators. But the quiet conversation progressively turns into a violent outpouring of past grudges. The view on the Colosseum reminds Mrs Slade, described as an energetic and determined woman, of the story discreet Mrs Ansley frightened her with some twenty-five years ago in Rome, when both were their daughters' age: Grace's "dreadfully wicked great-aunt" had sent her young sister out to the Forum after sunset, so that she would catch fever and die, "because they were in love with the same man." Alida eventually confesses to Grace that she too used the same stratagem to get rid of her, because she had realized that Grace was in love with her fiancé Delphin. She therefore imitated Delphin's handwriting and sent her rival a love letter entreating a rendez-vous outside the Colosseum. But Grace confesses to her in turn that she had answered

Delphin's fake letter and actually gone to the Colosseum—her daughter Barbara being the living proof of that short passionate encounter.

In this verbal exchange where secrets are delivered like blows, each character contradicts her rival's previous statement, bringing in new information that shatters her rival's illusive description of the past. To the contradiction in words ("to contradict" meaning "to assert the opposite of what someone else has said or to deny the statement of a person", *Webster's*) corresponds the contradiction of the two women's desires ("to stand in contradiction" also means "to stand in opposition to"). Indeed, as the reader is led deeper into the past through this progressive analepsis, he realizes the murderous violence of feminine desire lurking under the social respectability of the two ladies and is left to answer Mrs Slade's question—"Who is the monster?" in this horrifying story.

To try and answer this question, we will first study the contradiction in the characterization of Edith Wharton's short story—making out characters from their roles and labels—, then we will analyze the building-up of hatred and the recurring figure of the female monster, and finally in a third part, we will concentrate on the two ladies' verbal duel, during which roles appear as interchangeable, and also on the ironical return of the message.

Contradiction is first present in the text on the level of characterization. As Rimmon-Kenan states out in *Narrative Fiction*, "the similarity or contrast between the behaviours of two characters presented in similar circumstances emphasizes traits characteristic of both."¹ In "Roman Fever," the two characters are first described as sharing the same nationality, gender and age ("two American ladies of ripe but well-cared-for middle age" (428)), the same financial status ("a bag *as* discreetly opulent-looking *as* Mrs Ansley's"² (429)), but also the same social status (i.e. motherhood and widowhood): "they had run across *each other* in Rome, at the *same* hotel, each of them the modest appendage of a salient daughter. The *similarity* of their lot had again drawn them *together*" (431). Their belonging to the same generation also justifies the recurrent use of the first person plural pronoun at the beginning of the text: "To *our* grand-mothers, Roman fever; to *our* mothers, sentimental dangers—how *we* used to be guarded!—to *our* daughters, no more dangers than the middle of Main Street (433)/"All *our* great-aunts and grandmothers [...]"

1. RIMMON-KENAN Shlomith, *Narrative Fiction*, London: Routledge, 1983, p. 70.

2. My italics.

(435). But from the third paragraph of the short story, “the two ladies” split into “the smaller and paler one”—comparatives of greater and lesser degree being repeatedly used in this tale of feminine rivalry—and “the other lady.” Through focalization from within, the reader soon learns that the mirror look that the two characters exchange in the first and in the third paragraphs (“looked first at each other”/“The two ladies looked at each other again”) is but a concealed stare of opposition: “Mrs Slade and Mrs Ansley had lived opposite each other—actually as well as figuratively—for years” (430).

Indeed the two ladies (who will progressively be given family then Christian names) are characterized in total opposition. Mrs Alida Slade is the domineering one, as her physical description clearly shows: “fuller, and higher in color, with a small determined nose supported by vigorous black eyebrows” (428). Her eyes are recurrently described (“her frown” (429)/“the handsome woman with the good clothes and the eyes” (431)), which is not without evoking the mythological figure of the Medusa. Mrs Slade is the one who frowns and stares, but also the one who speaks. On the contrary, “pale” Mrs Ansley assumes a submissive, self-sacrificing attitude: “She was evidently *far less* sure *than* her companion of herself and of her rights in the world” (429). The comparative of lesser degree expresses the character’s deficiency or lack. Her “small profile” is described as “almost expressionless” (434)—Mrs Ansley’s deficiency being here expressed by a privative suffix—and the character herself as “*much less* articulate” (432). Her self-obliteration even shows through her speech: “‘It always will be to me,’ assented her friend Mrs Ansley, with so slight a stress on the ‘me’ that Mrs Slade, though she noticed it, wondered if it were not merely accidental” (429). She tends to erase herself from the dialogue, to confine herself to silence, and thus to fall into inexistence and nothingness, allowing Mrs Slade to call her secretly a “nullity” (430). Mrs Ansley offers a “good-looking, irreproachable, exemplary” surface to the world that is most irritating to Mrs Slade.

But ironically enough, those feminine portraits, built up from a series of opposite labels, are not hereditary. The reader shares until the end Mrs Slade’s surprise at the strange criss-cross in the two characters’ filiation. Barbara, Mrs Ansley’s daughter, has taken on the role of the “dynamic,” “brilliant” girl—like Mrs Slade who had been herself “an extremely dashing girl”, with much “vividness” (432). Barbara is now the incarnation of the girl who has “more”—“more *edge*” (430), but also “rainbow wings” (434), which Jenny doesn’t have. Like Mrs Slade, who claims to have “had everything,” dashing Babs “carries everything

before her" (433), as if having a privileged access to some magic totality. On the contrary, Mrs Slade's daughter is the exact reproduction of Mrs Ansley: she is younger than Barbara, an "extremely pretty" but "safe" girl (431) who does not need to be watched. She is "an angel" (434), as annoyingly perfect as Mrs Ansley.

Roles are strictly defined in this dyadic female structure: both rivals are attracted by the same man, a highly desirable "match"—Delphin Slade, "a famous corporate lawyer," (431) for the first generation, and an Italian Marchese (433) for the second generation. This "best match" (433-434) is not only socially eligible (he and the "dashing girl" will form "an exceptional couple" (431), leading a life full of enjoyment or *jouissance* as the lexical field in the middle paragraph of p. 431 clearly shows: "exciting," "impromptu entertaining", "dashes", "the entertaining," "the amusement"). He is also presented as the unique and unforgettable object of desire. Indeed the "irreproachable girl" might well marry someone else—"the best match" will remain her one and only love. The dyadic female structure therefore functions on a sacrificial base, "the dashing girl" using the "irreproachable girl" to magnify her own power of seduction, as Mrs Slade suspects: "And Jenny has no chance beside her [...] I wonder if that's why Grace Ansley likes the two girls to go everywhere together? My poor Jenny as a foil—!"(433). The two roles—which can be taken on by various female characters and are therefore not to be confused with them³—evoke once again the recurring isotopy of the mirror—the foil being "a person that sets off or enhances another by contrast, "but also" the metal coating on the back of the mirror" (*Webster's*). In Edith Wharton's short story however, the reflection in the mirror (which can be understood as the metaphor of "the warm current of human communion" (438) between two human beings) is shattered to pieces by the destructive force of egocentric feminine desire.

Indeed, as the story develops, the reader sees clearly enough that love and desire stand in total contradiction with friendship. As René Girard explains in chapter VI of *La violence et le sacré*, entitled "Du désir mimétique au double monstrueux":⁴ "rien n'est plus banal que la primauté de la violence dans le désir" (215). Mrs Slade calls Mrs Ansley

3. "Each one, of course, had a label ready to attach to the other's name" (430). But the same "label" can be attached to different "names" of characters.

4. GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris: Grasset, 1972. "From mimetic desire to monstrous double"/"nothing is more banal than the primacy of violence in desire."

"her friend" in front of the waiter ("she explained that she and her friend were old lovers of Rome" (429)), a term which is also taken on by the narrative voice on the next page ("Her friend gave her a shy glance" (430)), but she actually deems her "a nullity." She is utterly possessed by her life-long hatred for her old rival, a hatred which is gradually revealed both to the reader (in the diegesis) and to the object of it (in the mimesis): "her exasperation" (434); "I must make one more effort not to hate her" (435); "the flame of her wrath" (437); "she burst out with violence" (439)/"And perhaps I envy you" (434); "I hated you, hated you" (437); "I was blind with rage" (439).

This "conflictual mimesis"⁵ (i.e. based on mimetic desire) leads the two rivals to betray each other: Alida gave Grace a deathly rendez-vous to have her "out of the way" (437), and Grace "went to meet the man [Alida] was engaged to" (436). The short story itself opens on a meal (a lunch at a Roman restaurant), which clearly conjures up the isotopy of betrayal.⁶ The isotopy of the meal—attached to the highly symbolical locus of the scene—reappears regularly throughout the text; indeed, the two ladies are asked by the waiter "to remain for dinner" as well (429), which is eventually prepared when time has come (trays, napkins and flasks of wine are being brought, and tables are being moved on p. 438). The reader also learns on p. 430 that Alida Slade, who was bored by the Ansleys' respectable neighbourhood during her married life, launched the idea of "seeing Grace raided" at "a woman's lunch" (430). The notion of feminine aggressivity, here associated with the isotopy of the meal, conveys cannibalistic connotations. The "stout lady" who suddenly appears "with her stick" at the restaurant, asking for the elastic band which held together her tattered Beadecker and which she thinks she lost during her meal, also conjures up the monstrous figure of a devouring female.⁷ Mrs Slade, who explains the cruelty of feminine desire to her quiet companion ("Well, girls are ferocious⁸ sometimes, you know. Girls in love especially" (439)), seems herself animated with the "blind rage" of the horrifying Furies, those mythological female monsters who punished the doers of unavenged crimes ("I horrify you [...] in a blind

5. *Ibid.*, p. 275.

6. Judas gave Jesus Christ the kiss of treason during the Last Supper with the twelve apostles.

7. Mrs Ansley's gesture on p. 439, protecting her throat from the cold, could also unconsciously evoke the fear of a cannibalistic or vampirist attack.

8. "Ferocious" means "violently cruel" but is also said of "a very great appetite" (*Webster's*).

fury I wrote that letter" (437)). But the mythological figure of the female monster is yet another label, a mask that does not correspond to the figure of the "dashing girl." It can actually be put on by any female character in the text: before Mrs Slade, Mrs Ansley's "dreadfully wicked great-aunt" had incarnated the monstrous Fury and sent her young sister out to the Forum to her death (435). And Mrs Slade, who first thinks that her own hatred has made a monster of herself to the eyes of her victim ("You think me a monster" (438)), eventually reflects on the responsibility of her apparently innocent "friend" and wonders: "Wasn't it she who was the monster?" As René Girard explains, "les doubles sont toujours monstrueux; les monstres sont toujours dédoublés"⁹ and each rival, either "dashing" or "irreproachable", can be deemed a monster. Mimetic desires entails a cyclothymic seesaw: "Il n'y a pas de cyclothymie sans un jeu de bascule dont l'un des deux partenaires est en haut pendant que l'autre est en bas, et réciproquement."¹⁰ Each female character in "Roman Fever" occupies in turn the locus of the victorious but monstrous favorite, who "has it all." Indeed, the victory is not so much in the "being" than in the "having" ("I had everything/You had nothing" (439))—or rather the fullness of "being"—"la belle totalité" as René Girard calls it (221)—comes from the undisputed possession of the desired object.¹¹ To Mrs Slade's possession of a husband ("I had him for twenty-five years" (439)), Mrs Ansley opposes her possession of a daughter ("I had Barbara" (440)). Quiet Mrs Ansley has actually "deposessed" her too self-confident rival of a daughter—a daughter who is ironically enough her very portrait.

Between those formidable feminine figures, man appears as a mere passive object who is not left a word to say—or who leaves full room to the two women's jealousy by his own silence. As an object of desire, Delphin Slade remains mute, inarticulate—he never wrote the letter Grace Ansley received—a mere prize the two girls fight over. He comes to Grace's rendez-vous (fulfilling her desire for a moment), but he also accepts to marry Alida. Even after his death, he becomes an object of revenge, a mere pawn in this game of mimetic desire where women are

9. *Op. cit.*, p. 240: "doubles are always monstrous and monsters are always dedoubled."

10. *Ibid.*, p. 229: "There is no cyclothymia without a seesaw that brings one of the partners up and the other one down, and vice-versa."

11. *Ibid.* "À première vue l'alternance paraît gouvernée par la possession et la privation alternées de l'objet que les frères ennemis se disputent. Cet objet paraît si important que le posséder et en être privé, tour à tour, équivaut à une inversion complète de statut, à un passage de l'être au néant et du néant à l'être." (223).

the only active players. A most desirable object, man is also a very fragile one: even Mrs Slade's son, "who seemed to have inherited his father's gifts had died suddenly in boyhood [...] now, after the father's death, the thought of the boy had become unbearable" (431).

Classically enough, *eros* is indeed closely linked with *thanatos* in Edith Wharton's short story where two kinds of love are clearly defined: respectable love (i.e. when some "extremely eligible match" (434) is chosen by the girl and cautioned by society—i.e. in the first place by her mother) and passionate love (which more often than not requires the girl to be "watched, out-maneuvred and rescued" (431)¹² and which is pure, violent desire—the girl being then liable to kill or to get killed by a rival). Rome appears in the story as the locus of passion par excellence, a city that awakens and justifies such extremes of loving and murderous desires. The view that the two puritan ladies contemplate—and that once witnessed their fierce struggle for love—is described both by the characters themselves and by the narrative voice with a superlative ("still the most beautiful view in the world" (429) and a hyperbolic vocabulary ("outspread glories" (428)/"stupendous¹³ scene" (428)/"the great accumulated wreckage of passion and splendor at her feet" (434)). The isotopy of moonlight is recurrent in the text (see p. 429, 430 and 436), an emblem of romantic passion. Rome—and Italy or even Europe as a whole—offers itself to the public eye like some fascinating outstretched body, calling the tourists to debauch and ruin.

Like Proust's *madeleine*, the City of the Popes rushes the past back to the present's surface. The whole short story is indeed articulated around the dialectics of knowledge and ignorance, publicity and secrecy. The two ladies embark on a voyage towards the past with their own knowledge as a luggage, but, as the narrative voice reminds the reader, with a partial knowledge about the other one ("the two ladies, who had been intimate since childhood, reflected how little they knew each other" (430); "So these two ladies visualized each other, each through the wrong end of her little telescope" (432)). But the combination of those

12. A censure that Grace's mother performed on her after the "fruitful" affair with Delphin ("your mother rushed you off to Florence and married you" (438)), and that Alida Slade would love to perform on her own daughter, if only she would give her the opportunity to.

13. I.e. a scene "that stupefies" the onlookers. The mythological figure of the Medusa, another female monster that haunts other works by E. Wharton such as *The Custom of the Country*, is once again evoked here.

partial knowledges will eventually enable the characters—and the reader as well—to reconstruct the past and explain the present (e.g. Babs' s filiation and unaccounted for character). At the beginning of the text, each of the two ladies goes by appearances—as does the reader who starts with no knowledge of the facts. Mrs Slade, who has gone on hating Mrs Ansley for the last twenty-five years, wants to complete her revenge by giving her some information about the past (*she* had written Delphin's letter) and thus contradicting her illusions. At the beginning of the short story Mrs Slade assumes that Mrs Ansley does not know and that she herself knows. She therefore uses this harmful knowledge like a weapon and watches her opponent that seems "physically reduced by the blow" (438). But in an ironical reversal of situation, so typical of Edith Wharton's fiction, the one who is supposed not to know turns out to be the one who knows. When Mrs Ansley tells Mrs Slade that the rendez-vous actually took place, Delphin's widow finds herself in the position where she wanted to put her rival—that of the woman who thought she was a favourite, the loved one, but turns out to be outrivaled. Mrs Slade—the articulate one—gets beaten at her own game by the "much less articulate" Mrs Ansley. While vivid Mrs Slade talks, quiet Mrs Ansley concentrates on her knitting—which is "figurative" as well, as Jenny points out on p. 428, metaphorically associating the text—which reconstructs the past row after row—with knitting. Mrs Ansley weaves her web silently, trying to avoid Mrs Slade's questions: "One, two, three—slip two" (433). She would gladly slip those dangerous memories as she knits the framework of the past, but Mrs Slade's ferocious attitude and self-satisfaction drive her to fill in those epistemological holes by "unexpected words" (439).

Places are therefore interchangeable in the binary structure of knowledge and ignorance. Mrs Ansley has the last word as she reveals Barbara's filiation to her ignorant companion, and as the ultimate winner, she "moves ahead of Mrs Slade toward the stairway (440)," "actually and figuratively." But places are also interchangeable when it comes to the very formulation and sending of the message. The message structure is based on a triad where, ironically enough, characters are led to swap places. The first character occupying the position of the addresser was Mrs Slade; but she was an addresser "under cover," usurping her fiancé's identity. There were therefore two addressers for the first message: addresser n° 1 (Delphin Slade, who was put in this position unawares) and addresser n° 2 (Alida, the *real* addresser at the origin of a message which was not meant to be hers). This message was a message of love

that established binarity and exclusiveness: the addresser designated the addressee (here, Grace) as the only object of his love (“My *one* darling¹⁴” (436)) and professed himself strictly committed to her (“Only *your* D.S.”). The third member of the original triadic structure was therefore excluded from the love relationship and the field of knowledge (“No one whom you need fear will suspect” (436)). Alida had put herself in the position of the one who is not loved and does not know, but also of the one the addressee “needs fear”—that is the position of the female monster.

But what Alida Slade had not foreseen, was that the addressee could also become the addresser (“But I answered the letter [...] It’s odd you never thought of it, if you wrote the letter” (439)). Sending a disguised message to Grace—a message of love which was actually a message of death—under a fake identity, she could not be put in turn in the position of the addressee, therefore of the one who knows and receives information. Delphin (addresser n° 1) became the addressee and willingly went to the rendez-vous (*actually* answering Grace’s message) and Alida was left out of the communication circuit, neither an addresser nor an addressee anymore. She was to receive Grace’s message some twenty-five years afterwards and her “monstrous” reaction, which is not included in the frame of narration, is left to the reader to imagine.

If the places in this intersubjective communication have different “occupiers” at different moments in the text, the message obeys a constant internal law: whoever the addresser and the addressee are, the message always reaches its destination.¹⁵ Addressers hit the mark so well that they invariably provoke what they fear most. When Grace tells Alida the story of her great-aunt who sent her little sister out to the Forum after sunset, thus causing her death, she means to frighten her (435). But after identifying with the victim, Alida identifies in a second time with the monstrous great-aunt and in turn sends the addresser of the deathly message to the Colosseum. Grace has brought onto herself the curse of the Roman fever—and thus ironically received her own message. But Alida becomes in turn the victim of her own message: the deathly message she sent to Grace under a double cover—that of a fake content and of a fake identity—to get her “out of the way” triggers off the dreaded love affair between Grace and Delphin. We can thus con-

14. My italics.

15. See Lacan’s *Le séminaire sur “La Lettre volée”* in *Les Écrits*, Paris: Seuil, 1966. “Une lettre arrive toujours à destination” (41).

clude that in “Roman Fever” the message not only reaches the addressee ... but also the addresser, who will be the harder hit of the two. Addressers may try their best to hide their jealous impulses behind their messages—Grace pretends she did not think Alida could be easily frightened (435) and Alida that she never thought Grace would die (437). Indeed, once the fear of losing the object of desire has disappeared, they want their murderous message to go away with it: “I’m glad you destroyed the letter” (437), Mrs Slade confesses to Mrs Ansley when she thinks she has shattered her last memory. But if the letter as material container or support of the message has been destroyed, its content is vivid enough in the person of “dynamic” Barbara...

“Roman Fever” is indeed the story of a feminine rivalry that ends up with the unexpected victory of the weak, self-sacrificing victim. It recounts the ironical defeat of a vivid and triumphant lady who overrates vividness¹⁶ and has too much trust in her own power. To the ideal and articulate Alida, Edith Wharton opposes the secret weapons of a quiet, rather silent Grace—a shy character in which the author certainly put much of herself. It is very tempting indeed to compare this violent fight between two feminine characters to the oedipal unbalanced rivalry between mother and daughter, a rivalry that certainly left the author herself a few painful memories.¹⁷ But if the characters vent their hatred through words, desire, that often stands in contradiction with society,¹⁸ rather seems to triumph through secretiveness. As is often the case in Edith Wharton’s fiction, the *jouissance* of the subject has much to do with the unsaid, and Grace’s quiet possession of a love child¹⁹ can only leave the monster speechless.

16. “I think you overrate Babs, my dear,” Mrs Ansley warns her on p. 434.

17. For the Demeter-Persephone dyad, see Diane de Margerie’s biography, *Edith Wharton*, Paris: Flammarion, 2000. “Edith n’avait jamais senti l’amour de Lucretia, elle s’était toujours sentie rejetée, humiliée par une mère plus belle et socialement insérée” (96). “De cette mère-Dieu, la romancière va souvent se venger en imaginant des mères victimes, des mères vieilles, pauvres, réduites à l’impuissance par des filles avides et brillantes[...].” (16).

18. In “Roman Fever” mothers act as buffers between their daughters and society, contradicting their desire if socially unaccepted: “As soon as you could get out of bed your mother rushed you off to Florence and married you” (438). Explanations have to be made up by mothers for society (“You were supposed to have gone to see the moon rise. People always said that expedition was what caused your illness” (436). Mrs Slade seems very disappointed to be spared that castrating role.

19. Passionate love is here replaced by maternal love, which enables Mrs Ansley to step into the shoes of the triumphant girl “who has everything” by proxy.

« L'art de la décomposition chez Nicholson Baker : "erotica" ou la fausse antilogie »

Véronique BÉGHAIN
Université Michel de Montaigne

Jusqu'en 1992, Nicholson Baker, qui a alors publié deux romans, *The Mezzanine* (1988) et *Room Temperature* (1990), ainsi qu'un essai consacré à John Updike, *U and I* (1991), passe pour être un auteur de « highbrow fiction », un écrivain relativement confidentiel décrit notamment comme « artistically adventurous, passionately intellectual » (Kaplan 120)¹. Avec la publication, en 1992 et 1994, de deux « romans » dits « érotiques », voire pornographiques, *Vox* et *The Fermata*, Baker voit la presse se diviser à son endroit. *The Fermata*, en particulier, lui vaut de sévères égratignures. Aux dires de l'auteur, aucun livre paru cette année-là, à l'exception de l'autobiographie de Margaret Thatcher, n'aurait fait couler autant d'encre dans la presse anglaise ! (Edelman 2) La publicité ambivalente soudain donnée à cet écrivain dit « sérieux » est portée à son comble quelques années plus tard, lorsque, dans le cours de l'affaire Clinton-Lewinsky, le procureur Kenneth Star révèle que la stagiaire de la Maison-Blanche avait offert au président un exemplaire de *Vox* ! C'est ce premier paradoxe d'un écrivain apparemment inclassable que j'aimerais explorer. D'aucuns ont vu dans la publication coup sur coup de *Vox* et *The Fermata* un revirement spectaculaire, voire un véritable « sell-out » de la part de cet érudit. Sans doute le malaise créé par le sujet et le genre

1. L'article est paru avant la publication de *Vox*.

même auquel puise l'auteur explique-t-il largement la véhémence des critiques qui, sous couvert de s'interroger sur la cohérence de l'œuvre, pourraient n'être que les porte-parole de l'éthique puritaine que l'on connaît. Mais ce changement de cap souligné, voire condamné, par une partie de la critique n'est-il pas un faux-semblant ? Car *Vox* et *The Fermata* semblent s'inscrire aussi sûrement dans la continuité de la fiction de Baker que ses essais, rassemblés sous le titre *The Size of Thoughts* (1996), ou encore son dernier roman, *The Everlasting Story of Nory* (1998). De cette homogénéité profonde de l'œuvre le texte livre incidemment la clé (si tant est qu'il puisse y avoir quoi que ce soit d'incident dans un texte), dès lors qu'Arno Strine, narrateur de *The Fermata* et pornographe amateur, choisit de désigner ses écrits érotiques sous le nom de « rot », forme abrégée de « erotica ». La décomposition, inscrite dans la lettre même du texte, se lit alors comme un principe organisateur de l'œuvre érotique de Baker. Voire de toute son œuvre. Le sens prolifère de plus belle sitôt que Strine se livre à des jeux anagrammatiques autour de « rot » et « art ». Ce sont donc, par-delà l'apparente contradiction propre à cette œuvre, l'articulation paradoxale de l'érotisme et de la décomposition et l'assimilation non moins paradoxale de l'art, ou composition artistique, à une dé-composition qui m'occuperont ici.

Dans un entretien accordé en janvier 1992 à James Kaplan pour *Vanity Fair*, Baker explique qu'il n'a jamais aimé les scènes de sexe dans les livres et que, pour épargner à son lecteur le brusque « changement de vitesse » que celles-ci induisent nécessairement, il a choisi de n'en écrire jamais... sauf à bâtir un livre qui ne tiendrait que sur elles !

I've never really *liked* sex scenes in books. You're reading along, you're interested by the social nuances, there's all kinds of threads in play. And all of a sudden you're *in a sex scene*. And these time-tested words are in play. And your reptile brain takes over. It's almost as if the writer's cheating. It's like an awkward shifting of gears. And then you get through with the sex scene, and you're supposed to take up again with the social nuance and stuff.

So I didn't ever write sex scenes, for that reason. It just didn't feel right. Instead of writing books that had no sex in them, I decided to just sort of turn the thing around completely — to write a book that was *entirely* about sex. (Kaplan 120)

Ainsi *Vox* est-il composé d'un unique dialogue reproduisant une conversation téléphonique entre un homme et une femme, réunis par le

hasard sur une ligne de téléphone rose. Jim et Abby, les deux protagonistes, s'y relatent par le menu expériences sexuelles et fantasmes, tout en s'informant mutuellement, à intervalles réguliers, de la progression de leurs entreprises masturbatoires respectives. *The Fermata*, publié deux ans plus tard, est le récit, à la première personne, des exploits d'Arno Strine, dactylographe intérimaire et pornographe amateur, qui met à profit la faculté qu'il a d'arrêter le temps pour dénuder des femmes et jouir solitairement des tableaux ainsi produits.

La profession de foi de Baker précédemment citée s'offre ainsi comme un commentaire sur la genèse de *Vox* et de *The Fermata*. Dans le même temps, elle témoigne de la logique obsessionnelle qui préside à la composition de ses livres. De fait, la monomanie est chez Nicholson Baker un principe d'écriture et, de toute évidence, le ciment d'une œuvre qu'on peut juger disparate. Chaque nouveau livre s'attache ainsi à explorer un domaine différent : la sphère du travail et la vie de bureau dans *The Mezzanine*, l'univers domestique dans *Room Temperature*, l'écriture dans *U and I*, le monde de l'enfance dans *The Everlasting Story of Nory* et, dans son tout dernier livre, *Double Fold : Libraries and the Assault on Paper*, le monde des bibliothèques — sans parler de la ponctuation, des occurrences du terme « lumber » dans la littérature de langue anglaise, des coupe-ongle ou encore des maquettes d'avion qui font l'objet de longues dissertations séparées dans *The Size of Thoughts*. Ce cloisonnement à l'intérieur de l'œuvre n'est donc pas tant le signe d'une dispersion que celui d'une grande cohérence. Il peut se lire comme un effort de décomposition du réel visant à ordonner univers matériel aussi bien qu'univers mental. Il procède surtout, de la part de l'auteur, d'un désir de complétude qui s'exerce tant horizontalement que verticalement. Car, si le réel est approché de façon fragmentaire et décomposé en autant de sphères distinctes par l'auteur, chaque sphère est elle-même soumise à un processus d'analyse parcellaire.

Les protagonistes de *Vox*, Jim et Abby, se montrent ainsi l'un et l'autre constamment avides de détails, le plus souvent incidents, voire anecdotiques, au regard des descriptions proprement sexuelles. Jim détaille longuement les préliminaires non à un quelconque orgasme, mais au lancement d'une vidéo classée X :

I put the tape in, and the VCR made its little swallowing sound, and I turned the sound up, and then there was, without even an FBI warning or anything, there was the logo, this blue word ATOM, with this wow-wow-wow sine-wave kind of music that focused in on a note while the

word ATOM focused too. There was a little stylized spirograph atom even — it was kind of moving to see this symbol which once meant progress and science fiction and chemistry and then the evils of radiation, and now it just means « Hey, you're going to have to take this sex film very seriously, as seriously as anything that requires a linear accelerator to discover, I mean you can pretend to laugh, and think how funny and ridiculous, but you aren't really going to laugh, because no matter how many times you see X-rated filmed sex in your apartment, just by renting a tape, it still will have the power to shock you a little bit, it's still always miraculous, always a blessing. » (*Vox* 113-14)

De son côté, Abby invite Jim à relater dans le détail la genèse de l'appel téléphonique qui les réunit jusqu'à lui faire préciser les éléments entrant dans la composition de la pizza qu'il vient de manger (*Vox* 32-33) ! L'incongruité de la demande dit assez combien il serait réducteur de lire le pointillisme de ces deux narrateurs à la seule lumière de la pornographie. De fait, ce que les deux interlocuteurs de *Vox* s'émerveillent de trouver l'un chez l'autre, c'est avant tout le goût de l'exhaustivité. D'où l'exclamation ravie de Jim : « Ooh, I love you, you tell me everything » (*Vox* 100).

Dans cette perspective, et en dépit de différences majeures entre les deux textes sur lesquelles nous reviendrons plus loin, *The Fermata* se situe dans la continuité directe de *Vox*. La décomposition à laquelle Jim et Abby soumettaient rituels et fantasmes se trouve non seulement reproduite dans *The Fermata*, mais élevée au rang de principe puisque le récit a pour point de départ le don qu'a Arno Strine de suspendre le temps, c'est-à-dire de l'atomiser au point de pouvoir occuper indéfiniment un unique instant. Toutefois, si l'on laisse de côté provisoirement la question du temps, on constate également que les scènes sexuelles décrites dans *The Fermata* reposent largement sur la multiplication des angles d'approche, le plaisir surgissant de l'occupation simultanée de tous les orifices et de tous les membres. L'histoire de Marian, récit dans le récit qui occupe une place centrale dans le roman, en constitue une bonne illustration. Dans les premières scènes, Marian multiplie les sources de jouissance en se dotant de multiples godemichés qui ajoutent au plaisir que lui donnent son partenaire, livreur de son état, et les secousses de la camionnette qu'il conduit. Dans la scène finale, Marian corse un peu plus le jeu en s'assurant, en sus de son godemiché préféré et d'un tuyau d'arrosage, la double assistance du jeune Kevin et de sa petite amie, Sylvie. La description par Strine de la scène met, par ailleurs, en lumière l'importance du regard, prolongement, voire subs-

titut, des organes sexuels et des membres dans l'approche des corps : « I want to see your beautiful back and your open ass and your hot little asshole while you suck your boyfriend's cock » (*Fermata* 214), etc. Il s'agit ainsi pour Marian de ne laisser aucun espace vacant, pas même celui du regard. L'exhaustion du corps passe tant par les yeux que par le toucher. Parallèlement, Strine, qui se définit, au demeurant, avant tout comme un voyeur (il présente ses récits comme autant de « fragments de son histoire de voyeur » : « fragments of my voyeuristic history », 113), s'efforce naturellement, dans la position du narrateur, de tout montrer, de tout décrire, de n'omettre aucune parcelle du corps de ses protagonistes.

Certains critiques ont reproché à Baker d'instrumentaliser le corps féminin pour produire un texte pornographique à visée commerciale. On verra plus loin qu'il y a à dire sur la naïveté de ceux qui persistent à ne pas distinguer l'auteur de son narrateur. Mais disons pour l'heure que c'est se méprendre sur le véritable objet de Baker que de lui prêter des intentions purement mercantiles. Lorsque Strine arrête le temps, c'est, littéralement et figurément, pour faire le tour d'un corps, en obtenir une vision exhaustive, en jouir sous toutes les coutures, tout comme les cubistes s'efforçaient de donner au spectateur la possibilité de contempler un objet selon de multiples perspectives et sous toutes ses facettes, simultanément. La décomposition de l'objet devient la condition même d'une vision complète, exhaustive du réel.

« Model Airplanes », un article consacré aux maquettes d'avion, originellement paru dans *Esquire* et repris dans *The Size of Thoughts*, jette une lumière particulièrement éclairante sur les priorités de l'écrivain en matière de représentation et peut être lu comme une modélisation de l'esthétique de Baker. Celui-ci y explique longuement sa passion pour les maquettes en kit, en-deça de toute opération d'assemblage ou de collage. « The kit is informationally richer than the completed plane », explique Baker. (*Size of Thoughts* 31)

You think deludedly that you want to own the finished thing, joined, puttied, painted, decaled, and set under glass in a diorama made of bits of hot-mounted sponge and distressed Kleenex. But what you really want is to own, say, the Monogram MiG-29 kit at the apex of its visual complexity, where it can stimulate every shock and strut of your craftsmanly ambition, before it has been harmed by the X-acto knife and pieces of things have been bonded in permanent darkness within other things ; you want it to be yours when both lateral aspects of each three-dimensional component, numbered for quick reference, hang symmetrically

and simultaneously available to the eye in an arrangement of rectilinear runners and fragile jointure [...]. (*Size of Thoughts* 30)

Au « I love you, you tell me everything » de Jim fait directement écho l'enthousiasme de Baker pour ces avions littéralement visibles sous toutes les coutures aussi longtemps que le kit reste intouché : « Nothing is hidden on these architectures [...]. » (*Size of Thoughts* 30). Au « tout dire » de *Vox* répond le « tout donner à voir » de « Model Airplanes ». L'occultation des parties par le tout, l'absorption du spécifique par le général, c'est cela qui travaille l'œuvre de Baker de part en part et qui guide aussi bien son approche des corps que des objets. Lorsque les narrateurs de Baker, Jim, Abby ou Arno Strine démultiplient les points de vue sur une scène de sexe, ils mettent ainsi en place une stratégie équivalente à celle de Baker retardant indéfiniment le moment de jouir de la maquette achevée par la contemplation prolongée de ses pièces détachées.

Retarder le moment de jouir. C'est là une autre manière de formuler tout à la fois cette logique de décomposition et l'esthétique de Baker. On retrouve ainsi, dans *Vox* et dans *The Fermata* plus encore, la démarche fondatrice de *The Mezzanine*. Le premier roman de Baker procédait à la décomposition d'une heure dans la vie d'un homme, tandis qu'il mimait par la prolifération des digressions et notes en bas de page l'essentielle discontinuité du temps qui y était représenté. Baker ne s'est pas caché d'avoir poursuivi un objectif similaire dans *The Fermata*, situant la parenté des deux livres dans l'égale propension de leur narrateur à atomiser le temps et à distendre l'instant dans l'espoir fou de pouvoir tout dire :

The Mezzanine was an attempt to stop time by expanding the length of the paragraph by using the footnote as a kind of fermata. So that you would feel a stop in the middle of a sentence, and then have a whole secondary thought that balloons down the side of a page. *The Fermata* is taking that idea and giving it a supernatural twist. It isn't enough to write a footnote about a pair of shoelaces. What you want to do is stop the world and allow your own prose to catch up with whatever it is you want to describe. (Laurence and Strauss 1)

On mesure ici combien la méthode de Strine procède de l'esthétique d'un auteur plus que des seules pulsions voyeuristes d'un personnage. Aux notes et digressions de *The Mezzanine* font ainsi pendant les boursofflures temporelles de *The Fermata*, de sorte que Baker semble repren-

dre d'un livre à l'autre une stratégie du « narratus interruptus » qui s'offre comme le pendant stylistique des orgasmes indéfiniment différés de ses narrateurs-personnages. De ce point de vue là, *Vox* et *The Fermata* sont emblématiques d'une œuvre où le récit reproduit le plus souvent le schéma dès longtemps rôdé des contes des *Mille et une nuits*. Comme autant de disciples de Schéhérazade, Jim, Abby et Arno Strine dévident interminablement le fil d'un récit qui, s'il permet à la conteuse de repousser la mort, permet semblablement aux narrateurs de *Vox* et *The Fermata* de différer celle qu'on appelle la « petite mort ». Le récit chez Baker paraît toujours motivé, du reste, par le désir de prendre du temps au temps, de repousser les échéances, de s'épargner la perte et le mot de la fin, fin d'un objet, fin du récit, fin de la jouissance. Parlant de son avant-dernier livre et dernier roman en date, *The Everlasting Story of Nory*, dans lequel un narrateur consigne scrupuleusement les tribulations, pensées et impressions d'une fillette de neuf ans, il explique :

It makes me unhappy when certain things change or things are superceded. Her personality... there's no way you can be nine forever. There's a sense of mortality in that each phase of a personality involves a huge loss of an earlier phase. [...] So there is a feeling of things passing that worries me a lot. I want to stop time and get things down on paper before they've flown off like a flock of starlings. (Weich 3)

D'où les longues « notes historiques » (*Mezzanine* 45) de *The Mezzanine*, enquêtes détaillées sur les cravates ou les poignées de porte, méditation sur la disparition de la paille en papier au profit de la paille en plastique, étude circonstanciée de l'évolution du design des agrafeuses de bureau, etc. D'où encore la création par l'auteur en 1999 de l'American Newspaper Repository, destiné à accueillir les archives papier de grands journaux américains dont la destruction organisée et systématique par les bibliothèques fait l'objet de son dernier livre, *Double Fold : Libraries and the Assault on Paper*.

Comment s'étonner dès lors que, chez un écrivain si visiblement occupé par la hantise de la perte, source même de sa geste narrative, la décomposition s'inscrive en toutes lettres au cœur même du terme communément employé pour désigner des écrits érotiques, « erotica » ? En toutes lettres, en effet, car Strine nous explique longuement comment il a choisi de désigner une fois pour toutes ses récits érotiques sous l'abréviation commode de « rot », et ce au moment précis où il souligne à

quel point la « mission » du prosateur et celle du jouisseur se complètent :

Basically I was feeling for the first time that heady paired combination of satisfactions that the sexual proseur can encounter at the outset of a new enterprise, as his long-neglected artistic ambition, however tentative or internally scoffed at — the wish to create something true and valuable and even perhaps in a tiny way beautiful — combines with basic grunting cuntlapping lust, the two emotions reinforcing each other and making you, or rather me, feel almost insane with a soaringly doubled sense of mission. At one point, finishing a paragraph, I shouted, « I am a writer of fucking erotica ! » into the still close air. It was then, in fact, that the first twinges of dissatisfaction with the word *erotica* asserted themselves. I ditched the word permanently for its abbreviated replacement, *rot*, and I have never regretted it. (*Fermata* 124)

Par-delà l'évidente ironie de l'auteur à l'endroit d'un personnage dont il ne manque pas de ridiculiser les prétentions littéraires, on ne peut manquer de lire plus qu'une simple coïncidence dans l'imbrication étroite des vocables « rot » et « erotica », non plus qu'une simple commodité dans la réduction de « erotica » à « rot ». Car, si le mot « rot » renvoie, depuis le milieu du dix-neuvième siècle, à ce qui, dans le discours, ne peut prétendre à une autre légitimité que celle du « nonsense », aux bêtises, aux fadaïses, aux foutaises, il renvoie aussi au premier chef à la pourriture et à la décomposition. Les étymologistes font, du reste, remonter « rot » au latin « rudus », qui désigne les plâtras, les décombres et autres ruines.

La mise en résonance de « rot » et « erotica » laisse ainsi entrevoir la possibilité que le récit érotique ne soit chez Baker qu'une variante du récit dans sa vocation à défaire l'évidence des surfaces, à démonter les mécanismes et les objets du quotidien, à fragmenter les totalités lisses pour restaurer le sens à la faveur d'une mise en lumière des détails et des particularismes. Le corps, chez Baker, tout en béances et en tentacules, qui réclament chacune isolément satisfaction, reproduit le mouvement général du récit, lui-même tout en disjonctions discursives et en décrochages vers un ailleurs textuel. On pourrait dire, en renversant les propositions, qu'il y a, chez Baker, une véritable « écriture du corps » (Green 34) qui, sans déboucher sur les expériences limites d'Artaud ou de Beckett, mime cependant certains « états corporels fugaces » (Green 34), ou moins fugaces, renvoyant notamment aux expériences érotiques de ses personnages : l'attention au détail et la recherche de l'exhaustivité

gouvernent les ébats de ses protagonistes autant qu'ils précipitent le texte vers ses propres marges et l'entraînent vers la saturation.

On pourrait dire encore que, chez Baker, l'écriture érotise le réel, qu'il soit organique ou non. Comme le suggère Arthur Saltzman : « The point is that titillation may be due to specificity for its own sake and may not necessarily be sexual in nature. » (Saltzman 68) Les termes mêmes de la description par l'auteur de *The Size of Thoughts* des plaisirs que peuvent procurer les maquettes d'avion ne laissent pas de doute quant à la nature du rapport de l'écrivain aux objets : « And some minimal grade-school exposure to glue, or « cement, » as the technical prefer to call it, is an important early step toward the attainment of later, simpler, un-polymerized pleasures. » (*Size of Thoughts* 27)

Que l'écriture mime le mouvement et les aspirations propres aux corps érotisés qui sont représentés ici ou là, dans *Vox* ou *The Fermata*, ou que les corps dépeints soient à l'image d'une dynamique stylistique particulière, il apparaît, en tout état de cause, que la représentation de l'érotisme et l'écriture ont chez Baker partie liée, liguées dans un souci commun d'exhibition des « parties », unies, en d'autres termes, par une commune impudeur. L'obscénité des représentations fait pendant à l'obscénité de textes, comme *The Mezzanine* ou *U and I*, qui, *excursus* aidant, prennent plaisir à montrer leurs rouages. C'est, formulé autrement encore, la victoire de l'hétérogène sur l'homogène. On songe à Bataille et à son domaine « hétérogène » défini comme « tout ce que la société *homogène* rejette soit comme déchet, soit comme valeur supérieure transcendante » (Bataille I, 346), Bataille qui voit dans l'érotisme le lieu par excellence de l'hétérogène pour autant que la beauté y voisine avec la laideur, l'attraction avec la répulsion, le corps noble avec les parties basses.

Du reste, avec la réduction d'« erotica » à « rot », la littérature érotique devient l'emblème même d'une esthétique largement orientée vers la sauvegarde des déchets, la préservation des scories du sens, la redemption des miettes et détritrus de l'expérience, cette esthétique que dessine de part en part l'œuvre de Baker, des longs développements de *The Mezzanine* sur l'incidence du frottement dû à la marche sur la durée de vie d'un lacet, ou sur la meilleure façon de mettre fin à une conversation avec un collègue de bureau, aux quelque cent cinquante pages consacrées au mot « lumber » dans *The Size of Thoughts* en passant par l'idiolecte nécessairement éphémère d'une fillette de neuf ans. Et ce d'autant plus que le narrateur de Baker ne se prive pas, à la faveur notamment de jeux anagrammatiques sur « rot » et « art », d'afficher cette conjonction.

« Rot makes life » (*Fermata* 153), soupire Strine non sans contentement, avant d'évoquer, un peu plus loin « [his] life-imitates-rot phase » (*Fermata* 187). Parodiant tour à tour James et Wilde² donc, Strine se dote d'un discours esthétique qui, tout trivial et dérisoire qu'il puisse sembler, et dimension héroï-comique mise à part, n'en reflète pas moins l'esthétique affichée de Baker. Du reste, la référence à « The Art of Fiction » n'a rien de très naturel si l'on se souvient que James y peignait le domaine de l'art comme véritablement illimité, affirmant que « the province of art is all life, all feeling, all observation, all vision » (James 200) ou encore que « the moral consciousness of a child is as much a part of life as the islands of the Spanish Main » (James 203). Par-delà le clin d'œil à deux esthètes, mais aussi à deux écrivains parmi les plus prolixes sur le sujet de l'art et de la vie, c'est peut-être aussi à l'audace de l'un et de l'autre que Baker rend hommage par la voix de Strine — l'audace esthétique de ceux qui contestent les canons traditionnels du réalisme. L'esthétique moderniste de James n'est, après tout, pas si éloignée de l'esthétique cubiste dont on a vu précédemment la trace dans le travail de Baker. Chez James comme dans l'esthétique cubiste, comme chez Baker encore, au réalisme traditionnel se substitue une forme plus complexe de réalisme qui, tout en fournissant plus d'informations au spectateur, fait une plus grande part à l'imagination. La multiplication des informations et des perspectives va de pair avec la définition d'un nouveau réalisme dont Baker indique clairement qu'il repose désormais sur un acte de foi : « Realism [...] delights most piercingly when it is taken on faith. » (*Size of Thoughts* 31)

Aussi le paradoxe de cette extraction de « rot » à partir d'« erotica » ne tient-il pas tant à ce que l'on trouve Thanatos confortablement logé au cœur d'Éros, qu'à ce que la décomposition soit le moteur même de la composition. Car les écrits érotiques ne sont pas l'érotisme. L'équivalence établie par Strine entre « rot » et « erotica » dessine le fondement d'une esthétique plus que celui d'une épistémé. L'écriture chez Baker devient un principe actif assimilable à celui du compost, le texte devenant le lieu et l'agent d'une décomposition des objets et des processus au

2. L'aphorisme « Rot makes life » pastiche un passage célèbre d'une lettre de juillet 1915 qu'Henry James adresse à H. G. Wells : « It is art that *makes* life, makes interest, makes importance, for our consideration and application of these things, and I know of no substitute whatever for the force and beauty of its process. » « Life-imitates-rot » s'appuie sur une maxime non moins célèbre extraite de *The Decay of Lying* (1891) d'Oscar Wilde : « All that I desire to point out is the general principle that Life imitates Art far more than Art imitates Life. »

terme de laquelle ceux-ci se trouvent grandis et véritablement rendus à la vie par un exercice de désagrégation et d'exhibition de leurs parties, pour donner matière *in fine* à la recomposition d'un texte fertile. Dans « Changes of Mind », Baker s'enthousiasme pour ces moments de basculement où les débris de la pensée (« litter », « junk ») se rassemblent et s'agrègent pour re-composer une vérité, une idée cohérente :

The chanting tapeloops of poetry anthologies, the crumbly pieces of philosophy, the unsmelted barbarisms, the litter torn from huge collisions of abandoned theories — all this nomadic suborbital junk suddenly, like a milling street crowd in a movie-musical, re-forms itself into a proud, pinstriped, top-hatted commonwealth. (*Size of Thoughts* 3)

Il reste qu'Arno Strine n'est pas Nicholson Baker. À la suite des critiques sévères dont *The Fermata* a fait l'objet, Baker a été amené à plusieurs reprises à s'expliquer sur la relation qu'il entretenait avec son personnage et à revenir sur certaines distinctions élémentaires déjà fermement établies par l'auteur de *Lolita*, quarante ans plus tôt. Tout en reconnaissant l'incidence du biographique dans la création littéraire (Laurence and Strauss 6), il met en garde les lecteurs contre l'assimilation trop hâtive du narrateur-personnage à l'auteur et décrit Arno Strine comme « a very exaggerated, very selectively filtered part of my fourteen-year-old self » (Edelman 4). Filant encore la métaphore du microscope, il rapproche son entreprise de celle de Nabokov :

What Nabokov was doing was maybe taking one tiny chip of himself and then putting it under the highest powered microscope that he had and then subjecting it to many different strange sidelights and coming up with a whole book. To make an equal sign between that tiny chip and how he was as a person is a mistake. (Laurence and Strauss 6)

Si la métaphore choisie met une nouvelle fois en lumière la priorité donnée à la dissection, l'atomisation, la parcellisation du réel dans les mécanismes de la création littéraire selon Nicholson Baker, les termes des deux citations font également la part belle à la manipulation. La décomposition s'accompagne chez l'écrivain d'une re-composition qui prolonge plus qu'elle n'annule l'entreprise mise à jour précédemment.

Dans *Vox* comme dans *The Fermata*, Baker multiplie ainsi les stratégies de mise à distance et d'emboîtement. Arno Strine personnage est avant tout un manipulateur, qui jouit des véritables tableaux vivants qu'il construit et met en scène. Parallèlement, Arno Strine narrateur tire

son plaisir de la contemplation des effets produits par ses textes sur ses lectrices. Baker, enfin, à travers Strine, fait, dans une certaine mesure et malgré toutes les réserves qui s'imposent, son auto-portrait en pornographe amateur. Si, comme le dit André Green, « lire relève [...] du voyeurisme » (Green 25), en plaçant au centre de *The Fermata* une figure éminemment voyeuriste, par le biais de laquelle il se met lui-même en position de se regarder regardant, Baker nous renvoie à notre propre plaisir de lecteurs. Car, comme le dit encore Green, le lecteur est un « voyeur-vu », « le texte fonctionnant comme miroir du lecteur » puisque la lecture est cette activité de liaison de « signes qui ne représentent directement aucun objet », liaison d'une « chaîne de représentations » qui est celle du lecteur « et non celle du texte », puisque ce que se représente le lecteur en lisant, « c'est en lui qu'il le voit, non dans le texte », (Green 26).

Les manipulations auxquelles se livre Baker constituent ainsi une décomposition de l'acte même de lecture, dont la spécularité réversible nous est renvoyée par la mise en place d'un récit doublement clivé dans lequel les protagonistes sont à tous les niveaux de la narration des voyeurs. La conjonction de cette forme clivée *ad infinitum* et d'une posture voyeuriste se révèle également centrale dans *Vox*. Si la forme dialoguée du roman peut paraître faire l'économie du clivage narrateur/personnage, la posture volontiers narrative qu'adoptent Jim et Abby au fil de la conversation rétablit en réalité les bases d'une mise en abyme propice au jeu spéculaire. Dans le long récit que Jim fait de la soirée passée avec Emily et qu'il décrit comme « probably the best sexual experience I've had » (*Vox* 125), ce jeu spéculaire atteint son comble. On voit ainsi Jim raconter à Abby une conversation avec une certaine Emily tournant autour de la rédaction d'une petite annonce susceptible de lui faire rencontrer une femme qui accepterait de se masturber à ses côtés en regardant une vidéo à caractère pornographique ! S'il apparaît clairement, à la faveur de cet épisode notamment, que Jim n'est jamais plus transporté par le sexe que lorsque le discours et le regard l'en rapprochent et l'en détachent tout à la fois, la scène (qui débouche naturellement sur la réalisation du scénario envisagé avec l'assistance de la dite Emily) nous renvoie, au détour de ce « va-et-vient entre vision et parole » (Millet 188), à la posture de l'écrivain en même temps qu'à celle du lecteur, tandis qu'elle mime le mouvement de prise-déprise où les entraîne le miroir tendu par le texte.

Nulle incongruité dès lors à ce que la vidéo soit, à la suggestion d'Emily, une vidéo étrangère doublée :

She said, 'Let me make a suggestion. A dubbed tape. A foreign dubbed tape.' And she explained why. She said it's because you've got more layers — you've got the graphic stuff going on, but you've got mouths saying Italian sex words or French sex words, and then American actors going ooh and ah, and usually the American actors who do the dubbing are somewhat better than the American actors who've got to both have sex *and* act. (*Vox* 106)

On songe aux amants décrits par Catherine Millet : « [...] deux doubleurs, le regard rivé sur l'écran où ils suivent l'action des personnages auxquels ils prêtent leur voix » et « relay[ant] par [leurs] paroles [les] protagonistes d'un film porno qui se déroule sous [leurs] yeux » (Millet 188), protagonistes qui ne sont autres que leurs organes génitaux. Mais surtout, ces acteurs doublés qui démultiplient les « couches », les « niveaux » (« layers ») sont peut-être l'ultime figuration dans le texte des clivages dont procède le récit et au-delà, peut-être, tout récit dans sa vocation à donner à voir la figure de l'un (le lecteur) derrière la langue de l'autre (l'écrivain).

On voit, au terme de ce parcours, que *Vox* et *The Fermata* ne constituent en rien une anomalie dans le paysage littéraire que dessine l'œuvre de Baker. L'homogénéité de chacun des deux textes et leur inscription dans une cohérence plus vaste interdisent même qu'on parle à leur propos d'obscénité. Car, tandis que l'obscénité tient dans l'exhibition de « ce qui devrait demeurer caché » (Freud), n'est en définitive obscène que ce qui dérange un code pré-établi, ce qui relève de l'irruption, de fraction, de l'incongruité. Or, s'il exhibe du corps et de l'expérience individuelle « ce qui devrait demeurer caché », Baker le fait non seulement dans un cadre circonscrit, dans le respect d'un cloisonnement délibéré qui rend d'emblée caduque la notion de perturbation, mais il le fait aussi dans la continuité d'une esthétique, par fidélité à un projet d'ensemble sous-tendu par une scopophilie active et la hantise de la perte. La fausse antilogie que constitue la mise en relation de « rot » et « erotica » dans *The Fermata* en vient ainsi à figurer la résolution d'oppositions formelles au sein d'un projet esthétique homogène où la contradiction n'a en définitive pas place puisqu'il ne s'y trouve d'antagonisme que dans le conflit apparent des sujets et non dans le discours.

OUVRAGES CITÉS

- BAKER, Nicholson. *Double Fold : Libraries and the Assault on Paper*. New York : Random House, 2001.
- . *The Everlasting Story of Nory*. New York : Random House, 1998. Vintage, 1999.
- . *The Fermata*. New York : Random House, 1994. Vintage, 1994.
- . *The Mezzanine*. New York : Weidenfeld & Nicolson, 1988. London : Granta, 1989.
- . *Room Temperature*. New York : Grove Weidenfeld, 1990. London : Granta, 1990.
- . *The Size of Thoughts : Essays and Other Lumber*. New York : Random House, 1996. Vintage, 1996.
- . *Vox*. New York : Random House, 1992. London : Granta, 1992.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1970-1988.
- EDELMAN, Dave. *An Interview with Nicholson Baker*. World Wide Web (<http://dave.edelman.home.att.net/baker.html>).
- GREEN, André. *La Déliaison*. Paris : Les Belles Lettres, 1992. Hachette, 1998.
- JAMES, Henry. « The Art of Fiction ». 1884. *The Critical Muse : Selected Literary Criticism*. London : Penguin, 1987. 186-206.
- KAPLAN, James. « Hot Vox ». *Vanity Fair* (January 1992) : 118-121, 125-127.
- LAURENCE, Alexander and David Strauss. *An Interview with Nicholson Baker*. World Wide Web (<http://www.altx.com/interviews/nicholson.baker.html>), 1994.
- MILLET, Catherine. *La Vie sexuelle de Catherine M.* Paris : Seuil, 2001.
- SALTZMAN, Arthur. *Understanding Nicholson Baker*. Columbia : University of South Carolina Press, 1999.
- WEICH, Dave. *Nicholson Baker stops time, but can he save Jiffy Pop ?* World Wide Web (<http://www.powells.com/authors/baker.html>).

L'interdit et le contredit dans l'œuvre romanesque de James Baldwin

Benoît DEPARDIEU
Université d'Évry-Val d'Essonne

James Arthur Baldwin est assurément l'un des écrivains afro-américains les plus renommés dans le monde entier, mais cette célébrité est plus le fruit de sa forte personnalité et de son engagement politique au côté du mouvement des Droits Civiques dans les années soixante ainsi que de quelques essais aux accents pamphlétaires tels que *The Fire Next Time* (1963) ou *Notes of a Native Son* (1955) que d'un intérêt porté à son œuvre strictement fictionnelle. Or, c'est précisément à l'œuvre de fiction — souvent délaissée par la critique — que nous avons choisi de nous attacher tant elle apparaît comme une mise en œuvre, une exemplification des réflexions de l'auteur qui parcourent ses essais.

Outre un recueil de nouvelles (*Going To Meet the Man*, 1965) et deux pièces de théâtre (*Blues For Mister Charlie*, 1964 ; *The Amen Corner*, 1968), Baldwin publia six romans sur lesquels nous avons décidé de fonder notre étude. Le premier roman, *Go Tell It on the Mountain*, paru en 1953, peut être considéré comme le texte fondamental, ce que nous pourrions appeler l'*Urtext*, dans l'œuvre romanesque baldwinienne, tant il aborde les thèmes qui deviendront la marque même de Baldwin romancier. À intervalles réguliers, Baldwin publia les cinq autres romans : *Giovanni's Room* (1956), *Another Country* (1962), *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (1968), *If Beale Street Could Talk* (1973), *Just Above My Head* (1979).

Le parcours romanesque baldwinien peut être considéré comme une longue quête de la vérité qui, sous des formes diverses, part d'une recherche de l'identité sociale, raciale et sexuelle, pour se tourner progressivement vers des considérations de plus en plus métaphysiques et téléologiques. Dans l'économie de l'œuvre baldwinienne, les romans occupent un place singulière de par leur caractère parabolique. En effet, les six romans baldwiniens peuvent être appréhendés comme illustrations, « mise-en-texte », des réflexions qui fondent les essais publiés par l'auteur.

Nous partons du postulat que le sujet baldwinien est agi par une quête du Symbolique qui est déclenchée par l'apogée d'une crise ayant pour cause l'aliénation dans la captation imaginaire de la relation à l'autre. Cette relation à l'autre — le petit autre lacanien de la relation spéculaire — s'affronte à l'interdit dans une dynamique perverse du rapport du désir à la Loi. Le sujet baldwinien, à la recherche de la vérité, se heurte à l'interdit et se leurre de pouvoir y saisir la véridicité de son être.

L'œuvre romanesque baldwinienne subit une rupture avec *Another Country*, le troisième roman publié en 1962. Plus précisément, nous situons cette rupture à la fin du premier chapitre de ce roman qui coïncide avec le suicide éminemment symbolique de Rufus Scott, musicien de jazz déchu qui se jette du haut du George Washington Bridge décrit comme : « the bridge built to honor the father of his country¹. » Ce suicide, qui résonne comme un ultime défi lancé au père, ouvre au sujet la dimension du symbole. Nous entendons par là que Rufus Scott, dans le reste du roman, devient ce pur symbole, ce signifiant qui va régir les relations intersubjectives des autres personnages du roman. C'est ce savoir sur le pouvoir du Symbolique qui est effleuré dans *Another Country* et qui nous permet d'appréhender la dialectique de l'interdit et du contredit dans le reste de l'œuvre romanesque de James Baldwin.

C. W. E. Bigsby dans un article intitulé « The Divided Mind of James Baldwin » rappelle que pour Baldwin le but du romancier est de servir la vérité, qu'il définit comme « a devotion to the human being, his freedom and fulfilment² ». La recherche de la vérité est ce qui agit le sujet de l'énoncé mais surtout le sujet de l'énonciation. Et cette vérité, dans les premiers romans baldwiniens, recouvre totalement l'idée d'identité. Le sujet baldwinien, comme nous l'avons précisé, se positionne à l'apogée

1. *Another Country*, New York, Vintage, 1993, p. 87.

2. In *Journal of American Studies*, 13, 1979, p. 338.

d'une crise essentiellement identitaire que le texte du roman tente de résoudre. C'est le cas pour le tout premier roman baldwinien, *Go Tell It on the Mountain*, qui raconte le processus de conversion religieuse du jeune John Grimes le jour anniversaire de ses quatorze ans. Tout ce premier roman est fondé sur la dit-mension — nous utilisons ici l'orthographe lacanienne qui « désigne la mension du dit³ » — de l'interdit représenté par la figure du père de John. Or, cette dit-mension n'est pas appréhendée comme constituante mais aliénante par le sujet baldwinien. D'où cette capture dans la relation imaginaire spéculaire et la rivalité phallique avec ce père imaginaire ou idéalisé comme le désigne Guy Rosolato, celui qui est détenteur du phallus⁴.

Les deux premiers romans de James Baldwin sont éminemment œdipiens et l'étude du complexe paternel, qui se fonde sur l'interdit, est indispensable pour saisir pleinement l'évolution du sujet baldwinien tout au long des six romans. Il nous faut d'ailleurs préciser que le problème du Père et du complexe qu'il engendre ne sera jamais totalement résolu par Baldwin.

John Grimes, le protagoniste de *Go Tell It on the Mountain* est confronté à une *imago* de père mythique rappelant celui de la horde primitive décrit par Sigmund Freud dans *Totem et tabou*. Il règne en maître sur la maison et s'arroge tous les droits sur ses enfants et sur les femmes de la famille. Il est ce père que nous pourrions qualifier d'« hyper-phallique » d'autant plus qu'il détient aussi le pouvoir religieux de par sa fonction de prédicateur et son accès aux Saintes Écritures, au Verbe. La condensation sur la personne de Gabriel de l'imago du père et de celle de Dieu, essentiellement celui de l'Ancien Testament, est particulièrement aliénante pour le jeune John :

[...] John's heart was hardened against the Lord. His father was God's minister, the ambassador of the King of Heaven, and John could not bow before the throne of grace without first kneeling to his father. On his refusal to do this had his life depended⁵ [...].

3. *Le séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Le Seuil, Points Essais, 1975, p. 167.

4. Cf. Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 175 : « [...] pour le pervers, la loi qu'il désavoue, celle de la différence des sexes précisément, lui apparaît comme une règle arbitraire, relative, et qui ne dépend que d'une autorité infaillible, féroce dans ses exigences, invulnérable, aveugle, mais aussi protectrice et correspondant, en fait, à la toute-puissance des pensées de l'enfant. Cette autorité nous pouvons l'appeler le *Père Idéalisé*. Voyons en cette image ce père redoutable et *mythique* que Freud désignait comme surhomme et père de la horde primitive. »

5. *Go Tell It on the Mountain*, London, Penguin classics, 1991, p. 23.

Le père est le détenteur du pouvoir absolu qui lui a été accordé par Dieu et cette omnipotence est l'objet de la rivalité phallique et du désir de mort :

Oh, that his father would *die* ! — and the road before John be open, as it must be open for others⁶.

His father's will was stronger than John's own. His power was greater because he belonged to God. [...] The living rod was uplifted in other hands⁷.

La détention du pouvoir se traduit dans la puissance du dit du père, de son discours qui pose l'interdit. À maintes reprises, le discours du père fait retour dans les rêveries du fils pour signifier le lieu du pouvoir. L'étymologie latine, *interdictio*, confirme le rôle prépondérant de la dit-mension qui s'inter-pose entre le sujet et son désir, originellement, le désir de la mère, puisque l'interdit fondateur est celui de l'inceste. Or, l'inceste est un élément qui fait retour de manière obsessionnelle dans les romans de Baldwin, comme marque de la désobéissance suprême et peut-être virtuellement comme le lieu de la vérité. Sur ce point, il faut rappeler que l'inceste sera consommé deux fois dans l'œuvre romanesque de Baldwin, toutefois jamais entre la mère et le fils, ce qui nous semble un élément particulièrement signifiant. Dans *Tell Me How Long the Train's Been Gone*, c'est une relation incestueuse homosexuelle entre les deux frères, Caleb et Léo, et dans le dernier roman, *Just Above My Head*, l'inceste est le fait d'un père avec sa fille, Joël et Julia.

Rappelons rapidement l'importance de la dit-mension de l'interdit dans le complexe d'Œdipe et la fonction paternelle. Anika Lemaire dans son ouvrage sur Jacques Lacan écrit :

Dans l'Œdipe, l'enfant passe d'une relation *immédiate* et sans distance à sa mère à une relation *médiate* grâce à son insertion dans l'ordre symbolique de la Famille. L'institution familiale distingue parents et enfants et leur donne un nom et une place de sujets singuliers. Dans l'Œdipe, le père joue le rôle de la loi symbolique qui instaure le triangle familial, en actualisant sous son chef l'interdit de l'union avec la mère⁸.

6. *Idem*, p. 168.

7. *Ibidem*, p. 226-7.

8. A. Lemaire, *Jacques Lacan*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1977, p. 38. Notre soulignage.

L'interdit de l'inceste pose le père entre l'enfant et la mère et le fait advenir comme représentant de la Loi. L'actualisation de cette médiation est assurée par l'interdit. C'est ce processus que Jacques Lacan a nommé la métaphore paternelle, l'avènement du Nom-du-Père, insistant par ces termes sur le caractère symbolique d'une telle substitution. La métaphore paternelle permet le refoulement originaire, c'est-à-dire, le refoulement du désir de la mère et instaure la *Spaltung* ou division du sujet, indispensable à l'être humain qui est, comme le dit Lacan, un « parlêtre », un être qui se fonde dans l'ordre du langage.

Pour revenir à James Baldwin et son premier roman, John Grimes saisit l'interdit non pas comme la parole constituante du père donnant accès au désir mais comme l'expression du pouvoir du père qui cèle la vérité de la jouissance. En d'autres termes, c'est en brisant l'interdit que le sujet peut s'approprier le pouvoir phallique du père et prendre sa place : être le père à la place du père, avoir le phallus que le père détient. Or, le problème réside dans le fait que personne ne peut se déclarer comme ayant le phallus puisque pour « l'avoir il faut d'abord qu'il ait été posé qu'on ne peut pas l'avoir », puisque le père, en tant qu'ex-fils, est lui aussi soumis à cette loi.⁹ La castration symbolique mise en scène dans la dernière partie du roman nous semble mettre un terme — au sens littéral de l'expression — à la relation imaginaire aliénante au père idéalisé mais, tel un vœu pieux, « a wishful thinking » elle ne résoud en rien la relation perverse qui s'est instaurée entre le sujet, son désir et la Loi :

His father raised his hand. The knife came down. John rolled away, down the white, descending street, screaming : 'Father ! Father!¹⁰ !'

Cette structure perverse qui parcourt toute l'œuvre romanesque de James Baldwin, présentifiée par le retour de l'angoisse de castration et l'omniprésence des figures paternelles des représentants de la Loi, qu'ils soient pasteurs, avocats ou policiers, est particulièrement prégnante dans le deuxième roman, *Giovanni's Room*.

Dans ce roman, qui n'est qu'une longue anamnèse se déroulant la nuit précédant l'exécution capitale, sur la guillotine, de Giovanni, amant de David le narrateur, l'interdit fondateur de la Loi est l'objet du désir. David, ayant perdu sa mère très jeune, s'est fixé dans une relation immé-

9. J. Lacan, *Le séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 186.

10. *Go Tell It on the Mountain*, p. 230.

diante mortifère à la mère et au corps féminin. La carence du père, qui ne peut offrir sa parole au fils et instituer la Loi qui régit la différence des sexes et des générations, inscrit le narrateur dans une errance identitaire qui le conduit tout naturellement à une fuite sans fin :

We were not like father and son, my father sometimes proudly said, we were like buddies. I think my father sometimes actually believed this. I never did. I did not want to be his buddy ; I wanted to be his son. [...] He wanted me to look on him as a man like myself. But I wanted the merciful distance of father and son, which would have permitted me to love him.¹¹

L'interdit fondateur de la Loi n'est pas posé « entre » par le père, comme si la castration symbolique n'avait pas eu lieu. Cette structure nous fait penser à la forclusion du Nom-du-Père, concept élaboré par Lacan pour tenter d'expliquer les psychoses. C'est cette castration symbolique non-advenue dans l'histoire personnelle de David qui est invoquée dans l'exécution par décapitation de Giovanni, l'autre spéculaire de David, sa réflexion homosexuelle. La scène finale du roman en est la « mise-en-texte » fantasmatique :

[...] I look at my body, which is under sentence of death. It is lean, hard, and cold, the incarnation of a mystery. And I do not know what moves in this body, what this body is searching. It is trapped in my mirror as it is trapped in time and it hurries toward revelation. [...] I look at my sex, my troubling sex, and wonder how it can be redeemed, how I can save it from the knife.¹²

La structure perverse fondée sur le déni de la castration, qui à la fois défie la Loi pour s'assurer de sa place, la nie mais la réclame pour mieux la défier de nouveau, est la dynamique même de l'économie de l'œuvre romanesque de James Baldwin. Cette conscience, que nous pourrions aussi appeler « schizoïde » de la loi, est au cœur même de la contradiction baldwinienne.

Nous avons précisé que la rupture dans l'œuvre romanesque de Baldwin s'opère à la fin du premier chapitre de *Another Country*, coïncidant avec le suicide de Rufus Scott. Ce « passage à l'acte » résonne comme un *acting out* adressé à un tiers, ici le père symbolique, celui qui

11. *Giovanni's Room*, New York, Laurel, 1988, p. 26.

12. *Giovanni's Room*, p. 223.

est porteur de la Loi¹³. Le suicide du protagoniste représente une rupture car, par sa mort, Rufus devient le symbole du manque qui est le moteur du désir et relie tous les autres personnages du roman. Il est d'ailleurs intéressant de faire remarquer que le chapitre suivant s'ouvre sur une scène de famille où un père, Richard Silenski apparaît comme celui qui a su établir la loi constituante sur ses enfants :

Paul *did* know how to play — or knew, anyway, that chess was a game with rules that had to be learned. He played with his father from time to time¹⁴.

Dorénavant, c'est la dit-mension symbolique du langage qui va constituer le champ de la quête baldwinienne de la vérité. Progressivement, l'œuvre romanesque s'intéresse au langage, aux signifiants qui le composent et à ce qu'ils recèlent, à cette dit-mension de révélation subjective que la parole contient. Or, la révélation provient toujours de l'achoppement. Jacques Lacan dans son séminaire intitulé *Les écrits techniques de Freud* affirme :

La nouveauté freudienne [...] c'est la révélation [...] où une parole émerge qui dépasse le sujet discourant. [...] La parole véridique que nous sommes censés déceler, non par l'observation, mais par l'interprétation, dans le symptôme, dans le rêve, dans le lapsus, dans le *Witz* [mot d'esprit] obéit à d'autres lois que le discours, soumis à cette condition de se déplacer dans l'erreur jusqu'au moment où il rencontre la contradiction¹⁵.

Là se trouve donc la place de la contradiction d'après Freud et Lacan, dans le discours, entre la vérité et l'erreur. Sigmund Freud dans « le motif du choix des coffrets » ajoute à propos de la contradiction :

N'oublions pas que les contradictions d'une certaine espèce, les substitutions par un contraire totalement contradictoire n'opposent pas de difficulté sérieuse au travail d'interprétation analytique. [...] Dans les modes

13. Pour une explication claire de la différence entre « passage à l'acte » et *acting out*, voir J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2^e édition, 1998, pp. 7-8.

14. *Another Country*, p. 91.

15. J. Lacan, *Le séminaire, livre I, les écrits techniques de Freud*, Paris, Le Seuil, Points Essais, 1975, p. 407.

d'expression de l'inconscient, comme dans le rêve, les opposés sont très fréquemment représentés par un seul et même élément¹⁶.

La contradiction est ce qui dans le discours « fait le départ entre la vérité et l'erreur¹⁷ ». Le discours est à ranger du côté du leurre et du semblant et c'est lorsque ce discours achoppe et rencontre la contradiction que peut être révélée la vérité du sujet, nommément qu'il est agi par l'Autre, le grand Autre lacanien, en d'autres termes l'inconscient. Gaston Bachelard dans *La psychanalyse du feu* rappelle :

La contradiction[...] est la loi de l'inconscient [...]. La contradiction est, pour l'inconscient, plus qu'une tolérance, [...] elle est vraiment un besoin¹⁸.

Ceci est particulièrement bien illustré par le phénomène de la dénégarion. Dans *Another Country*, Vivaldo, apprenti-écrivain italo-américain qui s'est épris d'Ida, la sœur de Rufus nie le fait que son attirance pour elle soit essentiellement fondée sur la couleur de sa peau :

Against his will, Vivaldo was forced to laugh. « Well, I don't think Ida's color has a damn thing to do with it, one way or the other¹⁹ ».

La dénégarion est la forme essentielle de la fonction inconsciente du moi, de l'aliénation du sujet. « La négation linguistique ne peut annuler que ce qui est énoncé, posé explicitement. Un jugement de non-existence a toujours un statut formel de jugement d'existence. La négation est toujours d'abord admission²⁰ ». Ce phénomène linguistique est l'une des expressions de la dit-mension envahissante de l'Autre dans l'œuvre romanesque baldwinienne. À partir du quatrième roman, James Baldwin a systématiquement recours au narrateur homodiégétique et à l'anamnèse, ce qu'il avait toutefois déjà expérimenté dans *Giovanni's Room*. Le recours dans le texte aux flashbacks, souvenirs d'enfance — certains pouvant sûrement être appréhendés comme des souvenirs-écrans — aux récits de rêves, ressortit de cette même préoccupation pour une quête de la vérité sur le sujet. Le présent est constamment envahi par le passé et le rôle de la mémoire devient de plus en plus prépondérant dans les

16. In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 77.

17. J. Lacan, *Le séminaire, livre I, les écrits techniques de Freud*, p. 402.

18. G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 138-40.

19. *Another Country*, p. 156.

20. Benvéniste cité par A. Lemaire, *op. cit.*, p. 131.

romans. *Just Above My Head*, celui qui clôt l'œuvre romanesque, peut se résumer à la reconstitution de l'histoire personnelle de Hall Montana, des chapitres de son histoire qui sont — pour paraphraser Jacques Lacan — marqués par un blanc ou occupés par un mensonge, ce sont les chapitres censurés²¹. Ne soyons pas surpris d'y voir réapparaître d'ailleurs la dit-mension de l'interdit. Hall Montana en reconstituant son histoire à travers le récit de la vie de son frère Arthur, célèbre chanteur de Gospel, fournit un superbe exemple de travail du deuil et d'auto-analyse :

Memory is a strange vehicle. Or perhaps, *we* are the vehicle which carries the increasingly burdensome and mercurial passenger called memory. [...] But the event, the moment, engraved in me, which *is* me more surely than my given name is me : escapes my memory²².

Se remémorer pourtant n'est pas suffisant, comme le rappelle Jacques Lacan. C'est la reconstitution complète de l'histoire du sujet qui est l'élément essentiel, constitutif, la réintégration par le sujet de son histoire, et l'histoire — précise Lacan — n'est pas le passé. L'histoire est le passé pour autant qu'il est historisé dans le présent — historisé dans le présent parce qu'il a été vécu dans le passé²³. Le fait que le sujet revive, se remémore les événements formateurs de son existence, n'est pas tellement important. Ce qui compte, c'est ce qu'il en reconstruit²⁴.

Le sujet baldwinien s'affronte donc au rôle même de la mémoire :

I wonder, more and more, about what we call memory. The burden — the role — of memory is to clarify the event, to make it useful, even to make it bearable. But memory is, also, what the imagination makes, or has made, of the event, and the more dreadful the event, the more likely it is that the memory will distort, or efface it. It is, thus, perfectly possible — indeed, it's common — to act on the genuine results of the event, at the same time that the memory manufactures quite another one, an event totally unrelated to the visible and uncontrollable effects in one's life. This may be

21. In « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits I*, Paris, Le Seuil, Points Essais, 1966, p. 136.

22. *Just Above My Head*, London, Penguin classics, 1994, p. 152.

23. Lee Edelman dans son article « The Part for the (W)hole. Baldwin, Homophobia, and the Fantasmatics of "Race" » écrit : « Baldwin reads history itself as the source of *contradictions* so profound and inescapable that we ourselves exist as their expression, as their effect [...] » in *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York, Routledge, 1994, p. 62.

24. Jacques lacan, *Le séminaire, livre I, les écrits techniques de Freud*, pp. 25-7.

why we appear to learn absolutely nothing from experience, or may, in other words, account for our incoherence : memory does not require that we reconstitute the event, but that we justify it²⁵.

C'est bien le processus de l'énonciation qui importe pour accéder à ce savoir sur le *Je* — le lieu d'où je parle, séparé du moi. Ce savoir impossible est interdit. C'est ici que, nous inspirant de Jacques Lacan, nous jouons de l'équivoque du terme même et tentons de fournir la clef de la dialectique interdit-contredit :

Ce savoir impossible est censuré, mais il ne l'est pas si vous écrivez convenablement *l'inter-dit*, il est dit entre les mots, entre les lignes²⁶.

C'est la dimension de l'entredit²⁷ qui relie l'interdit et le contredit. La contradiction surgit de la rencontre dans le discours de l'erreur avec la vérité et révèle par là le vrai lieu où se situe le sujet — un sujet qui est par définition ex-centré, divisé, justement par l'intervention de l'interdit originel, fondateur de la Loi, celle de l'ordre symbolique, celle du langage. C'est bien parce que le langage est ce qui fonde le sujet que celui-ci est à jamais divisé et que la contradiction est inhérente au sujet humain.

Lorsque James Baldwin affirme dans *Notes of A Native Son* : « the root function of language is to control the universe by describing it », il touche à la contradiction même qui fonde le sujet humain²⁸. Et comme le précise Bigsby, le sujet Noir n'a pas accès à ce pseudo pouvoir du langage, il est dans l'incapacité de contrôler son environnement ou soi-même. Le langage devient alors dysfonctionnel :

He is thus left with a cultural inheritance characterized by ambiguity, self-doubt, and linguistic paradox²⁹.

Les concepts de « double-consciousness » et « double vision » élaborés par des écrivains afro-américains tels que Du Bois et Ellison, sont une tentative de mettre un nom sur cette contradiction aliénante du sujet noir :

25. *Just Above My Head*, *op. cit.*, p. 567.

26. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XX, Encore*, p. 151.

27. Jacques Lacan précise : « La *Verneinung* (dénégation) est la pointe la plus affirmée de ce que je pourrais appeler *l'entredit*, comme on dit *l'entrevue*. » in *Le séminaire, livre VII, l'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 79.

28. *Notes of a Native Son*, London, Penguin, 1995, p. 158.

29. C. W. Bigsby, *op. cit.*, p. 331.

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, — an American, a Negro ; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings ; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder³⁰.

Cette schize, sans aucun doute exacerbée chez le sujet noir, n'en reste pas moins la caractéristique même du sujet humain qui par l'entrée dans l'ordre du langage accepte la castration symbolique, celle qui le fait ex-ister de manière divisée par ce que Freud a appelé la *Spaltung*, ce que Lacan a élaboré en « refente » : l'impossible coïncidence du *Je*, sujet de l'énonciation, et du *Je*, sujet de l'énoncé. Le sujet se fige alors en ses énoncés, en ses rôles sociaux et la totalité de ceux-ci s'édifie peu à peu en un moi qui n'est plus qu'une objectivation du sujet³¹.

La contradiction nous apparaît comme la condition inhérente au sujet humain, pris dans l'ordre du langage et tiraillé éternellement entre le désir et la loi, entre le choix et le déterminisme, entre le présent et le passé³². L'interdit qui fonde la loi est au cœur même de cette contradiction. Sans lui, le bien et le mal n'existent pas, la différence des sexes et des générations n'est pas instituée, les contraires, les opposés ne s'articulent plus, le langage se délie.

L'œuvre romanesque baldwinienne décrit ce parcours du sujet humain qui doit, à travers la dialectique œdipienne, accepter l'interdit qui va fonder le désir et découvre peu à peu la contradiction révélant l'entredit, la face interdite du discours humain.

Nous concluons sur cette citation de James Baldwin :

It is quite possible to say that the price a Negro pays for becoming articulate is to find himself, at length, with nothing to be articulate about³³.

30. Du Bois cité par Bernard W. Bell in *The Afro-American Novel and Its Tradition*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1987, p. 12.

31. A. Lemaire, *op. cit.*, p. 127.

32. Nous pouvons insister sur ce que Jacques Lacan appelle la « cristallisation de l'homme dans le discours organisé en tant qu'il contient fondamentalement la contradiction. » in *Le séminaire, livre I, les écrits techniques de Freud*, p. 101.

33. *Notes of a Native Son*, p. 13.

C'est sans doute ce qui fait écrire à Bigsby à propos de James Baldwin :

There are certain individuals who contain the « yes » and « no » of their culture, whose personal ambivalences become paradigmatic. This would be an apt description of a man whose [...] career has described a neat and telling parabola and whose contradictions go to the heart of an issue which dominated the political and cultural life of mid-century America³⁴.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- BALDWIN, James, *Go Tell It on the Mountain*, [1953], London, Penguin, 1991.
- , *Notes of a Native Son*, [1955], London, Penguin, 1995.
- , *Giovanni's Room*, [1956], New York, Laurel, 1988.
- , *Another Country*, [1962], New York, Vintage, 1993.
- , *Tell Me How Long the Train's Been Gone*, [1968], London, Penguin, 1994.
- , *If Beale Street Could Talk*, [1972], New York, Laurel, 1988.
- , *Just Above My Head*, [1979], London, Penguin, 1994.
- BELL, Bernard W., *The Afro-American Novel and Its Tradition*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1987.
- BIGSBY, C. W. E., « The Divided Mind of James Baldwin » *Journal of American Studies* 13, 1979, pp. 325-42.
- EDELMAN, Lee, « The Part for the (W)hole. Baldwin, Homophobia, and the Fantasmatics of "Race" » *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York, Routledge, 1994, 42-75.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1965.
- LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Le Seuil, Points Essais, 1966.
- , *Le séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Le Seuil, 1975.
- , *Le séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Le Seuil, 1998.

34. C. W. Bigsby, *op. cit.*, p. 325.

LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986.

———, *Le séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Le Seuil, 1975.

LAPLANCHE, Jean, Pontalis, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2^e édition, 1998.

LEMAIRE, Anika, *Jacques Lacan*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1977.

ROSOLATO, Guy, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969.

HISTOIRE DES IDÉES

Le même et l'autre : Le Roi, le Parlement et la crise constitutionnelle de la milice de 1641-1642

Charles-Édouard LEVILLAIN
Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

L'objet de cet article est de s'interroger sur l'art de rendre contradictoire ce qui ne l'est pas nécessairement. En apparence, la guerre civile anglaise est née d'un conflit entre le roi et le Parlement et nul ne contestera, en effet, que, pour faire une guerre, il faut deux camps, et deux camps qui défendent des positions contraires. Pendant très longtemps, on a donc présenté les années 1640 comme une lutte sanglante, et non plus voilée, entre un roi liberticide et un Parlement garant des libertés. L'historiographie *whig* a habitué des générations d'écoliers anglais à voir dans la Glorieuse Révolution l'aboutissement final de cette lutte.

Fidèle aux leçons de l'historiographie récente¹, je voudrais me pencher sur la crise constitutionnelle de la milice des années 1641-1642 et montrer que le roi et le Parlement, loin de tenir des discours mutuellement contradictoires, avaient un même langage et défendaient les mêmes idées. En revanche, l'ordonnance de 1642, par laquelle le Parlement s'arrogea le pouvoir sur la milice, fut une innovation de forme tout à fait radicale qui témoigne d'une divergence sur une question essentielle : à qui confier les forces armées dans une situation de crise ? La

1. Conrad Russell, *Unrevolutionary England 1603-1642*, Londres, The Hambledon Press, 1990.

thèse que je défends est double : c'est pour conserver le fond que le Parlement innova sur la forme ; c'est pour éviter le reproche de la contradiction que le roi et le Parlement éprouvèrent le besoin, à partir de 1642, d'une justification théorique.

LA CRISE CONSTITUTIONNELLE DE LA MILICE ET SON CONTEXTE

Contexte institutionnel

La milice était à la fois une idée et une institution. Une idée parce qu'elle représentait, du moins à partir des années 1640, l'alliance heureuse entre le citoyen et le soldat, par opposition au soldat professionnel pour qui la guerre est un métier. Même avant 1640, l'Angleterre se distinguait des autres pays européens par l'absence d'armée permanente. La guerre de Trente ans avait entraîné en Europe continentale ce que Geoffrey Parker a appelé une « révolution militaire² ». Restée à l'écart de ce conflit, l'Angleterre avait une organisation militaire encore largement féodale où les sujets du royaume étaient appelés à servir de façon intermittente dans des milices régionales.

La milice était aussi une institution. Fondée au lendemain de la conquête de l'Angleterre par Guillaume I^{er}, elle fut modernisée par Henri II qui, dans les Assises des Armes de 1189, lui donna son premier statut juridique. Ce texte fondateur établit un lien entre les obligations militaires et les critères de propriété et de liberté. Il connut des raffinements successifs avant d'être appelé, à partir de 1285, le « statut de Winchester ». Ce statut servit de base à toutes les lois successives sur la milice avant que, par un accident de l'histoire, le Parlement de 1604 n'abroge la loi la plus récente qui existât (1558) et que le Parlement de 1624 n'en fasse de même avec la loi la plus ancienne (le statut de Winchester). Au total, on se retrouve à partir du règne de Charles I^{er} dans une situation de *vide juridique*, ce qui, dans un pays éminemment légaliste, ne pouvait ne pas poser problème.

Privée de support législatif clair, la milice reposait donc entièrement sur la prérogative royale, à savoir ce pouvoir éminent qu'avait le roi de faire et de dire. Il me semble essentiel de bien comprendre qu'il n'y avait pas d'antinomie de principe entre la loi et la prérogative, pas plus qu'il

2. *The Military Revolution. Military Innovation and the rise of the West 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

n'y en avait entre le roi et le Parlement. De même que le roi faisait partie du Parlement (*King-in-Parliament*), la loi faisait partie de la prérogative. Le problème c'est que, en l'absence de loi, la prérogative était comme un château sans fondations. Elle tenait par elle-même, ou, plus exactement, par la seule capacité du roi à gouverner en synergie avec les sujets du royaume.

Contexte événementiel

Les années 1641-1642 sont d'une telle complexité que les propos qui suivent auront un caractère volontairement simplificateur. La crise constitutionnelle de la milice a été précipitée par un double problème : celui de la révolte d'Irlande (novembre-décembre 1641) et, plus profondément, celui de la dégradation des relations entre Charles I^{er} et une fraction du Parlement entraînée par John Pym. Lorsque Charles I^{er}, après de longues années de règne personnel (1629-1640), convoqua le 3 novembre 1640 ce qui allait devenir le « Parlement Long », rien ne permettait de prévoir que les événements prendraient une tournure si dramatique, et cela malgré la dissolution de « Parlement Court » quelques mois auparavant.

La situation bascula véritablement à partir du procès de Strafford en mars-avril 1641. La révélation d'une tentative de putsch armé pour le sauver (mai) et, quelques mois plus tard, la tension créée par la tentative d'arrestation du marquis de Hamilton en Écosse contribuèrent à rompre le pacte de confiance qui aurait peut-être permis de revenir sans heurts sur les innovations en matière de religion et de fiscalité de Charles I^{er}. Dans ce contexte de suspicion aiguë à l'égard de Charles I^{er}, la révolte d'Irlande de l'automne 1641 fit naître un climat de psychose. Une question simple se posa alors pour les parlementaires : face à des papistes en armes, pouvait-on raisonnablement confier la défense du royaume à un roi qui n'était pas digne de confiance ?

LE SENS DE L'ORDONNANCE DE 1642

Une crise de la prérogative

À envisager la crise constitutionnelle de la milice dans une perspective *whig*, on serait tenté d'y voir un triomphe du Parlement sur le roi ou, pour le dire autrement, un triomphe de la loi sur la prérogative. Un tel raisonnement ne reflète pas la réalité. D'abord parce que l'ordonnance

de 1642 n'était pas une loi mais une moitié de loi, votée sans l'assentiment du roi. Ensuite parce que le vrai problème n'était pas le triomphe d'une loi qui n'en était pas une, mais la crise de la prérogative. Le vide juridique créé par l'abrogation de toutes les lois relatives à la milice rendit la situation de Charles I^{er}, commandant ultime des forces armées, extrêmement délicate, surtout en temps de guerre. Si les campagnes d'Écosse en 1639 et en 1640 furent un tel désastre, c'est en partie parce que, faute d'une loi pour asseoir la prérogative royale, les commissions d'arroi furent contestées sur le terrain. Les sujets se dérobaient à leurs devoirs et Charles I^{er} ne parvint à rassembler qu'une armée de fantômes.

La révolte d'Irlande ne fit qu'accentuer cette crise de la prérogative en posant la double question de la légitimité et de la légalité des décisions prises par Charles I^{er}. En novembre 1641, alors que Charles I^{er} était encore en Écosse, John Pym obtint, par une faible majorité, un droit de regard du Parlement sur les conseillers dont Charles I^{er} s'entourerait pour la campagne d'Irlande. Quelques semaines plus tard, Sir Arthur Heselrige introduisit un projet de loi en vertu duquel les nominations des commandants de l'armée d'Irlande dépendraient du seul Parlement. Rentré d'Écosse, Charles I^{er} put résister à cet assaut frontal grâce au fort soutien dont il jouissait encore au Parlement, mais la brèche était ouverte. Certains parlementaires n'avaient pas hésité à contester la caractère indivisible de la souveraineté en matière militaire.

Une innovation conservatrice

Les choses auraient pu s'arrêter là si Charles I^{er} n'avaient pas accumulé les maladresses. La nomination d'un royaliste ultra (Charles Lunsford) au poste éminemment stratégique de la Tour de Londres fin décembre 1641, puis la tentative d'arrestation des cinq membres le 5 janvier 1642 confirmèrent l'impression d'un roi prêt à s'attaquer aux privilèges mêmes de l'institution parlementaire. En ce sens, l'ordonnance de 1642 fut une réaction de défense face à une situation de crise institutionnelle et politique.

Mais quel est le sens exact de cette ordonnance ? Depuis le Moyen Âge, le Parlement cumulait traditionnellement deux fonctions : une fonction juridictionnelle et une fonction de conseil. Du point de vue de la procédure, les débats de 1641-1642 firent appel à la fonction de conseil, mais dans des conditions qui la rendirent inopérante et qui incitèrent donc le Parlement à légiférer. Si, à partir de janvier 1642, le Parlement décida d'introduire une ordonnance, cumulant donc fonctions législa-

tives et exécutives, c'est que le projet de loi de décembre 1641 était resté lettre morte ; et, de même, si un projet de loi fut introduit à la Chambre des Communes en décembre, c'est que le Parlement avait préalablement échoué dans sa fonction de conseil. N'oublions pas que l'une des principales ambitions de la Grande Remontrance de décembre 1641 avait été d'obliger le roi à se défaire de tous ses mauvais conseillers, de protéger, en somme, son corps public contre les infections de son corps privé. La thèse que je défends est la suivante : dans une situation de blocage des traditionnelles voies de dialogue entre le roi et le Parlement, le Parlement se mit effectivement à gouverner, et cette innovation formelle radicale que fut l'ordonnance de 1642 avait pour seul but d'assurer la conservation du fond, à savoir la sécurité du royaume.

LA BESOIN D'UNE JUSTIFICATION THÉORIQUE

La théorie après la pratique

Grande est la tentation, lorsque l'on s'intéresse à l'histoire des idées, de considérer que les idées sont le moteur de l'histoire. Dans le cas précis de l'ordonnance de 1642, il semble essentiel de noter que le gouvernement par le Parlement, et par le Parlement seul, n'était pas une idée, un concept qui aurait mûri dans l'esprit des parlementaires les plus éclairés, mais un fait empirique, une sorte d'influx nerveux du corps politique. Point de préméditation, par conséquent, mais un besoin de justification théorique *a posteriori*. L'ordonnance de 1642 suscita en effet une production pamphlétaire abondante qui témoigne, des deux côtés, d'un certain embarras à l'égard d'une situation inédite et surtout d'une volonté de non-contradiction par rapport à l'autorité supérieure de la loi (*the rule of law*).

Le discours de la non-contradiction

Le propre des pamphlets écrits et publiés dans le sillage de l'ordonnance de 1642 est de susciter un certain désarroi chez le lecteur car, quel que soit leur point de vue, le vocabulaire, les tournures de phrase et les modes de raisonnement sont les mêmes. Certes, les auteurs de ces textes avaient tous une même culture juridique et une même expérience de la vie politique, mais, au-delà de ces convergences évidentes, on ne saurait oublier que le roi raisonnait en membre du Parlement (membre ô

combien éminent) et le Parlement en conseil du roi (membre ô combien important). Dans les deux cas, en somme, il s'agissait de remettre la brebis égarée dans le droit chemin et non de lui trouver un nouveau berger. Pour clore cet exposé, je voudrais donner deux exemples de textes allant dans ce sens.

Le premier texte, écrit en défense du Parlement, s'intitule *Un discours ou dialogue entre deux ennemis puissants, le Lord Général Milice et son opposé illégal la Commission d'Arroi, le premier réclamant son autorité du Parlement, le deuxième de la prérogative royale*³. Certes, le titre parle d'opposition, mais, dans le texte, le Lord Général Milice dit bien :

En un mot, je suis du côté du roi et du Parlement, alors que toi, tu n'es que pour le roi, lui qui est entraîné par les mauvais conseils de personnes malfaisantes⁴.

La roi, en somme, n'est plus le roi puisqu'il est réduit à une sorte d'automate entre les mains de papistes qui complotent contre la sûreté de l'État dans le seul espoir d'instaurer l'arbitraire. En ce sens, le titre du pamphlet doit être lu avec un regard critique. La commission d'arroi n'est pas plus illégale que le Lord Général Milice ; elle n'est pas non plus son opposé ; elle est plutôt son frère illégitime. L'absence de loi sur la milice rendant la notion même de légalité problématique, il est plus juste de dire que le vrai problème était celui de la légitimité comparée des commissions parlementaires et des commissions d'arroi.

Parmi les réponses du roi, l'une des plus intéressantes apparut dans une proclamation du 18 juin 1642 qui, au-delà de l'interdiction faite d'obéir aux ordres du Parlement, présenta une formulation de la doctrine de la prérogative⁵. Charles I^{er} réfuta d'abord l'accusation selon laquelle il était en guerre contre le Parlement. Il n'était pas en guerre contre l'institution parlementaire, mais contre les ennemis de celle-ci qui, sous couvert de défense du bien commun, nourrissait de dangereux desseins contre la sûreté de l'État. Aux mauvais conseillers du roi répondaient, de façon quasi symétrique, les mauvais conseillers du Parlement.

3. *A discourse or dialogue between the two now potent enemies, the Lord General Militia and his illegal opposite Commission of Array ; the first pleading his authority by Parliament, the other the prerogative of the King*, 7 October 1642. British Library, Thomason Tracts, E.240 (28).

4. « In a word, I stand for the King and Parliament, you only for the King as he is carried away by the evil council of malignants ». *A discoursse or dialogue* 3.

5. *By the King. A proclamation forbidding all levies of forces without his Majesty's pleasure*, 18 June 1642. British Library, Thomason Tracts, 669.f.5 (45).

Ce que le Parlement appelait droit de résistance n'était qu'une forme masquée de trahison.

Au total, le véritable enjeu de ces textes était de faire œuvre de persuasion dans une nation dont l'engagement était fluide et incertain. Dans les comtés, les Lords Lieutenants recevaient des ordres contradictoires, non pas sur le fond, puisqu'il s'agissait toujours de la sécurité du royaume, mais sur la forme, puisque ces ordres émanaient de deux autorités différentes et pourtant siamoises. Arrivait un moment où il fallait choisir. La guerre civile commença lorsque se forma sur le terrain un camp royaliste qui, jusque là, n'existait pas.

Le principe de contradiction dans le discours empiriste de Locke et de Hume

Andréa GAGNOUD
Université Paul-Valéry — Montpellier III

La « contradiction » est une figure rhétorique au cœur de toute pensée et de tout discours, qu'ils soient communs ou philosophiques. Le terme « contradiction » a une valeur polysémique puisqu'étymologiquement, le verbe grec « *antiphèmi* » et le verbe latin « *contradicere* » signifient « contredire » ou « répliquer », et le substantif latin « *contradictio* » signifie « réplique » ou « objection » : en ce sens, la contradiction est une figure logico-réfutative. Ce terme a aussi un sens et une portée philosophique, le substantif grec « *antiphasis* » désignant une proposition contradictoire : c'est le principe logique de contradiction défini par Aristote dans sa *Métaphysique* (livre 5) selon lequel une proposition incluant son contraire ne peut être vraie (ex. « Il est impossible pour le même esprit de concevoir en même temps qu'une chose est et n'est pas »). Sur le plan logique, la non-contradiction est devenue, dans la pensée occidentale classique, le critère formel de la cohérence d'un discours et de la vérité de son énoncé ; sur le plan ontologique, c'est le critère de distinction de l'être et du non-être défini par Parménide dans le « Fragment 7 » et repris par Aristote dans le Livre 2 de la *Métaphysique* : « Il est impossible qu'à la fois quelque chose soit et ne soit pas¹. »

1. Sur les formulations du principe de contradiction chez Aristote, voir l'éclairant ouvrage de Jan Lukasiewicz, *Du principe de contradiction chez Aristote*, 1987, trad. Dorota

Dans leurs enquêtes sur l'entendement humain et sur la nature humaine, les deux grands philosophes empiristes, John Locke (1632-1704) et David Hume (1711-1776), sont amenés à user de la « contradiction » de manière récurrente, bien que ni l'un ni l'autre ne disserte de la notion ou du principe lui-même. Je tenterai dans cet article de montrer quel(s) sens et quelle(s) fonction(s) chaque philosophe confère à la « contradiction » et en quoi la « contradiction » est un principe essentiel constitutif de leur système philosophique, notamment de leur théorie de l'entendement humain : c'est pourquoi j'étudierai le principe de contradiction tout d'abord dans *An Essay Concerning Human Understanding* de John Locke puis dans le Livre I de *A Treatise of Human Nature* de David Hume intitulé « Of the Understanding ».

JOHN LOCKE ET LA CONTRADICTION

On relève 37 occurrences de la contradiction en tant que principe dans un grand nombre de démonstrations de *l'Essay Concerning Human Understanding* (1689) de John Locke².

Réfutation de l'innéisme comme contradiction

Au livre I, chapitre II, Locke réfute toute la pensée innéiste et lui oppose le postulat empiriste hobbesien³ (qu'il développera dans le deuxième livre chapitres I et II), selon lequel toutes nos idées sont issues de la sensation et de la réflexion. Un postulat ne pouvant être démontré, Locke choisit le principe de contradiction pour prouver la fausseté de la thèse innéiste selon laquelle il est des principes imprimés dans l'esprit de l'homme dès sa naissance. Locke examine tour à tour les principes spéculatifs et les principes pratiques et dans les deux cas, il s'élève contre l'argument de l'assentiment universel dont usent les innéistes

Sikova (Paris : Editions de l'Eclat, 2000). Sur la contradiction comme opération de la pensée et du discours, voir J. B. Grize et G. Piérait-Le Bonniec, « Introduction », *La contradiction* (Paris : Presses Universitaires de France, 1983).

2. Toutes les références à *l'Essay Concerning Human Understanding*, 1690, de John Locke seront données dans l'ordre suivant : Livre, Chapitre, Section. L'édition étudiée ici est : *An Essay Concerning Human Understanding* : (Oxford : Oxford University Press, 1979).

3. Hobbes énonce le postulat empiriste selon lequel « toute conception vient des sens » dans diverses parties de son œuvre, notamment dans *The Elements of Law Natural and Politic*, 1650, Part I : « Human Nature », Chapter XI, Section 5 ; ou dans *Leviathan*, 1651, Part I : « Of Man », Chapter I : « Of Sense ».

comme preuve de leur théorie. Prenant le principe ontologique de contradiction : « Tis impossible for the same thing to be and not to be » comme exemple de principe spéculatif, il démontre que cette proposition abstraite ne peut être universellement admise puisque, d'une part, les enfants et les idiots n'ont aucune capacité à la comprendre, et que, d'autre part, cette maxime est inconnue de la moitié du genre humain : il en déduit que la théorie innéiste est une contradiction en soi car une notion innée est implantée dans l'esprit afin d'y être perçue et comprise ; prétendre qu'une notion est présente dans l'entendement sans être entendue est aussi contradictoire que de prétendre à la fois qu'elle s'y trouve et qu'elle ne s'y trouve pas. Pour éluder cette critique, certains innéistes avancent l'argument selon lequel les principes innés ne sont connus et acceptés qu'à partir du moment où la raison est capable de les entendre ou de les comprendre. Poursuivant son raisonnement, Locke affirme que cet argument est tout aussi contradictoire puisqu'il revient à dire que ces principes, avant d'être saisis par la raison, seraient à la fois connus et non connus de l'esprit qui les contient. Si l'usage et l'exercice de la raison sont nécessaires à la compréhension de tels principes spéculatifs, alors il n'y a plus, selon Locke, aucune différence entre les principes dits innés et les principes acquis. Il en va de même pour les principes pratiques ou moraux qui, selon Locke, font encore moins l'objet d'un assentiment universel. Le fait que les opinions et les comportements humains sont si variés et que l'éducation et l'exercice de la raison sont nécessaires pour découvrir la vérité de ces notions morales est en totale contradiction avec l'hypothèse de leur innéité :

It is therefore little less than a contradiction, to suppose, that whole Nations of Men should both in their Professions and Practice unanimously and universally give the Lye to what, by the most invincible Evidence, every one of them knew to be true, right and good. (I, III, 11)

C'est ainsi que les principes diffèrent selon les doctrines des Écoles et des églises et que les convictions particulières sont diffusées ou considérées comme des opinions universelles. L'innéisme, pure contradiction, permet aux « dictateurs de principes » (« dictators of Principles ») d'ôter tout jugement rationnel à leurs disciples et de leur imposer leurs soi-disantes indubitables vérités.

La contradiction, ennemie de la connaissance

La contradiction, issue de la diversité des opinions des hommes, est précisément la pierre angulaire de toute l'entreprise de John Locke telle qu'il l'annonce dans l'« Introduction » de son *Essay* :

If I can give any Account of the Ways whereby our Understandings come to attain those Notions of Things we have, and can set down any Measures of the Certainty of our Knowledge, or the Grounds of those persuasions, which are to be found amongst Men, so various, different, and wholly contradictory... (I, I, 2)

Cette contradiction amène le philosophe à poser la question de l'existence de la vérité et des limites de l'entendement humain : « ... either there is no such thing as Truth at all ; or (that) Mankind hath no sufficient Means to attain a certain Knowledge of it » (I, I, 2). Cette citation termine en fait le deuxième paragraphe de l'introduction de l'*Essay* dans laquelle Locke a déjà exposé le projet de son enquête épistémique : « to enquire into the Original, Certainty, and Extent of humane Knowledge », c'est-à-dire qu'il se propose de découvrir les modes et les moyens de la connaissance. Partant de cette prémisse selon laquelle tout être pensant reçoit des idées dans son esprit et a conscience des idées qui s'y trouvent, Locke use du principe de contradiction pour construire son raisonnement. Les idées qui se trouvent dans l'esprit sont soit des idées simples, unes et indivisibles, soit des idées complexes, divisibles mais particulières. Aucune de ces idées n'échappe à la loi du principe d'identité : « the same is the same, and the same is not different » (IV, VII, 4). Toutes nos idées sont particulières, donc distinctes et différentes et elles sont perçues comme telles par l'esprit qui les perçoit. Il appartient à l'être pensant de les distinguer les unes des autres grâce à son pouvoir de discernement, telles qu'elles apparaissent dans son esprit, identiques ou différentes : « For a Man cannot confound the Ideas in his Mind, which he has distinct : That would be to have them confused and distinct at the same time, which is a contradiction » (IV, VII, 10). Percevoir ses idées, les comparer et juger de leur identité ou de leur différence par ce pouvoir naturel de perception et de distinction est le premier acte intellectif, la condition *sine qua non* de toutes les opérations cognitives et cogitatives : « This is so absolutely necessary, that without it there could be no Knowledge, no Reasoning, no Imagination, no distinct Thoughts at all » (IV, I, 4). Pour John Locke, le principe de contradiction est si

fondateur de ces modes d'appréhension du monde que sont les sensations et les idées, qu'il définit la connaissance comme la perception de leur relation, de leur accord ou de leur désaccord : « Knowledge then seems to be nothing but the Perception of the connexion and agreement, or disagreement and repugnancy of any of our Ideas » (IV, I, 2). La perception discriminatoire des idées d'une part, et leur mise en propositions affirmatives ou négatives selon qu'elles sont identiques ou contraires d'autre part, excluent la contradiction et cette exclusion est garante de la connaissance certaine : « So that such Affirmations, and Negations, are made without any possibility of doubt, uncertainty, or hesitation... » (IV, VII, 4).

L'identité personnelle et le principe de contradiction

Le principe d'identité est donc nécessaire pour démontrer que la perception exacte des idées et de leur relations permet à l'homme d'accéder à la connaissance vraie : il a donc ici une fonction gnoséologique et aléthique. Au livre II, chapitre XXVII, intitulé « Of Identity and Diversity », Locke fonde une théorie de l'individualité et de l'identité des choses sur le principe ontologique de contradiction appliqué aux circonstances spatio-temporelles de l'existence des choses :

For we never finding, nor conceiving it possible, that two things of the same kind should exist in the same place at the same time, we rightly conclude, that whatever exists any where at any time, excludes all of the same kind, and is there itself alone. (II, XXVII, 1)

Locke élabore ce raisonnement sur le même principe que celui par lequel il affirmait l'identité ou la diversité des idées dans l'esprit : « the same is the same, the same is not different », ici énoncé en termes quantitatifs : « it being a contradiction that two or more should be one » (II, XXVII, 2). De l'idée de l'exclusion de l'autre, Locke déduit l'idée de l'exclusivité de l'un, de sa position spécifique dans le temps et dans l'espace. C'est donc la singularité d'une chose en un temps et en un lieu incommunicables à une autre chose qui définit le principe d'individuation (II, XXVII, 3). En outre, Locke applique le principe d'identité à la définition de l'existence de la personne : « the same thinking thing in different times and places » (II, XXVII, 9) et à l'identité personnelle. Mais le raisonnement ici est plus complexe puisque l'identité de l'être pensant en temps et en lieux

différents ne peut être validée sans la conscience que celui-ci a de sa propre intellectualité, de son individualité, de son ipséité :

For since consciousness always accompanies thinking, and 'tis that that makes every one to be, what he calls self ; and thereby distinguishes himself from all other thinking beings, in this alone consists personal Identity, i.e. the sameness of a rational Being. (II, XXVII, 9)

La notion de « moi », point fondamental dans la philosophie subjectiviste lockienne, est, en somme, une inférence du principe ontologique d'identité, ici de l'identité de la conscience du sujet pensant : « Identity of consciousness » (II, XXVII, 23).

Idée de « *Plenum* » : une contradiction

De la thèse de la distinction des idées et de l'identité des choses, Locke déduit une autre théorie fondée elle aussi sur le principe de contradiction : c'est l'idée d'espace.

Nous venons de voir que pour Locke, l'idée de l'identité des choses est dépendante de la notion d'individuation et que la notion d'individuation est liée à l'idée d'individualité : or, il ne peut y avoir sans contradiction d'idée d'individualité sans idée de solidité ou d'im-pénétrabilité, c'est-à-dire, sans la résistance qu'oppose une chose à ce qu'une autre chose pénètre dans la place qu'elle occupe, au moment où elle l'occupe. L'idée de solidité, que nous recevons naturellement par le sens du toucher, est pour Locke à la fois distincte de l'idée du corps solide et de l'idée de l'espace dont il occupe une part, qui, lui, est non solide ; toutes ces idées, pouvant être conçues séparément, sont distinctes donc différentes. L'espace est une étendue (« expansion ») de parties non solides, indissociables, donc immobiles ; les corps sont des étendues (« extension ») faites de la cohésion de parties solides, dissociables, donc mobiles. Cette distinction amène Locke à affirmer qu'il n'est pas contradictoire de penser : a) que le mouvement d'un corps n'entraîne pas nécessairement le mouvement d'un autre corps qui lui est contigu (II, IV, 3) ; b) que la place occupée par un corps, laissée vide à la suite du mouvement de ce corps, ne peut être occupée par un autre corps. L'ancienne controverse *Vacuum/Plenum*, qui est évidemment en jeu ici, est résolue par Locke par sa théorie du mouvement des corps dans l'espace, par son idée de finitude de la matière qui occupe l'espace et par sa croyance en l'omnipotence divine — qui a le pouvoir d'anni-

hiler tout ou partie de cette matière. Au « *Plenum* » que Descartes conçoit d'après l'idée que le corps est lui-même étendue et selon le principe d'identité : « what is, is » (IV, VII, 12), il oppose le « *Vacuum* » qui implique la distinction des notions de corps, d'étendue et d'espace selon le principe ontologique de contradiction : « It is impossible for the same thing to be and not to be » (IV, VII, 13).

La contradiction et le langage

Dans le livre III de *l'Essay*, tout entier consacré au langage, Locke montre clairement qu'une grande part des confusions et des contradictions des idées et des discours des hommes sont dues aux erreurs de langage⁴. Locke définit les mots comme les marques sensibles ou les signes des idées, et le langage comme « l'instrument de la connaissance » (III, IX, 21) et comme « le grand instrument de la société » (III, I, 1). Sans les idées que les hommes imposent arbitrairement aux mots, ceux-ci ne signifieraient rien : ils ne sont que des sons vides de sens. Les mots n'étant la propriété d'aucun individu mais bien plutôt « the common measure of Commerce and Communication » (III, XI, 11), il est nécessaire, pour éviter la contradiction, que l'idée signifiée par un mot soit identique pour le locuteur et pour l'interlocuteur et que le langage soit généralement conventionnel. Comme il démontrait la distinction des idées abstraites dans l'esprit à partir du principe d'identité, il démontre la distinction des termes abstraits par le même principe : « of any two, the one can never be the other... » (III, VIII, 1). Locke énumère les divers emplois abusifs des mots qui sont la cause de l'inintelligibilité du discours des hommes : mots obscurs, mots impropres ou incohérents, emploi inconstant des mots, néologismes, ou encore emploi de langage allusif ou figuré dans le discours didactique. Locke accuse ici les scolastiques de cacher leur ignorance sous une obscurité de langage feinte ou réelle, et certains philosophes de pousser l'absurdité de leurs raisonnements jusqu'à la contradiction — dont il donne un exemple caractéristique : « White is Black » (III, X 10). Locke est si virulent vis-à-vis de celui qui freine le progrès de la connaissance pour lequel le langage a été créé, qu'il le nomme « an Enemy to Truth and Know-

4. En cela, Locke rejoint son prédécesseur Hobbes qui, dans le chapitre IV du *Leviathan* intitulé « Of Speech », fait une démonstration similaire et aboutit à la même conclusion.

ledge » (III, XI, 5), et il conclut qu'un langage plus rigoureux ouvrirait la voie à la connaissance et à la paix :

But I am apt to imagine, that were the imperfections of Language, as the Instruments of Knowledge, more thoroughly weighed, a great many of the Controversies that make such a noise in the World, would of themselves cease ; and the way to Knowledge, and perhaps, Peace too, lie a great deal opener than it does. (III, IX, 21)⁵

DAVID HUME ET LA CONTRADICTION

Nous allons voir maintenant à quel point le mode de raisonnement de David Hume dans le premier livre de *A Treatise of Human Nature*⁶ de 1739 est similaire à celui de Locke, notamment dans la fonction argumentative qu'il confère au principe de contradiction, même si ses démonstrations n'aboutissent pas toujours aux mêmes conclusions. Remarquons que, dans ce seul Livre, on ne rencontre pas moins de 55 occurrences du terme « contradiction » et de ses dérivés.

Les idées abstraites : une contradiction

Partant du principe d'identité, Hume affirme que tous les objets perçus par les sens et toutes les impressions reçues dans l'esprit sont séparables donc distincts et différents (et vice versa). Les caractéristiques de ces objets ou de ces impressions n'étant pas indéterminées mais au contraire définies par des degrés de quantité et de qualité, Hume démontre qu'il est impossible pour l'esprit de recevoir une impression qui n'aurait aucun degré particulier de quantité et de qualité : « That is a contradiction in terms ; and even implies the flattest of all contradictions, viz. that it is possible for the same thing both to be and not to be » (1, 1, 7). Ceci conduit Hume à rejeter l'existence d'idées abstraites ou générales dans l'esprit humain puisque les idées, images des impres-

5. Cf. *Leviathan*, 1651, Part I, Chapter IV : « without which (speech), there had been amongst men, neither Common-wealth, nor Society, nor Contract, nor Peace... ».

6. Toutes les références au Livre I du *Treatise of Human Nature* de Hume seront données dans l'ordre suivant : Partie, Section, paragraphe ; ou « Abstract », paragraphe. L'édition utilisée ici est : David Hume, *A Treatise of Human Nature*, 1739, ed. David and Mary Norton (Oxford : Oxford University Press, 2000), Book One, « Of the Understanding ».

sions, sont toutes individuelles et particulières ; elles ne deviennent générales que lorsqu'elles sont représentées par un terme général.

L'idée de temps, par exemple, loin d'être une idée abstraite est formée par l'idée de la succession continue des impressions et des idées ; elle est donc composée d'un nombre fini de parties indivisibles :

For if in time we could never arrive at an end of division, and if each moment, as it succeeds another, were not perfectly single and indivisible, there would be an infinite number of coexistent moments, or parts of time ; which I believe will be allowed to be an arrant contradiction.
(2, 2, 4)

L'idée de causation, issue d'une contradiction

Le raisonnement de Hume sur les idées de succession et de temps est en corrélation avec son raisonnement sur l'idée de causation, dont il reconnaît lui-même qu'elle est le « paradoxe » le plus « violent » de tous les paradoxes présentés dans le *Treatise* (3, 14, 24). La causation est l'une des sept relations philosophiques qu'il énumère dans la partie III de cette œuvre intitulée « Of Knowledge and Probability ». Se servant de la contradiction comme argument, il va rechercher l'origine de l'idée de causation et démontrer que cette relation est fondamentale pour la connaissance. Il note tout d'abord que l'idée de causation est dérivée de deux autres relations qui lui sont essentielles : d'une part la contiguïté de la cause et de l'effet dans l'espace et, d'autre part, la priorité dans le temps de la cause sur l'effet. L'hypothèse de la contemporanéité de la cause et de l'effet, que certains défendent, est en contradiction avec l'observation de leur succession dans le temps et, du coup, annihile cette succession ainsi que l'idée de temps elle-même qui en découle. Cependant, les idées de contiguïté et de priorité, issues d'impressions de sensation et de réflexion, ne peuvent être la preuve d'une relation de cause à effet qui, elle, n'est l'objet d'aucune perception. La simple perception de deux objets contigus et successifs ne permet pas à la raison de conclure à une relation causale ni à l'existence du pouvoir d'un objet sur un autre-- Hume en donne le fameux exemple de deux boules de billard dont on ne peut prouver que le mouvement de la deuxième est nécessairement entraîné par l'impulsion de la première (3, 14, 18 ; « Abstract », 9-10, 17). La raison seule ne peut affirmer que telle cause est nécessaire à tel effet ni même, plus généralement, qu'une cause est nécessaire à un effet, fût-elle une cause première : il est contradictoire d'établir une connexion

nécessaire, « necessary connexion » (3, 2, 10 ; 3, 6, 3 et 3, 14), entre cause et effet alors que ces idées sont distinctes : « ... the actual separation of these objects is so far possible, that it implies no contradiction nor absurdity » (3, 3, 3). Cette idée de connexion nécessaire, pourtant présente dans l'esprit humain, est donc suscitée par l'expérience, à savoir par l'observation et le souvenir de la succession répétée de phénomènes indépendants mais similaires que Hume nomme « constant conjunction⁷. »

La contradiction, objet de la croyance

La nécessité de cette relation causale n'est donc ni dans l'objet, ni dans une quelconque qualité de cet objet mais bien dans l'esprit qui, influencé par la perception d'une « customary transition » (3, 8, 11) d'un premier objet à un autre objet, infère l'idée de l'efficace du premier objet qu'il nomme cause. Toute idée étant issue d'une impression, cette idée-là est issue de l'impression suscitée par l'expérience et la mémoire. Ce n'est donc pas la raison qui ordonne un raisonnement mais l'imagination qui, impressionnée par une apparente relation habituelle, provoque la croyance en une réalité permanente. La croyance, « belief », pour Hume, est un acte noétique subjectif qui permet au sujet percevant et pensant d'appréhender le réel à partir de réactions affectives : « it [belief] is something felt by the mind » (3, 7, 7). Elle n'est ni conception rationnelle ni a fortiori démonstration. Elle consiste ici, sous l'influence d'une nécessité d'ordre psychologique et non logique, à construire et à imposer au monde un ordre subjectif qui peut être généralisé mais non démontré. Le démontrable est en fait pour Hume, ce qui différencie la croyance/probabilité de la connaissance/certitude⁸. Or, la relation causale ne peut être démontrée puisqu'il n'y a aucune contradiction à concevoir une autre relation ou même l'absence d'une relation et que l'existence d'un objet ne nécessite l'existence d'aucun autre objet. Si cela était : « Such an inference would amount to knowledge, and would imply the absolute contradiction and impossibility of conceiving anything different » (3, 6, 1). Hume pousse même son raisonnement sceptique jusqu'à rejeter toute hypothèse causale comme contradictoire : « Every effect, then, ... implies a formal contradiction ; and it is impossible not only that it can

7. Parmi les nombreuses occurrences de cette expression : 3, 6, 3/11/15 ; 3, 12, 20 ; 3, 14, 19 ; 3, 15, 1 ; « Abstract », 9.

8. Rappelons le titre de la Partie III : « Of Knowledge and Probability ».

exist, but also that it can be conceived » (3, 9, 10). Remarquons que Hume distingue ici la conception : « conceive », acte purement noétique, de la croyance : « believe », qui est d'ordre sensitif et non cogitatif : « belief is more proprely an act of the sensitive, than of the cogitative part of our natures » (4, 1, 8). Bien que le degré de la croyance dépende de la fréquence de la conjonction entre l'objet/effet et l'objet/cause et puisse atteindre la force d'un jugement, tenter de rejeter l'effet de l'habitude et de fournir une explication rationnelle de la croyance en cette idée de causation serait une source de contradiction : « Without considering these judgments as the effects of custom on the imagination, we shall lose ourselves in perpetual contradiction and absurdity » (3, 13, 20). Pourtant, cette croyance est nécessaire puisqu'elle est au fondement de toute notre connaissance et de tous nos raisonnements :

This is the inference from cause to effect ; and of this nature are all our reasonings in the conduct of life ; on this is founded all our belief in history ; and from hence is derived all philosophy, excepting only geometry and arithmetic. (« Abstract », 10)

L'idée d'existence, une contradiction

De l'inférence de la relation de cause à effet découle une autre croyance sur laquelle sont fondés tous nos raisonnements selon Hume : c'est la croyance en l'existence continue des choses. Pourquoi Hume classe-t-il l'idée de l'existence continue parmi les croyances de l'esprit humain ? D'une part, parce que l'idée d'existence, comme toutes les idées abstraites, ne peut être dissociée de l'idée d'une chose existante ; d'autre part, parce que, toute idée étant la copie d'une impression sensitive, l'idée de l'existence continue d'une chose implique que l'idée de l'existence de cette chose est distincte de la perception. Il est donc contradictoire de penser que les sens ou leurs impressions peuvent faire naître cette idée dans l'esprit : « For that is a contradiction in terms, and supposes that the senses continue to operate, even after they have ceased all manner of operation » (4, 2, 3). L'observation de la similitude et de la récurrence des perceptions (et des impressions) conduit à leur attribuer une identité malgré leur interruption et leur différence. La contradiction qui oppose et réunit l'idée de l'interruption réelle des perceptions, que la raison ne peut que constater, à l'idée de leur identité, embrassée par l'imagination, est éludée par la croyance en l'existence d'une relation réelle entre les différentes perceptions :

But as this interruption of their existence is contrary to their perfect identity... we... are involved in a kind of contradiction. In order to free ourselves from this difficulty, we disguise, as much as possible, the interruption, or rather remove it entirely, by supposing that these interrupted perceptions are connected by a real existence, of which we are insensible. (4, 2, 24)

Comme pour la relation causale et grâce à elle, l'imagination, aiguillonnée par la vive impression que lui procure l'expérience de la cohérence et de la constance de certaines perceptions, confond les perceptions des objets et les objets perçus et infère l'idée de leur existence réelle et durable, ce qui implique une autre contradiction :

Any degree, therefore, of regularity in our perceptions, can never be a foundation for us to infer a greater degree of regularity in some objects, which are not perceived ; since this supposes a contradiction... (4, 2, 21)

L'esprit, en fait, est envahi ou assailli par un jugement contradictoire : celui de la raison, d'une part, qui ne peut que rejeter l'idée d'existence continue, et celui de l'imagination, d'autre part, qui embrasse cette idée de façon impulsive : « a kind of instinct or natural impulse » (4, 2, 51). Cette contradiction-là est celle de l'opinion commune pour qui « the supposition of the continued existence of sensible objects or perceptions involves no contradiction » (4, 2, 40). Hume la dénonce comme une illusion grossière : « a gross illusion » (4, 2, 56), puisque, pour le philosophe sceptique, il ne peut y avoir de relation de cause à effet entre perceptions et objets ; mais le philosophe non sceptique, dit-il, la résout en forgeant une nouvelle hypothèse qui réunit les deux principes contradictoires et leur crée un double statut, les perceptions ayant une existence non continue, les objets ayant une existence continue :

The contradiction betwixt these opinions we elude by a new fiction, which is conformable to the hypotheses both of reflection and fancy, by ascribing these contrary qualities to different existences ; the interruption to perceptions, and the continuance to objects. (4, 2, 52)

Hume admet que cette résolution n'est qu'un remède palliatif, « a palliative remedy » (4, 2, 46) à la contradiction qu'il dénonce, ainsi que le rejeton monstrueux, « monstrous offspring » (4, 2, 52) de deux principes contraires, donc, une contradiction en soi. L'être humain étant naturellement soumis aux principes de plaisir et de douleur dont dépendent

toutes ses pensées et ses actions⁹, croit nécessairement aux fictions de l'imagination qui naissent de l'effet de la vivacité des impressions sensibles et mémorielles sur la croyance car il ne peut être satisfait que de ce qui est en accord avec ses tendances naturelles. C'est pourquoi le philosophe, même sceptique, ne peut longtemps résister à l'opinion qui ne contredit pas sa nature, c'est-à-dire, ses sentiments et ses passions, et la philosophie est contrainte de tirer son autorité de l'opinion commune (4, 2, 49). Ainsi certains philosophes ont-ils « imaginé » les idées de causation et d'existence continue — des corps, de l'esprit, des êtres — ainsi que les principes d'individuation et d'identité, tous deux « fictions de l'imagination ». Dans la partie IV, section VI du *Treatise* intitulée « Of Personal Identity », Hume écrit :

There are some philosophers who imagine we are every moment intimately conscious of what we call our *self*... Unluckily all these positive assertions are contrary to that very experience, which is pleaded for them, nor have we any idea of *self*... For from what impression could this idea be derived ? This question it is impossible to answer without a manifest contradiction and absurdity. (4, 6, 1-2)

Pour Hume donc, la question philosophique du « moi », comme toutes les questions philosophiques des objets de la connaissance, reste sans réponse et cette aporie passe par la contradiction entre le percevoir et le concevoir. Dans la conclusion de son livre I, Hume confie au lecteur le désarroi, voire le désespoir du philosophe sceptique devant la contradiction philosophique, conséquence inéluctable des limites de l'entendement humain. Il avoue son sentiment de solitude physique et morale face à la contradiction générale qui est au cœur de toutes les controverses et qu'il ressent dirigée contre lui :

I am first affrighted and confounded with that forlorn solitude, in which I am placed in my philosophy... When I look abroad, I foresee on every side, dispute, contradiction, anger, calumny, and detraction. When I turn my eye inward, I find nothing but doubt and ignorance. All the world conspires to oppose and contradict me. (4, 7, 2)

9. Voir sur ce point David Hume, *A Treatise of Human Nature*, 3, 10, 2.

CONCLUSION

De ces analyses, nous pouvons conclure que la contradiction tient une place importante dans le discours des deux philosophes empiristes britanniques. Sa fonction argumentative y est multiple : réfutative, démonstrative, apagogique. Si Locke montre — explicitement ou implicitement — que la contradiction est l'ennemie de la connaissance et de la vérité (pour reprendre sa propre expression), Hume démontre que la contradiction a un rôle gnoséologique contradictoire : elle barre le chemin de la connaissance mais ouvre la voie de la probabilité. John Locke se fait le disciple de Parménide et d'Aristote en défendant le principe de « l'exclusion des contraires » ou du « tiers exclu » : « one Truth cannot contradict another » (IV, XX, 8). Hume, plutôt disciple d'Héraclite, semble annoncer Kant pour qui l'esprit humain ne peut éviter la contradiction dans son questionnement philosophique¹⁰. Sur le plan épistémique, la thèse de la croyance à laquelle aboutit le scepticisme de Hume est fondée sur « la synthèse des contraires contradictoires¹¹ » : en cela elle est une thèse paradigmatique de la pensée contradictoire, c'est-à-dire, de la pensée vivante. Il faudra cependant attendre le système dialectique de Hegel exposé dans sa *Science de la logique* pour comprendre que la contradiction n'est pas un obstacle à la pensée mais qu'elle lui est nécessaire puisque c'est le principe dynamique qui l'anime.

10. Voir sur ces diverses orientations de pensée : Jan Lukasiewicz, *Du principe de contradiction chez Aristote* (cf. note 1) « Introduction » et J. B. Grize, G. Piérait-Le Bonnac, *La Contradiction* (cf. note 1) « Introduction ».

11. J. B. Grize, G. Piérait-Le Bonnac, *La contradiction*, 18.

Du conflit au débat : les fondements du système politique de Walter Bagehot (1826 1877)

Catherine HADJENKO

Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

Walter Bagehot, rédacteur en chef de *The Economist* de 1861 jusqu'à sa mort en 1877, est encore étudié de nos jours pour la défense originale qu'il fit de la Constitution britannique dans son ouvrage *The English Constitution* publié en 1867.

Pourtant, si *The English Constitution* a fait le renom de Bagehot, on oublie souvent de dire que cette étude fait partie intégrante du système de pensée de l'auteur. À ce titre, il ne doit plus être lu sans mise en parallèle avec les centaines d'articles qu'il a rédigés de 1849 à 1877 et surtout avec *Physics and Politics*, second ouvrage de l'auteur publié en 1872, dans lequel est exposée sa théorie politique évolutionniste.

Loin d'être le monarchiste que beaucoup voient encore en lui, Walter Bagehot est en réalité le défenseur d'un système politique bien plus épuré : celui dans lequel les hommes n'auront plus besoin pour les guider d'une figure emblématique, mais seront guidés par leur propre bon sens et leur raison. Il s'agit là du fil conducteur de la pensée bagehotienne : l'évolution historique, si elle n'est pas entravée, doit mener à un gouvernement quasi parfait au cœur duquel vit le débat et qui trouverait sa version la plus aboutie dans une république.

De la même façon, Bagehot ne doit plus être compris comme un journaliste-essayiste, ni même comme un constitutionnaliste, mais bel et bien comme un penseur politique à part entière dont les idées révèlent

une parenté avec les travaux d'Edmund Burke d'une part, et avec ceux de John Stuart Mill d'autre part. En se fondant sur des prémisses évolutionnistes propres au XIX^e siècle, Bagehot parvient à donner une définition très personnelle de l'histoire des nations qui se veut, dans un même temps, utile aux nations futures. Son système de pensée présente un modèle à part, guidé par des idéaux plus nobles qu'on ne l'a généralement affirmé.

Selon Walter Bagehot, toutes les nations suivent, de manière inégale, un long chemin qui les mène des époques guerrières où l'ordre et la discipline sont de mise vers les époques du débat au cours desquelles le déploiement de la liberté devient possible. Si les premiers temps ont pour but d'imposer aux hommes un joug, les époques suivantes doivent, au contraire, pousser les hommes à se libérer. Tout l'enjeu que décrit l'auteur est de parvenir à trouver un équilibre, parfois précaire, entre l'ordre des premiers temps et la liberté des étapes suivantes.

Cependant, il demeure une contradiction permanente dans l'œuvre de Bagehot, à savoir que si les époques du débat ont pour objet de forcer les hommes à se prendre en charge et à participer à la vie de la cité, elles les exposent également au risque de remettre en question tout l'édifice de la société. Le débat, parce que, par définition, il peut tout remettre en question, peut aussi ébranler l'équilibre même de l'État. Ainsi Bagehot est-il constamment déchiré entre la volonté de voir le débat s'étendre à la société tout entière et la crainte profonde de voir cette libéralisation échapper à la raison et virer à l'anarchie. Tradition et ordre d'un côté, évolution et liberté de l'autre : tels sont les deux pôles de l'univers de Bagehot.

De même faut-il voir que les raisons qui poussent l'auteur à s'interroger sur le moyen de parvenir à une meilleure forme de gouvernement s'insèrent dans une analyse des systèmes politiques du XIX^e siècle, où la France, les États-Unis et l'Angleterre sont continuellement comparés. Ainsi donc, il ne s'agit pas seulement d'une façon nouvelle de tenter de comprendre le politique mais bien d'une volonté affichée de saisir la dynamique de l'évolution des nations pour venir en aide à celles qui ont dévié et pour aider les autres à progresser.

Cette vision particulière incite cependant à s'interroger sur une autre contradiction qui réside dans nos sociétés politiques entre la nécessité de renforcer l'ordre par le biais de la loi et la volonté de laisser chaque individu être responsable de soi. Est-il possible, comme Bagehot le souhaite ardemment, de surmonter ce conflit permanent pour transformer la

société et faire en sorte que chaque homme devienne à la fois acteur à part entière de la destinée de la cité et devienne également suffisamment sage pour ne pas se laisser entraîner par ses passions ? Au fond, la question ultime qui se pose est de savoir si les hommes peuvent être tout à la fois des acteurs politiques et des philosophes.

L'objet de cet article n'est pas de répondre de façon définitive à cette question, ne serait-ce que parce que Walter Bagehot lui-même ne nous donne que certains éléments de réponses. Cependant, il semble utile de s'interroger avec lui, dans une première étape, sur la naissance et le développement des nations, dans une seconde étape, sur leur évolution politique et sur les formes qu'elles prennent successivement au fil du temps et, enfin, sur les raisons pour lesquelles il est si difficile de faire perdurer le débat et le bien au sein même des nations déjà évoluées.

1. NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT DES NATIONS

C'est dans *Physics and Politics* que l'auteur donne sa version du développement historique des nations et qu'il retrace les étapes consécutives qui mènent des premiers âges où l'homme est sous la coupe d'un patriarche tout-puissant et bienveillant, en passant par les époques guerrières en voie de stabilisation, jusqu'aux époques du débat, où tous les hommes découvrent la liberté.

L'homme que Bagehot nous donne à voir, c'est-à-dire celui que décrit l'histoire la plus ancienne, est un personnage social. Il naît dans une cellule familiale gouvernée par un patriarche et dans laquelle il a un rôle défini. C'est ce premier noyau familial qui engendre, dit Bagehot, « un instinct de constance¹ » absolument essentiel aux étapes suivantes. Le patriarche est doté d'un pouvoir omnipotent qui revêt avec le temps un aspect sacré lequel vient renforcer le sentiment de soumission et de déférence des membres du groupe à son égard. Pourtant, si le patriarche doit inspirer une forme de crainte, il est aussi dans la majorité des cas, selon Walter Bagehot, un homme bon qui prendra soin que chacun ait sa place et son rôle dans la famille, aussi insignifiant soit-il. Ce n'est que sur un tel substrat, à savoir un groupe déjà homogène, régi par des règles, des devoirs et des habitudes, que peuvent prendre racine les nations.

1. « An instinct of constancy » Norman St John-Stevás (sous la direction de). *The Collected Works of Walter Bagehot*. Londres : *The Economist*, 1965-1986, vol. 7, *Physics and Politics or Thoughts on The Application of the Principles of « Natural Selection » and « Inheritance » to Political Society* (1872) 88.

Pour dépasser le stade de la communauté familiale, il faut selon Bagehot être prêt à accepter le joug de la loi. « Une nation », écrit-il dans *Physics and Politics*, « c'est en fait *comme* un corps d'hommes, capables, à cause même de cette ressemblance, d'agir de concert et qui sont disposés, en vertu de cette même ressemblance, à obéir aux mêmes règles² ». De fait, les communautés deviennent des nations le jour où elles acceptent de se soumettre aux mêmes principes. Peu importe le type de lois ou même l'utilité de la loi, du moment qu'un groupe d'hommes l'accepte. Cette acquisition est la première pierre posée à l'édifice des nations car sans celles-là, il n'existe pas de ciment du groupe — l'auteur parle de « ciment de l'ordre social³ ». Bagehot écrit encore dans le même ouvrage : « On ne doit pas rechercher la perfection en matière de législation, et elle n'est, à vrai dire, guère exigée dans une vie rude, pénible et confinée. Mais une telle époque n'aspire qu'à la fixité⁴. »

Suivant cette idée, il faut en quelque sorte, « apprivoiser » la nature de l'homme par les coutumes et les habitudes du quotidien, avant de pouvoir passer à des stades d'évolution réellement politisés. Ce qui prime au départ, pour reprendre le vocabulaire de l'auteur, c'est que chacun soit complètement voué au rôle qu'il doit remplir dans la société.

De manière générale, ces premières nations sont toutes des États militaires, car c'est la conquête de territoires nouveaux qui pousse les hommes à s'unir pour triompher des autres peuples. Dans cette rivalité entre nations déjà formées et petites communautés patriarcales, les États conquérants vont peu à peu imposer une domination sans faille sur les communautés pré-étatiques sans pour autant les détruire complètement. Ce dernier point est très important car chez Bagehot, et ce, bien que certains n'aient pas hésité à le ranger au premier rang des penseurs darwiniens, tel Herbert Spencer, demeure l'idée prégnante que rien, ni personne, n'est jamais annihilé au cours de l'évolution.

Il faut préciser dès maintenant que le nom de Spencer revient sans cesse pour servir de comparaison à l'évolutionnisme sociologique de Walter Bagehot. Il est vrai que de nombreux aspects de leurs vies et de

2. « A nation means *like* a body of men, because of that likeness capable of acting together, and because of that likeness inclined to obey similar rules ». Bagehot 28.

3. « The cement of social order » Walter Bagehot, « The Gains of the World by the Two Last Wars in Europe », *The Economist*, 18 août 1866 dans : *The Collected Works*, vol. 8, 160.

4. « Perfection in legislation is not to be looked for, and is not, indeed, much wanted in a rude, painful, confined life. But such an age covets fixity ». *The Collected Works of Walter Bagehot*. Londres : *The Economist*, 1965-1986, vol. 5, *The English Constitution* (1867) 372.

leurs œuvres les rapprochent inévitablement : tous deux apparentent la société à un organisme vivant, ils voient l'histoire comme un mouvement des sociétés ordonnées à des sociétés supérieures et ils font de la lutte pour la survie l'un des principes du progrès. Pourtant, il faut distinguer les deux hommes ainsi que leur mode de pensée car la théorie de Bagehot aboutit à des conclusions inverses de celle de Spencer. Avec Herbert Spencer, l'évolution des nations doit mener à la mise en place d'un État minimaliste alors qu'avec Bagehot, l'évolution signifie que les citoyens et l'État forment un tout cohérent qui vise au bien commun.

En outre, l'évolutionnisme de Bagehot est beaucoup moins rigide que celui de Spencer, à savoir que sa théorie ne peut être apparentée, comme c'est le cas pour Spencer, à une doctrine ultra-sélective des sociétés humaines dans lesquelles la survie du plus apte devient le mot d'ordre. Chez Bagehot tout est perpétuellement ajouté aux forces vives de la nation et amélioré pour être transmis en partage à une autre génération, mais rien n'est jamais perdu. Si, dans les premiers temps, les pays dominants s'approprient par la conquête ce qu'on appellera, faute de mieux, les atouts d'un peuple (la technique de l'irrigation par exemple), ces atouts viennent s'ajouter positivement à la masse des connaissances utiles et transmissibles aux générations suivantes. Tout est conservé et en quelque sorte recyclé.

C'est aussi la raison pour laquelle on peut en déduire, avec l'auteur, que les grandes nations que nous connaissons de nos jours ont toutes été un jour des nations conquérantes. Seules les plus fortes ont pu parcourir le trajet qui part de la conquête et qui aboutit aux temps du débat, en se servant des plus faibles.

La rigidité étatique est de mise à cette époque car pour que les batailles soient gagnées, il faut qu'aucune dissension ne se fasse entendre. On le voit, pour Bagehot, ce stade de l'évolution est cette fois-ci nécessaire parce qu'il enseigne aux hommes la soumission et le respect de l'ordre. « La guerre exige aussi bien qu'elle engendre certaines vertus », écrit-il, « non pas les plus excellentes, mais ce qu'on peut appeler les vertus préliminaires, telles que la bravoure, la véracité, l'esprit d'obéissance, le pli de la discipline⁵ ». Enfin, on pourrait ajouter que ces époques enseignent aussi à chacun l'honneur de la patrie. Certes, la vie

5. « War both needs and generates certain virtues ; not the highest, but what may be called the preliminary virtues, as valour, veracity, the spirit of obedience, the habit of discipline ». *The Collected Works of Walter Bagehot*. Londres : *The Economist*, 1965-1986, vol. 7, *Physics and Politics* (1872) 60.

n'y est pas facile car elle y est très rigide, mais elle offre la sécurité, ce qui en ces temps-là devait avoir une importance de taille.

Cependant, si par le biais de la conquête, la nation s'agrandit et s'améliore, peu à peu certaines demandes se font inévitablement sentir. Il s'agit encore d'une société régie par une forme de patriarcalisme : pour que les guerres soient gagnées il fallait nécessairement que le pouvoir soit concentré dans les mains de très peu de personnes. Le détenteur du pouvoir devait être très puissant et il lui fallait imposer sa domination par la force.

Avec les sociétés militaires se pose donc assez rapidement le problème de l'impossibilité de demeurer dans cet état : soit c'est l'arbitraire qui prend le dessus, soit c'est la société qui évolue. À un moment imprécis dans l'histoire, un changement devra s'opérer qui verra soit une régression, soit une avancée qui sera, en vérité, le plus grand pas en avant des nations, celui accompli en direction des époques où le dialogue viendra se substituer à la force. Cependant, sans le passage par l'épisode militaire qui structure et stabilise, les sociétés politiques ne peuvent acquérir la solidité nécessaire qui supportera les demandes des époques ultérieures : sans ordre, point de liberté.

Bagehot déclare ainsi :

La grande difficulté que l'histoire nous rapporte n'est pas celle du premier pas, mais du second pas. Ce qui est le plus évident n'est pas la difficulté d'acquérir une loi durable, ni de consolider une couche de coutume, mais de rompre la couche de coutume ; ce n'est pas d'établir le premier instinct de conservation, mais d'y ouvrir une brèche pour accéder à quelque chose de meilleur⁶.

En définitive, c'est dans ce changement que doit se révéler tout le potentiel des nations et que s'opère une distinction irréversible entre celles qui pourront prétendre atteindre le gouvernement par le débat et celles qui dévieront.

6. « The great difficulty which history records is not that of the first step, but that of the second step. What is most evident is not the difficulty of getting a fixed law ; not of cementing (...) a cake of custom, but of breaking the cake of custom ; not of making the first preservative habit, but of breaking through it, and reaching something better ». Bagehot 47-48.

2. L'ÉVOLUTION POLITIQUE DES NATIONS ET LEURS DIFFÉRENTES FORMES

Ce qui prime, à ce stade du progrès, c'est la capacité des citoyens à dépasser un mode de vie traditionnel et très arrêté pour s'élever vers une forme de gouvernement bien plus à l'écoute de la nation. Il faut, comme le rappelle encore Bagehot, en empruntant les termes de son ami juriste Henry Sumner Maine dans *Ancient Law* publié en 1861, passer des sociétés de « statut », dans lesquelles chaque individu a une place assignée, aux sociétés de « contrat », dans lesquelles chacun est libre de mener sa vie privée comme bon lui semble sans délaissier ses devoirs civiques.

Si le temps de la guerre a engendré des caractères nobles et solides, il a aussi le grand inconvénient d'avoir contraint les hommes à se soumettre à la coutume et de ne plus vivre que par elle. L'obstacle que représentent les habitudes quotidiennes est considérable car, avec le temps, les hommes répètent, par imitation, un schéma de vie qui les empêche d'avancer, voire de penser pour eux-mêmes. Si, à une certaine époque, il était bon que l'habitude enferme peu à peu les hommes dans un schéma répétitif dans lequel ils ne cherchaient pas à se poser de questions, il vient un temps, où ce besoin des premiers temps joue un rôle négatif, voire profondément néfaste. En somme, l'auteur signifie qu'il faut, au départ, enchaîner mentalement les hommes pour qu'ils se libèrent eux-mêmes par la suite pour avancer. Il leur appartient de mûrir.

Pourtant, il faut souligner combien peu de nations pouvaient parvenir à accomplir correctement cette transformation. L'amélioration par l'évolution n'est pas un mouvement naturel contrairement à ce qu'on pourrait croire. D'ailleurs, à suivre Bagehot, seuls l'Angleterre et les États-Unis, voire dans une certaine mesure la France, étaient parvenus à s'élever de la sorte à l'époque victorienne alors que d'autres nations, comme l'Inde ou la Chine, donnaient tous les signes de nations arrêtées, l'une à cause de la persistance d'une société de castes et la seconde à cause de son aspect encore bien trop traditionaliste.

C'est en se fondant sur de telles comparaisons que Bagehot entreprenait notamment d'expliquer les raisons des différences entre toutes ces nations. Son dessein était de tenter de trouver les causes des divergences entre les pays, et plus particulièrement entre l'Angleterre et la France qui, de prime abord, auraient dû progresser à l'unisson. Pourquoi de tels écarts entre le système constitutionnel anglais des années 1860 et celui du Second Empire ? Cette question revient sans cesse dans ses

écrits car Bagehot admirait la France tout en parvenant, dans un même temps, à être particulièrement impertinent à l'égard des citoyens français. À ses yeux, les différences entre les deux pays étaient riches de sens : non seulement ils présentaient deux types de régime bien distincts, mais leurs façons d'appréhender la liberté et l'égalité semblaient rigoureusement distinctes.

Il faut rappeler que Walter Bagehot, qui était alors un jeune homme de 26 ans, assista à Paris au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte le 2 décembre 1851. Cet événement eut une incidence de taille dans la vie et l'œuvre de l'auteur, car il le poussa à s'interroger sur les raisons qui avaient mené le Prince-Président à faire usage de la force. À ses yeux, rien, si ce n'est la nécessité impérieuse de faire perdurer la société, ne pouvait justifier un retour à des époques rigides. Pourtant, et c'est à ce titre qu'il n'hésita pas à défendre un temps la prise de pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte et, par la suite, le régime césarien de l'Empereur Napoléon III, la France des années 1850 montrait tous les signes d'un pays en voie de décomposition.

Le coup d'État de 1851 était considéré par Bagehot comme la conséquence logique de tous les soubresauts précédents expérimentés depuis 1789. La France n'avait cessé de dévier dans son évolution. Les changements constants de régime au XIX^e siècle appelaient une remise en ordre autoritaire qui s'apparentait à un retour aux époques guerrières. La France avait le tort de poursuivre sa quête éperdue de la liberté alors qu'elle avait perdu l'ordre depuis la première révolution : ce schéma était inévitablement voué à l'échec. Dès lors, le coup d'État de 1851, moralement injustifiable en temps normal, avait un sens dans la France déstabilisée de cette époque. Bien entendu, Bagehot ne comprenait ce passage autoritaire que comme un moment passager qui devait conduire la France à se remettre en quête d'un type de régime plus modéré.

L'idéal à poursuivre était de progresser lentement vers un régime de liberté comme c'était le cas pour l'Angleterre victorienne. Bagehot considérait son pays comme l'exemple à suivre, même s'il restait encore au système britannique un long chemin à accomplir avant de s'ouvrir à la démocratie et de se débarrasser de la monarchie.

On le comprend, les époques du débat franchissent plusieurs stades et l'Angleterre était encore loin de parvenir à ce dernier palier qui verrait l'avènement d'un système dans lequel tous les citoyens pourraient faire usage de leur liberté politique tout en étant libres de mener leur vie privée selon leurs propres aspirations.

Pourtant, si l'auteur désirait ardemment pour l'Angleterre la mise en place d'une forme de gouvernement qui n'ait plus besoin de se dissimuler sous l'artifice de la monarchie, il était néanmoins partagé quant à l'extension du droit de vote au plus grand nombre. Comment, à la fois, se faire le défenseur d'un gouvernement où tous les citoyens peuvent participer à la vie de la cité et refuser dans un même élan que certains y participent ?

En réalité, Bagehot considérait que, pour atteindre les époques du débat, il fallait que tous les citoyens fussent éduqués. Or, tel n'était pas le cas au XIX^e siècle. Ainsi la monarchie constitutionnelle avait-elle encore une grande utilité puisqu'elle détournait l'attention des incultes des véritables détenteurs du pouvoir et permettait d'assurer en douceur les différents changements de l'époque, tels que les réformes parlementaires de 1832 et de 1867. La transition d'un régime aristocratique à un régime démocratique se faisait pacifiquement, sous couvert d'un monarque bien présent qui laissait croire que rien ne changeait en surface. Il restait encore à l'Angleterre à se débarrasser un jour de cette façade de monarchie.

Contrairement aux Français, les Anglais avaient au moins le mérite d'avancer et chaque étape franchie les rapprochait plus encore de l'éducation universelle, du suffrage universel et de la possibilité de jouir de libertés individuelles et politiques jusque-là inexpérimentées. Pourquoi, alors, et en dépit de l'aspect positif de ces réformes qu'il appelait de ses vœux, Walter Bagehot n'avait-il de cesse d'appréhender ces évolutions ?

3. LA DIFFICULTÉ DE FAIRE VIVRE LE DÉBAT

Il faut bien constater que Bagehot est pris dans une contradiction difficilement surmontable : il est convaincu que la vérité se dégage de la discussion et que la liberté ne peut vivre qu'à travers elle, mais il s'inquiète de voir le débat perverti par certains et préfère donc voir perdurer une forme de gouvernement élitiste qui empêche, en retour, l'extension du débat à tous les membres de la nation.

Cette dichotomie au sein de sa théorie politique, dont Bagehot avait conscience, est la marque d'un penseur qui veut croire que les hommes pourront un jour être dotés de suffisamment de bon sens pour être justes, mais qui, en même temps, demeure sceptique quant au moyen d'y parvenir. Bagehot a véritablement foi en la force du débat, mais il

redoute par-dessus tout qu'y participent des hommes médiocres ou animés d'un esprit trop individualiste pour servir la vie de la cité.

C'est aussi pour ces raisons qu'il est difficile de classer Bagehot sur l'échiquier idéologique. À l'instar d'Edmund Burke, au XVIII^e siècle, devenu à son insu le père du conservatisme moderne, on peut dire que Bagehot est un libéral d'esprit mais un conservateur de cœur. Comme Burke, il était le partisan d'une politique qui s'opposait aux concepts de droits de l'homme et de contrat social. Comme Burke encore, il s'opposait aux idéaux de la Révolution française : le rationalisme et la démocratie. Ce qui pose problème dans les travaux de Bagehot, c'est bien le contraste entre une certaine vision progressiste de la politique qui verrait à terme l'avènement d'une certaine forme de démocratie et le désir profond d'adapter la politique avec souplesse aux besoins du temps et de la société tout en conservant les coutumes du passé et en s'opposant par-dessus tout à l'avènement de la souveraineté populaire.

Le clivage qui subsiste dans ses travaux entre conservatisme et libéralisme fait en quelque sorte écho à la contradiction qui existe, selon lui, dans les nations entre l'ordre et la liberté. Il n'a de cesse de tenter de concilier laborieusement les enseignements du passé et les demandes de l'avenir et, ce faisant, nous laisse parfois entrevoir la seule et unique possibilité de parvenir au débat, à savoir, le développement du bon sens des hommes qui doit se doubler d'un altruisme profond en matière de politique.

Le but ultime est que chacun comprenne qu'une vie sociale harmonieuse implique de garder une part de liberté individuelle tout en usant activement de sa liberté politique. Constamment, insiste Bagehot, il faut se garder de sombrer dans un individualisme destructeur et égoïste alors même que le mouvement des sociétés progresse sans cesse vers plus de libertés. Il faut donc tenter de conjuguer la liberté, qui attise souvent les passions des hommes, et la modération. Dans l'idéal de Bagehot, à mesure que l'homme évolue, il devrait être capable de devenir maître de ses envies et, par conséquent, devrait pouvoir supporter un régime de plus en plus libéral.

À l'opposé des idées ultra-libérales qui prenaient naissance à son époque, Bagehot offre un plaidoyer en faveur d'un régime qui voit en l'État le grand tuteur de la nation. L'homme civilisé qu'il nous donne à observer se développe grâce à l'État, d'une part, parce que ce dernier est — en principe — en adéquation avec les besoins de la nation et, d'autre part, parce que l'homme ne peut se passer de l'État pour avancer. Ainsi, tandis qu'un penseur comme Spencer soutient que les hommes ont le

« droit d'ignorer l'État⁷ » parce que ce dernier peut parfois dériver et qu'à terme il ne serait plus qu'inutile, Bagehot considère l'État comme la force vive de la société, car sans lui il n'y aurait plus de forum de discussion nationale et, par extension, plus d'opinions.

C'est précisément parce que Bagehot entreprend de prouver combien les époques du débat entraînent un changement profond dans l'histoire de l'humanité — un changement qui met l'humanité au premier plan et que ne la réduit pas uniquement au mouvement historique — qu'il parvient à donner une dimension nouvelle à son évolutionnisme. Son univers intellectuel est animé par la volonté d'expliquer les principes qui rendront l'homme meilleur au sein d'un régime idéal.

Cependant, sans cesse tirailé par le désir de voir triompher la liberté au cœur de l'État, Bagehot ne peut se résoudre à abandonner complètement un certain traditionalisme conservateur. C'est cette ambivalence qui fait de lui un penseur parfois difficile à saisir.

En guise de conclusion, on peut dire que l'intention générale de l'auteur, aussi bien dans *The English Constitution*, dans *Physics and Politics* que dans tous ses articles, reste de nous inciter à nous améliorer. À vivre la vie en ne considérant que sa propre personne, sans s'interroger sur les questions qu'elle suscite, on passe à côté de l'essentiel, nous prévient l'auteur. Ce n'est qu'en écoutant la voix de leur conscience que les hommes conjugueront leurs envies et leurs passions avec les besoins de leur nation.

D'une certaine manière, Bagehot répond aux difficultés que nos sociétés modernes ne cesseront jamais de rencontrer, à savoir la laborieuse entente entre démocratie et liberté, entre autorité et liberté, entre individu et société.

Les démocraties libérales du XXI^e siècle se heurtent sans relâche aux demandes distinctes qu'impose la vie en société et à celles qui animent les désirs intimes de chacun. Walter Bagehot, au contraire, nous révèle que le conflit n'est pas insurmontable : il n'appartient qu'à nous de faire vivre les démocraties libérales en participant au débat et en développant notre sens moral. La conclusion ultime que nous livre l'auteur prend la

7. Voir : Herbert Spencer. *Le droit d'ignorer l'État* (suivi de deux autres textes). Paris : Les Belles Lettres, 1993, 209 pages. Traduction par Manuel Devaldès de « Le droit d'ignorer l'État », dix-neuvième chapitre de la première édition de *Social Statics* (1851) et traduction par Jacques Gerschel de deux articles, « L'esclavage futur » et « La grande superstition politique », faisant partie du recueil *The Man versus the State* (1884).

forme d'une recommandation, celle de devenir des acteurs à part entière de la société dans laquelle nous vivons et de ne pas trop attendre d'elle.

**De la volonté de dépasser
les contradictions : les avatars
de la réception de la critique biblique
et de l'hégélianisme en Grande Bretagne :
William Hale White (« Mark Rutherford »)
et James Hutchison Stirling**

*Jean-Michel YVARD
Université d'Angers*

Pour beaucoup de Victoriens, la critique biblique — et de manière plus générale les idées venues d'Allemagne — sont souvent apparues comme la Contradiction par excellence, comme ce savoir qui, plus que tout autre — plus encore, peut-être, que la science — venait remettre en cause les croyances les plus couramment admises et menaçait de détruire le socle sur lequel toute la civilisation occidentale avait jusqu'alors reposé. Perçue d'abord comme foncièrement « négative » et comme constituant un redoutable obstacle qui ne pouvait, *a priori*, que très difficilement être surmonté, celle-ci se présenta en premier lieu comme un défi aussi radical que définitif à toute forme de dépassement logique ou ontologique des apories engendrées par une rationalité critique et historique qui semblait activement et définitivement attachée à remettre en cause les données les plus élémentaires et les plus immédiates de la foi.

Publié en Allemagne dans un contexte hégélien dont il fut très largement le produit, il ne semble pas, pourtant, qu'au départ au moins, le *Leben Jesu* de D. F. Strauss (que George Eliot traduisit en 1846) se soit voulu avant tout destructeur. Bien que la remise en cause systématique de l'historicité des événements racontés dans les Évangiles semble devoir être placée sous le signe d'un parti-pris foncièrement iconoclaste, un tel ouvrage n'en fut pas moins très lié dans son émergence à un climat intellectuel et philosophique qui admettait par principe la possibilité — et même, en fait, la nécessité — d'une « négation » de toutes les négations. Au départ, toutefois, les Anglais, et même, en fait, beaucoup d'Allemands, semblent avoir été particulièrement insensibles aux vertus cachées de l'identité des contraires et n'avoir pas reconnu la dimension potentiellement reconstructrice du dépassement dialectique des oppositions engendrées par la critique historique d'un texte qui avait si souvent été fétichisé, tout particulièrement dans un contexte protestant.

Ce n'est qu'à partir des années 1860 environ que la dimension positive des idées venues d'Allemagne et, surtout, de l'hégélianisme, commença à être entrevue en Grande-Bretagne, notamment par William Hale White, qui est avant tout connu en tant qu'auteur d'une autobiographie fictionnelle dans laquelle la question du doute religieux joue un rôle central¹. White entretint pendant plusieurs années une correspondance régulière avec James Hutchison Stirling, professeur de philosophie à Edinburgh qui fut le premier à introduire l'hégélianisme dans les Îles Britanniques à l'aide d'un ouvrage dont le retentissement fut important à l'époque². C'est en partie par ce biais que fut progressivement entrevue la possibilité de dépasser dialectiquement des contradictions qui avaient jusqu'alors été perçues comme étant aussi absolues qu'insurmontables. Après avoir mis en évidence certaines des ambiguïtés des idées de Hegel et les perspectives reconstructrices qu'elles permettaient d'envisager tant en matière de critique biblique que de théologie, on se demandera dans quelle mesure une telle pensée réussit finalement à satisfaire tous ceux qui, tel Stirling ou White, souhaitaient apporter une réponse aux contradictions auxquelles ils étaient confrontés en élaborant une vision du monde qui soit susceptible de les satisfaire tant d'un point de vue intellectuel que d'un point de vue spirituel.

-
1. William Hale White, *The Autobiography of Mark Rutherford, Dissenting Minister* Edited by His Friend, Reuben Shapcott (1881 ; London : T Fisher Unwin, 1881).
 2. James Hutchison Stirling, *The Secret of Hegel* 2 vols. (London : Longman, Green) 1865.

1. NÉGATION OU AFFIRMATION ? AMBIGUÏTÉ DES IDÉES VENUES D'ALLEMAGNE

Négations

L'autobiographie fictionnelle publiée en 1881 par William Hale White sous le pseudonyme de « Mark Rutherford » constitue l'un des récits les plus classiques du « doute victorien ». Dans celui-ci, la nouvelle critique historique de la Bible est perçue comme foncièrement « négative ». Aux yeux du personnage principal, D. F. Strauss est l'« ennemi du christianisme » (« a known enemy to christianity »), son plus célèbre ouvrage étant décrit de manière particulièrement critique (« that horrid book by Dr Strauss³... »). Le *Leben Jesu* avait, en effet, une dimension qui, au départ au moins, ne pouvait être perçue que comme étant foncièrement iconoclaste. La synthèse puissante qu'opéra son auteur sur les connaissances de son époque n'avait jamais été pratiquée avec autant de lucidité et de sang froid, et c'est précisément cette tranquillité sereinement spéculative, cette « mise à plat » méthodique et appliquée de récits jusqu'alors considérés comme intouchables qui semble avoir été particulièrement difficile à accepter.

En 1853, par exemple, White dénonçait déjà le « froid négativisme » (« cold negativism ») de Strauss dans une lettre adressée à son père, alors, pourtant, qu'il s'était mis au service de l'éditeur Chapman, qui avait publié la traduction anglaise de la *Vie de Jésus*⁴. De même, dans une lettre tardive cette fois-ci, puisqu'elle date de 1908, il écrivait encore qu'il ne pouvait supporter la « critique négative » de la Bible (« I cannot endure negative criticism, it does me no good, and I find that I have enough to do in the extraction of a thousandth part of the positive value

3. *The Norfolk News*, 28 décembre 1872. Cité dans Wilfred Healey Stone, *Religion and Art of William Hale White (Mark Rutherford)* (1954 ; New York : AMS Press, 1967) 54.

4. « With all that you say I most cordially agree, most especially with what you say about *cold negativism*. Mr Chapman is nothing so much of a negation merely as many of his books are... Granted that all the Strausses, Foxtons, and Newmans have made out is correct — that there is no miracle, that Palestine's laws of nature were really England's, and so on, yet I turn round on them and say 'You cannot deceive my eyes'. Here are words in these gospels in black and white, and such words were never spoken before. » Lettre du 3 mai 1853. Non publiée. Sauf indication contraire, toutes les lettres mentionnées ou citées dans cet article sont conservées à la *Bedford Public Library*. *Das Leben Jesu kritisch bearbeitet* (1835-36) fut traduit par George Eliot en 1846 sous le titre : *The Life of Jesus, Critically Examined*.

of the Bible or any other great book⁵... »). En fait, au départ surtout, la quasi-totalité des lecteurs de Strauss (qu'ils s'en soient ou non réclamés) eut tendance à ne voir dans l'élégance placidement sceptique du théologien allemand qu'une forme à peine voilée d'ironie désacralisante⁶. George Eliot elle-même, qui fut pourtant à l'origine de la traduction de l'ouvrage, eut apparemment les plus grandes difficultés à accepter sereinement un tel détachement et à suivre le théologien-exégète jusqu'au bout de ses terribles analyses, si on en croit notamment une lettre envoyée à l'époque par Mrs. Bray à Sara Hennell : « Miss Evans says she is Strauss-sick — it makes her ill dissecting the beautiful story of the crucifixion, and only the sight of the Christ image and picture make her endure it⁷. »

Dans *The Autobiography*, tout particulièrement, c'est le personnage de Mardon, avec lequel Mark Rutherford discute longuement de théologie et d'exégèse biblique, qui représente cette rationalité froide aux conclusions de laquelle le héros souhaiterait pouvoir échapper (« ... as to Mardon, I never saw him without being aware of the difficulty of accepting any advice from him. He was perfectly clear, perfectly secular, and was so definitely shaped and settled, that his line of conduct might always be predicted beforehand with certainty⁸ »). Mardon se situe tout à la fois dans la lignée du rationalisme critique hérité du XVIII^e siècle et de l'idéalisme allemand, et il se reconnaît donc parfaitement dans les méthodes de Strauss, qui était le premier à appliquer avec autant de désinvolture et de détachement la catégorie du mythe à l'existence du Sauveur et aux miracles dont celle-ci était censée être ponctuée. Mark, en revanche, se montre beaucoup plus réticent vis-à-vis de ce qu'il perçoit comme une entreprise de « dissolution » systématique des récits fondateurs : « The dissolution of Jesus into mythological vapour was nothing less than the death of a friend dearer to me than any other friend whom I knew⁹. » En s'efforçant de mettre en évidence toutes les contradictions qui existaient dans les Évangiles, Strauss fut amené à rejeter ce qui semblait aller à

5. Dorothy Vernon White, *The Groombridge Diary* (London : Humphrey Milford, Oxford University Press, 1924) 3. Ce passage est extrait d'une lettre de février 1908.

6. En fait cette approche rationnelle et critique, pour ne pas dire « critique », était très largement héritée, via Hegel, du kantisme et, de manière plus générale, de toute la tradition philosophique rationaliste.

7. Lettre du 14 février 1846, de Mrs Bray à Sara Hennell. Cité dans : J. W. Cross, *George Eliot's Life*, vol. I (London, Edinburgh, New York, 1885), 139.

8. *The Autobiography*, 86.

9. *The Autobiography*, 54.

l'encontre de la psychologie la plus élémentaire et il est aisé, là encore, de comprendre que les esprits les plus pieux en aient été pour le moins troublés et qu'ils aient eu tendance à diaboliser tout ce qui venait d'Allemagne (« ... the word « German » was a term of reproach signifying something very awful, although nobody knew exactly what it was¹⁰ »).

Ambiguïtés et potentialités reconstructrices de l'idéalisme allemand

Visées réinterprétatives de Strauss : Rôle de l'hégélianisme

Strauss lui-même, pourtant, ne se considéra jamais comme un penseur de la pure et simple contradiction. S'il fit preuve d'une méfiance bien naturelle vis-à-vis des réactions de l'orthodoxie (qui ne tardèrent pas à se faire sentir et brisèrent définitivement pour lui tout espoir de carrière universitaire), il n'y a aucune raison de douter de la sincérité des perspectives conciliatrices incluses de la postface qu'il prit le soin de rajouter à son ouvrage. En dépit des réactions de la plupart de ses lecteurs, il ne semble pas avoir eu le sentiment, au moins au départ et avant qu'il ne s'engage plus nettement dans la voie de l'athéisme, que son livre remettait en cause le christianisme dans ce qu'il avait d'essentiel. En bon hégélien qu'il était au contraire, il se présenta d'abord comme le défenseur d'un christianisme rationnellement clarifié et réinterprété dans la perspective d'une philosophie du dépassement dialectique des contradictoires.

Selon Hegel, en effet, pour être temporaires, les contradictions n'en sont pas moins plus essentielles que l'identité. Principe d'enrichissement du devenir et de la pensée, le « travail du négatif » n'est que le second moment de la dialectique ; loin d'exclure le positif, il ne supprime que pour mieux reconstruire en permettant à la pensée de progresser dans son long cheminement vers l'Absolu. Parce que l'hégélianisme permettait d'envisager la possibilité — et même, en fait, la nécessité — de dépasser dialectiquement toutes les formes de négations, on comprend que Strauss ait pu être amené à envisager l'entreprise de déconstruction systématique à laquelle beaucoup l'accusèrent de se livrer d'une manière particulièrement sereine et dans la perspective d'une ultime synthèse affirmative appelée à dépasser spéculativement les représentations du christianisme historique. C'est très certainement pour cela que le processus d'« excavation » évoqué par White pour décrire la destruction irrépressible de ses certitudes par la critique straussienne put être poussé

10. *The Autobiography*, 79.

aussi loin : le contexte hégélien dans lequel fut élaborée la pensée du théologien allemand permettait d'envisager les négations les plus virulentes dans la perspective de radieux lendemains réinterprétatifs, le christianisme étant alors envisagé en tant que moment historique et culturel nécessairement — mais non définitivement — appelé à être dépassé.

Au départ, d'ailleurs, Strauss avait souhaité faire de ce qui devint par la suite la *Vie de Jésus* le deuxième volet « négatif » d'une œuvre en trois parties dont l'ultime synthèse, « négation de la négation », fut finalement réduite à une simple postface, alors que la première était purement et simplement abandonnée. Un tel changement de projet explique certainement pour beaucoup la réaction initiale de nombreux lecteurs et les difficultés qu'ils eurent à percevoir la dimension la plus « positive » ainsi que les profondes ambiguïtés du projet de Strauss. Plus audacieux et plus systématique que ses prédécesseurs, il sut mieux que quiconque opérer la synthèse d'au moins un siècle de recherches en matière de critique textuelle : il en développa jusqu'au bout les implications les plus radicales tout en ne cessant jamais d'insister sur l'idée selon laquelle ses conclusions ne remettaient aucunement en cause les fondements de la foi, dont le sens ultime pouvait, selon lui, être entièrement préservé et même approfondi spéculativement en adoptant de telles perspectives. En cela, d'ailleurs, Strauss ne fit par bien des côtés que continuer très largement à s'inscrire dans la lignée d'une pensée allemande habituée depuis fort longtemps à fonder sa critique des orthodoxies sur une « impeccable culture théologique et philosophique¹¹ » et sur une visée ouvertement herméneutique.

Place du religieux chez Hegel : dépassement définitif ou intégration dialectique ?

En fait, la source de telles ambiguïtés doit d'emblée être rapportée à celles de l'hégélianisme lui-même. Celui-ci, en effet, en raison de son organisation dialectique, ne pouvait que donner lieu à des interprétations et à des développements contradictoires. Plus encore que dans toute autre pensée étaient susceptibles de s'opérer en son sein — voire contre tout ce qui semblait en constituer l'essence — des retournements et des volte-face aussi inattendus que spectaculaires. C'est très certainement ce qui explique qu'au terme d'un ultime — et ironique — dépassement dialectique, un idéalisme aussi absolu que celui que développe

11. Jean-Marie Paul, *Dieu est mort en Allemagne. Des Lumières à Nietzsche* (Paris : Payot, 1994) 11.

Hegel ait pu très vite ouvrir la voie à son contraire, c'est-à-dire à un matérialisme tout aussi systématique, la place éminente occupée par Dieu en son sein étant alors usurpée par l'homme lui-même. Selon Hegel, en effet, c'est la connaissance philosophique et non la religion qui constitue le but ultime de l'odyssée de la conscience ; c'est elle qui vient couronner la progression historique et immanente de l'Esprit vers la Savoir Absolu, la logique ascensionnelle et « progressiste » qui préside aux destinées du Vrai étant avant tout devenir. Parce que la succession des différentes formes que prend la conscience n'est ni « neutre » ni contingente, l'appréhension religieuse de l'Absolu est donc bien dépassée — et d'une certaine manière abolie — par sa saisie spéculative.

Contradictoirement, toutefois, quelle qu'ait pu être la fortune des idées de Hegel chez Strauss, chez Feuerbach ou *a fortiori* chez Marx, l'hégélianisme ne constitua jamais pour autant dans l'esprit de son fondateur une pensée de la négation définitive des vérités chrétiennes. Si une réinterprétation purement matérialiste de la dialectique était toujours possible et fut effectivement très rapidement développée, elle n'était nullement nécessaire. Bien que la religion ne soit, selon Hegel, que la représentation sensible d'un contenu abstrait et infini, la vérité qu'elle dévoile est néanmoins censée être la même que celle que vise la philosophie, savoir d'un genre nouveau qui, tel la chouette de Minerve, ne se lève que le soir¹².

12. Pour Hegel, ces trois formes de connaissance que sont la religion, l'art et la philosophie ne se distinguent pas par leur objet mais dévoilent toutes à leur manière l'Absolu dans sa plénitude. Elles renvoient aux mêmes réalités, mais toujours d'une manière particulière. La foi représente symboliquement ce que la pensée spéculative saisit conceptuellement. Dans les *Leçons sur la Philosophie de la Religion*, Hegel s'efforce de montrer comment le contenu spéculatif de la religion est le même que celui de la philosophie mais aussi comment ce qui est saisi conceptuellement par cette dernière l'est par la religion sous forme sensible et imagée. La croyance est une forme particulière du savoir et l'Esprit, après bien des échecs et des espoirs déçus (cette dimension de « désespérance étant particulièrement marquée dans la *Phénoménologie de l'Esprit* qui décrit l'odyssée de la conscience) se retrouve finalement dans la religion, et tout particulièrement dans le christianisme qui, en ce sens, n'est jamais dépassé. Alors que religion et philosophie se sont combattues et continuent à se combattre, Hegel prétend les réconcilier en révélant leurs contenus et leurs intérêts communs. La religion présente à l'aide d'images, de symboles, de légendes et de mythes ce que la philosophie (idéaliste, bien sûr !) (re-) découvre conceptuellement. Dans les récits bibliques, la vérité se présente d'une manière plus simple et plus accessible. Ainsi, par exemple, le dogme de la Trinité, délaissé par toutes les religions naturelles, et même par un certain nombre de théologiens chrétiens, est finalement « récupéré » par Hegel, qui le réinterprète dans la perspective du mouvement triadique de la dialectique. De même

Décalage chronologique dans la perception des idées de Hegel et de Strauss

On comprend donc qu'une pensée aussi riche et aussi ambivalente n'ait pu être saisie immédiatement dans toute sa complexité et, surtout dans les liens qu'elle entretenait avec la critique biblique. En fait ce qui, au moins au départ, amena beaucoup d'Anglais (et même d'Allemands) à percevoir presque exclusivement la dimension critique de l'entreprise de Strauss, c'est précisément qu'ils eurent les plus grandes difficultés à replacer ses données les plus déstabilisantes dans le contexte hégélien de leur émergence et à percevoir la « positivité du négatif ». En Grande-Bretagne (ainsi, d'ailleurs qu'en France), ce qui fut connu en priorité, c'est ce que l'on a appelé par la suite l'« hégélianisme de gauche », qui déboucha effectivement très vite sur des perspectives athées foncièrement anti chrétiennes. Une telle identification de la pensée germanique à Strauss et à Feuerbach à partir du milieu du siècle ne pouvait que contribuer à lui donner une réputation sulfureuse, et c'est ce qui explique essentiellement que tout ce qui venait d'Allemagne ait eu pendant fort longtemps pour le moins mauvaise presse¹³, tous ceux qui, en Grande-Bretagne, se réclamaient de Hegel ou de la pensée allemande en général ayant presque systématiquement été accusés d'« athéisme » et de « matérialisme », comme le résume parfaitement Stirling dans la préface de l'ouvrage qu'il consacre au penseur allemand :

... All those people who occupy themselves nowadays with Feuerbach and with Strauss [...] do not they belong, almost all of them, to an inferior Atheistico-Materialistic set, or at all events to the remnants of the Aufklärung, of Eighteenth Century illumination, which still exist among us. [...] as for Strauss and Renan, are they not, by universal assertion and express name, *the pupils of Hegel* ; and is not the one aim of the whole of

manière, le concept de résurrection était déjà, selon lui, l'expression de la loi du dépassement dialectique. Au fur et à mesure que la connaissance progresse, les différences disparaissent et se fondent dans des principes plus élevés. L'Idée apparaît d'abord sous la forme sensible d'une représentation ; quant à son « dépassement conceptuel », il est dialectique et non absolu.

13. Stirling consacre une large partie du *Secret* aux préjugés (« prepossessions » ; « prejudices », X) qui avaient affecté jusqu'alors la perception de la pensée de Hegel en Grande-Bretagne. Il s'attache à montrer que cette dernière n'est ni d'une philosophie dépassée (par celle de Schelling), ni d'une philosophie « impie » ou sceptique. À ce sujet, voir aussi : J. M. Muirhead, *The Platonic Tradition in Anglo-Saxon Philosophy* (London : Longman Green, 1931) 167.

these writers to establish a negative as regards the special inspiration of the Christian Scriptures, and shake Faith¹⁴ ?

En outre, les idées allemandes avaient acquis la réputation — non totalement usurpée, bien évidemment — d'être difficiles d'accès et extrêmement spéculatives. Or, si la plupart de ceux qui appartenaient à la tradition empirico-rationaliste furent attirés par Strauss et par Feuerbach, ils ne pouvaient qu'être beaucoup plus réservés vis-à-vis des « extravagances » d'une raison qui semblait être entièrement livrée à elle-même et à ses propres spéculations¹⁵. Quant aux orthodoxies religieuses, elles n'étaient guère enclines, elles non plus, à s'en remettre à l'omniprésence impérialiste d'une rationalité souvent qualifiée d'« impie » qui, dans sa revendication d'autonomie et d'autosuffisance, avait contribué à remettre en cause les croyances auxquelles ses tenants étaient les plus attachés. Si on ajoute aux facteurs qui viennent d'être brièvement évoqués une nette tendance au repli insulaire ainsi qu'une ignorance quasi généralisée de la langue allemande, on peut comprendre que le « Parti allemand » (« the German Party »), à savoir, notamment, tous les auteurs de *Essays and Reviews*, ait eu fort mauvaise réputation¹⁶ et ait été presque systématiquement associé — dans l'esprit de ceux qui s'en réclamaient tout comme dans celui de ses adversaires — aux idées « impies » héritées des Lumières. White lui-même, d'ailleurs, s'il était capable de lire l'allemand, n'en utilisa pas moins souvent des traductions, si on en croit notamment sa correspondance avec Stirling.

Il existait bien évidemment en Grande-Bretagne une tradition d'idéalisme fort ancienne que l'empirisme ne réussit jamais à détrôner défini-

14. J. H. Stirling, *The Secret of Hegel*, vol. I, XIX.

15. « When he [Hegel] did come to be mentioned by historians, it was only to be held up as an example of the extravagances to which « the intellect left to itself », and particularly the German rationalizing intellect, might lead its votaries. » Muirhead, 148.

16. *The Secret of Hegel*, vol. I, XIX. Stirling écrit à ce sujet : « ... all those people who occupy themselves nowadays with Feuerbach and with Strauss ; and do not they belong almost all of them, to an inferior Atheistico-Materialistic set, or at all events, to those remnants of the *Aufklärung*, of Eighteenth Century Illumination, which still exist, among us. Then, are not Essayists and Reviewers, with Bishop Colenso, generally spoken of as « the German party ; « while, as for Strauss and Renan, are they not, by universal assertion and express name, the pupils of Hegel ; and is not the one aim of the whole of these writers to establish a negative as regards the special inspiration of the Christian Scriptures, and shake Faith ? » (*The Secret of Hegel*, vol. I, XIX). En fait, la question posée dans ce passage est purement rhétorique, Stirling prenant immédiatement le contre-pied de cette assimilation de la pensée allemande aux idées rationalistes les plus anti-chrétiennes.

tivement et qui ne pouvait, *a priori*, qu'être en accord avec la dimension la plus spiritualiste et la plus panthéiste de l'idéalisme allemand, mais celle-ci était plutôt d'inspiration platonicienne. Quant à ceux qui, dans la lignée de Coleridge ou Carlyle, s'étaient montrés réceptifs à la pensée de Kant, ce sont eux, précisément qui, au départ au moins, eurent les plus grandes difficultés à faire le lien entre celle-ci et les idées de Hegel, la distinction entre hégélianisme de gauche et hégélianisme de droite n'ayant commencé à être opérée de manière explicite que par Stirling précisément, qui insiste, dès la préface du *Secret*, sur la nécessité de bien faire la différence entre les « partisans de Strauss ou de Feuerbach et ceux de Hegel ou du Sage de Königsberg¹⁷ ».

Le fait que Kant ait été interprété dès le départ dans un sens « transcendantaliste » par tous ceux qui, tels Coleridge ou Carlyle, avaient souhaité se démarquer de l'esprit des Lumières, (ce qui relevait d'ailleurs d'un contre-sens sur le terme « transcendantal¹⁸ ») est toutefois révélateur de ce que recherchèrent beaucoup d'Anglais dès le départ dans les idées venues d'Allemagne, à savoir la possibilité de refonder une forme de spiritualité rationalisée et démythologisée qui soit susceptible de satisfaire tous ceux qui n'arrivaient plus à croire à la vérité littérale des récits bibliques et des dogmes chrétiens. De cette primauté de facteurs religieux sur des causes à proprement parler philosophiques dans le développement de l'hégélianisme et d'une tradition idéaliste en Grande Bretagne durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, les cas de White et de

17. « The adherents of a Strauss and a Feuerbach may be widely discriminated from those of a Kant and a Hegel... that Strauss and Renan are named, *par excellence* the pupils of Hegel, is, as a mere ascription, of small moment before the fact that the supposed master would have found... the idea, in view of what he had done himself, not only superfluous, but obstructive, contradictory, and even, in a certain point of view, contemptible. » (*The Secret of Hegel*, vol. I, XXVI). En Angleterre (de même, d'ailleurs, qu'en France) le fait que l'hégélianisme de gauche ait été connu en premier contribua à donner une mauvaise réputation aux idées allemandes et en rendit l'acceptation plus difficile. De ce point de vue, Stirling n'a sans doute pas tort de considérer que Hegel aurait eu du mal à se reconnaître dans les idées de certains de ses successeurs (« to spread the *negative* but ... in the days when it is not the negation but the affirmation we need — this would have seemed to a Hegel of all things the most absurd. » (*The Secret of Hegel*, vol. I, XXVI-XXVII), même s'il avait lui aussi écrit (en 1795) une « Vie de Jésus » non publiée à l'époque qui rejoignait par bien des côtés les perspectives de Strauss.

18. Ce terme renvoie aux conditions de possibilité de la connaissance, qu'elle problématise, et non à la capacité, pour l'esprit, de connaître les réalités « transcendantes » ou nouménales, celles-ci étant, selon Kant, définitivement inaccessibles à la raison pure.

Stirling constituent un exemple précoce auquel on va maintenant s'intéresser de plus près.

2. WHITE ET STIRLING

Une longue correspondance

White semble avoir lu *The Secret of Hegel* presque immédiatement après sa publication et avoir éprouvé très vite le besoin de correspondre avec son auteur à qui il commença à écrire en 1870. L'ouvrage eut beaucoup de succès à l'époque (au moins dans les classes éduquées) et sa publication constitue indéniablement un tournant dans la réception de la pensée allemande en Grande-Bretagne. Bien qu'au départ au moins, Stirling se soit montré relativement réticent à l'idée de s'engager dans une « longue correspondance¹⁹ » avec White, les deux hommes se rencontrèrent à Edinburgh en 1872 et restèrent en contact jusqu'à la mort du premier (on trouve non moins de quarante-sept lettres à la Bedford Public Library, où la correspondance est conservée). De plus, White continua par la suite à communiquer et à collaborer avec sa fille, en particulier pour sa traduction de *l'Éthique* de Spinoza (la première en langue anglaise). Très vite, une véritable connivence intellectuelle s'établit entre eux, Stirling étant l'une des rares personnes à qui White avoua être l'auteur de *The Autobiography* dès sa parution, en 1881²⁰.

Stirling, qui était né à Glasgow en 1820, fut le premier, en Grande-Bretagne, à s'intéresser de près à l'hégélianisme et à considérer que la tradition empiriste anglaise (ainsi que celle, écossaise, du sens commun) devait, sinon s'effacer définitivement, du moins se mettre à l'école de la pensée allemande. Comme la quasi-totalité des Anglais qui acceptèrent de s'y frotter, il resta critique jusqu'au bout vis-à-vis de la manière dont écrivaient les « Allemands ». Dans le passage qui suit, par exemple, en réponse à White, qui se plaignait des obscurités de la prose kantienne — indéniablement très différente de l'urbanité polie et presque conversa-

19. Dans sa lettre du 9 mai 1870, Stirling écrivait : « I succeed sometimes, however, in giving light in a sentence or two by letter... if you will put a query or two, I will be happy to answer them, especially if the queries... are not likely to lead to a long correspondence. »

20. Dans une lettre du 3 janvier 1883, Stirling écrit qu'il n'aurait jamais pensé que White était l'auteur de *The Autobiography* : « I would never have thought it was yours... there is scarcely a clue in it to your studies now. »

tionnelle du style d'un Hume ou de celui d'un Locke — il se laisse aller à critiquer la lourdeur de la prose de la *Critique de la Raison Pure* :

Kant babbles so much that his own writing in the great Kritik is intolerably wearisome, and as you have fairly mastered it, and put Kant together in your own mind, you never think of returning to it. Much more, then, are the translations intolerable. The Kritik of Judgment is also a great lumbering book even worse I am inclined to say, than that of Pure Reason²¹.

La présence de telles critiques, y compris chez Stirling lui-même, en dit long sur les difficultés auxquelles fut confrontée la pensée allemande lorsqu'elle commença à être connue en Grande-Bretagne. Cela dit, quelle qu'ait été leur portée, Stirling n'en fut pas moins indéniablement le premier en Grande-Bretagne à prendre Hegel au sérieux en s'efforçant de montrer comment, derrière ce qui pouvait sembler ne constituer rien de plus qu'un « jargon » incompréhensible, se cachait une pensée qui constitua d'emblée à ses yeux une véritable révélation tout à la fois philosophique et religieuse : « What is called the *jargon* of German philosophy... and has been denounced as *Barbarisch* by a multitude of Germans themselves... may not unprofitably receive another word²². » Durant de nombreuses années, Stirling guida White dans son investigation d'auteurs difficiles et, comme à son habitude, ce dernier ne ménagea pas ses efforts afin d'arriver à comprendre une pensée difficile, ses lectures ayant, semble-t-il, été relativement exhaustives puisqu'on trouve dans une lettre des références à un grand nombre des œuvres de Hegel, qu'il s'agisse de *l'Encyclopédie*, de la *Philosophie du Droit* ou d'écrits portant sur l'esthétique ou sur la religion²³. En fait, l'itinéraire dans lequel White s'engagea fut aussi appliqué que méthodique et, parce que Stirling insistait beaucoup dans le *Secret* sur la nécessité de connaître Kant avant de se lancer dans la lecture de Hegel, les lettres s'efforcent fort logiquement de clarifier en premier des concepts tels que celui de causalité ou de schématisme par exemple (« causality is really the difficulty in

21. Lettre du 26 décembre 1870. De même, dans un autre passage du *Secret*, il se joint aux penseurs rationalistes et empiristes qui rejetaient Hegel et dénonçaient l'obscurité de sa pensée : « As regards the unfriendly « advanced thinkers » who denounce the Idealism and Jargon of German philosophy, this is as it should be : for German philosophy... cannot but feel amused with the simple ways of this odd thing which calls itself an « advanced thinker » nowadays. » (vol. I, XXXI).

22. *The Secret of Hegel*, vol. I, XXXVIII.

23. Lettre du 26 mars 1884.

Kant »). Elles témoignent des difficultés auxquelles White fut confronté à l'époque, celles-ci ayant, semble-t-il, eu tendance à subsister plus longtemps que prévu. Ainsi, dans une lettre du 26 décembre 1870 par exemple, Stirling s'étonnait de ce que White, qui lui posait à nouveau des questions sur tous les aspects qui viennent d'être évoqués, n'avait pas encore réussi à y voir clair dans ce domaine. Dès le premier chapitre du *Secret*, d'ailleurs, Stirling lui-même insistait sur le long travail que l'écriture d'un tel ouvrage avait représenté pour lui²⁴ ; il mettait l'accent sur la réputation non surfaite d'« obscurité » qu'avait acquise l'hégélianisme, l'une des sous-parties étant même intitulée, de manière on ne peut plus explicite, « Difficulty of Hegel ».

À ce sujet, d'ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'il ne convient pas d'interpréter de manière uniquement négative — c'est-à-dire avant tout en termes d'obstacle — les difficultés auxquelles furent confrontés tous ceux qui, en Grande-Bretagne, entreprirent de comprendre la pensée de Hegel. Aux yeux de la plupart d'entre eux, en effet, la connaissance de la philosophie allemande, et tout particulièrement de l'hégélianisme, releva souvent d'une quête tout à la fois intellectuelle et mystique, l'idée selon laquelle le chemin qui mène à la vérité du Système est nécessairement ardu et semé d'embûches n'ayant pu qu'attirer des esprits profondément religieux rompus dès le départ aux exigences de l'ascèse intra-mondaine. Ce n'est donc certainement pas un hasard si la connaissance du « secret » de Hegel est présentée par Stirling comme devant être l'objet d'un « combat » (« struggle ») appelé à faire la distinction entre ceux qui succomberont en chemin et ceux qui, au contraire, seront appelés à triompher (« Those that succumb and those that triumph²⁵ »). Le dur chemin de Damas qui était censé mener au Savoir Absolu avait plus d'un point commun avec tous ces « voyages du pèlerin » en fonction desquels les croyants s'étaient jusqu'alors attachés à rendre compte typologiquement de leur existence ; l'organisation dialectique du Système, et de manière plus générale la quête du « secret » de Hegel, ne pouvaient qu'être fréquemment vécus dans la perspective plus traditionnelle d'une ascension progressive vers la Vérité et vers Dieu²⁶. Dans

24. « This is the long fruit, though first published, of a long and earnest labour... » (*The Secret of Hegel*, vol I, IX, « preliminary notice »).

25. *The Secret of Hegel*, vol. I, X.

26. « ... every step of his system is towards the Immortality of the Soul, ... every step is towards the Freedom of the mind ... towards God. Hegel, in truth, would restore to us all that Understanding, all that Reflexion, all that the Illumination has deprived us of,

certains passages, Hegel est même décrit par Stirling en termes messianiques et il est aisé de comprendre le succès qu'obtint son ouvrage à l'époque auprès de White de même qu'auprès de nombreux de ses contemporains : « He is the greatest abstract thinker of Christianity, and closes the modern world as Aristotle the ancient. Nor can it be doubted but much of what he has got to tell us is precisely that which is adapted « to bring peace » in our times, — peace to the unquiet hearts of men, — peace to the unquiet hearts of nations²⁷ ».

L'idée d'apporter la paix dans le cœur des hommes et dans celui des nations a bien évidemment des connotations religieuses, Hegel devenant ici un de ces « sages » ou encore un de ces « prophètes » dont les Victoriens s'efforcèrent si souvent de décrypter les oracles afin de continuer tant bien que mal à donner sens à leur vie. White lui-même, d'ailleurs, était déjà entré en contact ponctuellement avec Carlyle et avec Emerson (tous deux grands prêtres du surnaturalisme naturel) et on peut aisément comprendre qu'il ait été tenté de trouver de l'aide auprès de Stirling, qui affirmait ostensiblement avoir percé le secret d'une pensée qui, pour être prometteuse, n'en était pas moins complexe et difficile d'accès.

En fait, les attentes de la plupart de ceux qui, à cette époque, se tournèrent vers Hegel furent toujours particulièrement élevées, pour ne pas dire irraisonnées. Selon Stirling lui-même, d'ailleurs, la quasi-totalité de ceux qui s'engagèrent dans cette voie le firent comme si les écrits du philosophe allemand avaient constitué un véritable « palais enchanté » rempli de richesses inestimables (« some enchanted palace of Arabian story²⁸ »). Là encore, une telle constatation permet de montrer comment le côté quelque peu mystérieux et impénétrable de la prose de Hegel ne compta certainement pas pour rien dans la fascination qu'elle exerça sur des esprits au départ non initiés qui ne furent que trop enclins à se laisser envoûter par la langueur, ainsi que par les longueurs, de ses inflexions cryptiques. Quant au terme de « secret », que Stirling utilise pour évoquer l'accomplissement auquel étaient censés avoir accès tous ces pèlerins de la rationalité spéculative et dialectique, il avait bien évidemment, lui aussi, des résonances mystiques, voire ésotériques ; il suggérait une aspiration à la plénitude comblante et rassérénante qui était

and that, too, in a higher and richer form and in perfect harmony with its principle and truth... ». (*The Secret of Hegel*, vol.I, LXXII).

27. *The Secret of Hegel*, vol. I, 116.

28. *The Secret of Hegel*, vol. I, 1.

indéniablement plus religieuse et spirituelle qu'à proprement parler philosophique.

Importance des facteurs spirituels dans l'intérêt porté à l'idéalisme allemand

Visées religieuses de Stirling et de White

La considération de l'ensemble des lettres et des écrits de Stirling permet sans difficulté de confirmer la thèse selon laquelle beaucoup d'Anglais furent d'abord attirés par l'hégélianisme pour des raisons religieuses. Ainsi, par exemple, après que White eut fait savoir à Stirling (en 1874) qu'il souhaitait pouvoir assister à un cours sur la philosophie hégélienne, celui-ci lui répondit, de manière tout à fait révélatrice, qu'il ne connaissait personne à Londres qui soit susceptible de « mettre un terme à ses doutes ». C'est aussi à la demande expresse de White que, dans une longue lettre, Stirling s'était attaché, toujours dès 1874, à définir aussi précisément que possible ses positions religieuses en les identifiant à celles de l'hégélianisme de droite, dont il mentionne explicitement les principaux représentants²⁹. De même, dans une autre lettre, Stirling renvoyait White aux dernières pages du *Secret*, dans lequel ses conceptions religieuses avaient l'avantage, selon ses propres termes, d'être exprimées de manière « non obscure » (« not obscurely put³⁰ »). Jusqu'au bout, en fait, White s'attacha à cerner d'aussi près que possible les conceptions de Hegel ainsi que celles de Stirling lui-même. En 1911, par exemple, bien après la mort de ce dernier, il n'hésita pas à solliciter l'aide de sa fille afin de tenter, une ultime fois, de percer le « secret » de sa pensée³¹.

Bien que les Anglais aient été loin, surtout au départ, d'être parfaitement à la hauteur d'une pensée particulièrement exigeante, ils furent sensibles d'emblée à sa dimension idéaliste et spiritualiste au sens large.

29. « I hold my religious position to be essentially the same as what is called the Hegelian right, represented by such names as Marheincke, Göschel, Heinrich, and Erdmann Rosenkranz. » Lettre du 24 novembre 1881.

30. « I am not quite sure that you precisely realize my religious position. I have no desire to [paint it ?] under false colours. [...] But in the conclusion of the « Hegel »... you have essentially the precise religious position, I should say, not obscurely put. » Dans cette même lettre (28 novembre 1888), Stirling fait aussi référence à un article (non identifiable) sur le matérialisme qu'il avait envoyé à White.

31. Amelia Stirling lui répondit qu'elle ferait de son mieux pour l'aider à y voir aussi clair que possible : « You need not be afraid that I shall not make my father's position towards religion as plain as I possibly can. » Lettre du 17 janvier 1911.

Selon Hegel, en effet, l'histoire du monde est une odyssée de l'Esprit s'édifiant dans le réel : Dieu se réalise dans et par le monde, qui est le produit de la vie de l'Idée. Or, l'attribution d'une réalité ontologiquement première à un principe non matériel ne pouvait qu'être particulièrement séduisante pour des esprits qui ne s'étaient en général détournés des formes les plus traditionnelles de religiosité qu'à leur corps défendant. D'un point de vue idéaliste, en effet, l'univers dans son ensemble est fondé sur un principe actif de pure pensée. C'est pourquoi, dans *The Secret* notamment, l'auteur insiste sur la manière dont Hegel fut amené, à la suite de Fichte et de Schelling, à hypostasier l'ego transcendantal kantien et à lui faire perdre son modeste statut de postulat épistémologique pour l'ériger en principe universel d'être et d'intelligibilité, lui donnant par-là même la dimension d'une entité onto-théologique à l'origine de toutes les formes du réel :

Hegel... will not view these principles of pure thought and pure sense as only subjective, as attributes that belong to us, and are only in us, as attributes only human : he considers them, on the contrary, as absolutely universal general principles *on* which, and according to which the all or whole is formed and fashioned. The universe is one ; and the principles of its structure are thoughts exemplifying themselves in pure *a priori* forms of sense, and, through these again, in empirical objects. These empirical objects, then, are thus but as bodies to thoughts, or, rather, as material schemes and illustrations of intellectual notions. They are thus, then, externalised, materialised, or, better, heterised thoughts, (I.e.) thoughts in another form or mode ; that is they are but the other of thought³².

De manière générale, Stirling s'efforce sans relâche d'interpréter la pensée de Hegel dans un sens panthéiste et, surtout, théiste³³ : la matière

32. *The Secret of Hegel*, vol. I, 129-130. Sur le rôle de la pensée dans l'ontologie hégélienne, voir aussi 165 sq. (« Thought is the real constant of the universe : in Nature, it is but as other, and in a system as other : in spirit, it returns from Nature, its other, into its own self, is its own self, and is its own energy. » Hegel, comme le montre fort bien Stirling, se contenta par bien des côtés d'hypostasier les principes de Kant : « But Hegel himself, perhaps, could not have universalised or objectified these principles of Kant, had he not been assisted by Fichte and Schelling. » (*The Secret of Hegel*, vol. I, 129).

33. Stirling montre comment, selon Hegel, l'Absolu lui-même, qui est sujet, n'est pas « une pure et simple substance panthéiste » (« no mere pantheistic substance », *The Secret of Hegel*, vol. II, 580). On a donc bien effectivement affaire, de ce point de vue, à un Dieu personnel, même s'il ne se réalise que progressivement et ne devient à proprement parler conscient de son essence qu'au terme d'un long processus de développement historique qui l'amène à se reconnaître dans la conscience finie de l'homme. Il ne s'agit

n'est que « l'autre de la pensée », (« the other of thought ») et elle peut être assimilée (dans une perspective qui est en fait beaucoup plus platonicienne qu'hégélienne) aux « idées » qui étaient dans l'esprit de Dieu lorsqu'il forma le monde :

We have thus then, now the universe composed only of Thought and its Other : thought and all the notions which we find implied in the structures of the world, all the thought, as we may express it otherwise, which were in God's mind when he formed the world, for God is a Spirit... and the forms of his thinking must be contained in his work. [...] Properly viewed, then, the world is a system of thought, here abstract and there concrete. To that extent this view is Pantheistic ; for the world is seen as the thought of God, and *so* God. But in the same way, all ordinary views are Pantheistic ; for to each of them that world is the *work* of God, it is the product of this thought, the product of himself, and *so* himself³⁴.

Là encore, il est aisé de comprendre que l'autosuffisance d'un système qui n'accordait d'autre réalité à la matière que d'être le fruit de la négation ou encore de l'« aliénation » de l'Idée ait pu être particulièrement attirante aux yeux de bon nombre d'esprits religieux en mal de croyance (ce sont d'ailleurs des considérations de ce genre qui avaient permis aux idées de Kant de commencer à faire leur entrée en Grande-Bretagne dès le début du XIX^e siècle, au prix, d'ailleurs, d'un contre-sens sur le terme « transcendantal »). De même, il était logique qu'à partir des années 1860 environ, la pensée de Hegel, au sein de laquelle les déterminations sont toujours susceptibles de générer leurs contraires, commence à être perçue comme pouvant constituer un puissant antidote à toutes les formes de mécanisme ou de matérialisme. À l'inverse, parce que de tels retournements ne pouvaient manquer de surprendre, on ne s'étonne pas

pas d'un panthéisme « niveleur » qui ramènerait chaque partie au tout et les nierait en tant que telles dans leur spécificité : « The Absolute Spirit, then, God, is the first and last and the universe is but his difference and system of differences, in which individual subjectivities have but their part and place. Subjectivity, however, is the principle of central energy and life : it is the Absolute Form. The thought of subjectivity again, that is, the thought it thinks, just amounts to the whole system of objective notions which are the absolute contents. Thus is man, as participant in the absolute form and the absolute matter, raised to that likeness with God of which the bible speaks ; but God himself is not detracted from or rendered superfluous. Pantheism is true of Hegel's system, just as it is true of all others, Christianity and Materialism included ; and there is nothing in the system to disprove or discountenance a personal God, — but on the contrary. » (*The Secret of Hegel*, vol. I, 166).

34. *The Secret of Hegel*, vol. I, 129, 130.

que cette dernière question, en particulier, ait été l'objet d'un chapitre entier dans *The Secret*³⁵, White ayant, quant à lui, personnellement interrogé Stirling à ce sujet dans l'une de ses lettres (celle du 7 avril 1884). De ce point de vue, d'ailleurs, ce n'est certainement pas un hasard si c'est à partir des années 1860-65, à savoir au moment où l'interprétation matérialiste et mécaniste de l'évolutionnisme obtenait le succès que l'on sait, que les Anglais commencèrent à se montrer sensibles aux charmes de l'hégélianisme de droite. Dans certains passages du *Secret*, en effet, la pensée idéaliste allemande est explicitement opposée au darwinisme qui est, quant à lui, l'objet de virulentes critiques³⁶.

Rejet et dépassement des Lumières

En fait, ce à quoi Stirling souhaitait avant tout s'opposer, c'est à l'esprit des Lumières au sens large et à la tradition empirico-rationaliste anglaise, qui lui était, de son point de vue, beaucoup trop asservie. Selon Amelia Stirling, la lutte contre les idées des Lumières et leur vision désacralisante constitua jusqu'au bout le combat principal de son père (« I am quite aware that perhaps his chief aim was what I might call a crusade against the Aufklärung³⁷ »). Là résida d'emblée le premier moteur de l'intérêt qu'il manifesta toute sa vie pour Hegel, comme il le rappelle à White dans une lettre de 1883 : « The question *now* is simply what side do you take ? Are you of the shallow aufklärung that would continue the negative, that paltry enlightenment that flaunts its past reputation in our eyes, or are you simply for humanity, a humanity that had its foundations deep³⁸ ? » Pourvu qu'on ne l'assimile pas à celle de Strauss ou de Feuerbach, la pensée allemande constituait potentiellement un moyen de lutter contre les formes les plus dangereuses d'athéisme et de matérialisme, contre toutes les pensées qui n'étaient que de pures « négations »

35. *The Secret of Hegel*, vol. I, Chapitre IV : « Idealism and Materialism ».

36. « Sink your pedigree as man, and adopt for family-tree a procession of the skeletons of monkeys... So it is in England at present ; this is the acknowledged pinnacle of English thought and English science now. Just point in these days to the picture of some huge baboon, and — suddenly — before such Enlightenment — superstition is disarmed, priests confess their imposture and the Church sinks — beneath the Hippocampus or a gorilla. This is but one example of the present general truth, that Spiritualism seems dying out in England, and that man and more numerous voices daily cry hail to the new God, Matter — matter too, independent of any law — [...] matter pliant only to the moulding influence of contingent conditions ! This surely may be legitimately named the beginning of the end ! » (*The Secret of Hegel*, vol. I, XXXI).

37. Lettre du 17 janvier 1911.

38. Lettre du 3 janvier 1832.

de la réalité spirituelle du monde. Les Lumières avaient enlevé à l'homme et à sa vision du monde toute profondeur et c'est cela, précisément, que l'hégélianisme était appelé à restaurer. C'est pour cela que, dans une autre lettre encore, Stirling s'efforce d'arracher Hegel à la mauvaise réputation qu'il avait acquise en Angleterre en montrant comment, loin de s'inscrire dans une tradition de libre pensée, ses idées étaient au contraire susceptibles de constituer un puissant antidote aux Lumières auxquelles la tradition empirico-rationaliste anglaise (représentée entre autres par Mill, Buckle et Huxley) était restée selon lui beaucoup trop asservie :

Hegel... is at this moment the leader of the evangelical party in Germany. What we see now under the Mills, Buckles, Huxleys, *et al.* is the continuation of the French Aufklärung, in a very shallow form ; these men are supported now by the... public, who act as if they had just opened their eyes to the monstrous absurdities they had all this time been blindly believing... so much is this the case that a man in my position, as supposed to stand for old... will not even be listened to at present.

I cannot say that I am at all supported by anyone who writes in English. Essays and Reviews were wholly repulsive to me... I have nothing on the whole to object to what... the first position of the *first* essay...

The true position now is not to continue the Aufklaerung, but to correct it by doing justice to Christianity by a deeper philosophy of the world³⁹.

Ici, le salut intellectuel et spirituel de l'Angleterre est très clairement appelé à venir d'Allemagne, Hegel étant perçu comme le grand restaurateur d'une foi renouvelée : ses idées devront contribuer à la refondation d'un « christianisme philosophique » susceptible de convaincre tous ceux qui, en raison de leur éducation, étaient désireux d'ancrer leurs croyances dans le concept (« *Begriff* ») plutôt que dans la « représentation » (« *Vorstellung* ») : « That is my position — philosophical christianity — I have in the *Begriff* what the ordinary man has in the *Vorstellung*, and the historical facts are common to us both⁴⁰. » Bien que Stirling se montre parfois critique concernant la valeur des « représentations », il en reconnaissait toutefois, tout comme Hegel, la valeur religieuse, seules les élites éduquées étaient censées pouvoir prétendre avoir accès à l'Absolu par le biais d'une appréhension purement spéculative.

39. Lettre du 24 novembre 1881.

40. Lettre du 24 novembre 1881.

À l'occasion, il est vrai, Stirling regrette que les Anglais aient perdu l'habitude d'être confrontés directement aux abstractions et lisent de plus en plus de romans qui, dans le meilleur des cas, ne font que représenter imaginativement des idées et des concepts qu'il serait préférable, selon lui, d'aborder de manière plus immédiate et plus directe, c'est-à-dire de manière abstraite et par le biais d'un travail conceptuel⁴¹. C'est pour cette raison que le réalisme « photographique » sous le signe duquel la littérature de l'époque chercha si souvent à se placer symbolisait aux yeux de Stirling un asservissement néfaste à la tyrannie des « représentations » :

One result of all this, is what we may call the Photographic writing which alone obtains at present. For a long time back, writers have dared to write only to our eyes, not to our thoughts. History now is a picture-gallery [...] street-processions, images — all *images* ! [...] We are never asked to think — only to look — as into a peep-show when, on the right we see *that*, and on the left *this*. [...] Reading is thus, now, a sort of sensuous entertainment : it costs only a mechanical effort, and no greater than that of smoking or chewing. The consequence of this reading is, that the habit of *Vorstellungen* ... has become so inveterate that not only are we unable to move in *Begriff*, in pure notions, but we are shut out from all *begriffe* by impervious clouds of reading— made *Vorstellungen*. Thus it is that writers like Kant and Hegel are sealed books to us, or books that have to be shut by the most of us after five minutes — in very weariness of the flesh— in very apprehension of the eyes⁴².

41. « God, as revealed to us by Scripture, and demonstrated by philosophy, is a Spirit ; and a Spirit is to be found and known by thought only, and neither by the sensuous eye of the being nor the imaginative eye of the mind. Unfortunately, it can hardly be said that there is thought *proper* anywhere at present ; and circumstances universally exist which have substituted figurative conception in its stead. In England, for example, the literature with which the century began was a sort of poetical re-action against the *Aufklärung*, and the element that lit is *Vorstellung*, imagination merely. » (*The Secret of Hegel*, vol. I, XLIII).

42. *The Secret of Hegel*, vol. I, XLIV. Stirling se montre à nouveau critique vis-à-vis de la valeur des « représentations » dans le deuxième tome (537) : « Driven on the literary hot-bed which is given us at present, we are all geniuses nowadays, men of rapid ideation and symbolical speech [...], — and at the very first touch of the question, we soar away up on *vorstellung*, on imagination, a way up [...] in search of the Unimaginable — big at heart — but to return presently drooping — with Nothing ! This is *Vorstellung* ».

Au bout du compte toutefois, bien qu'il ait reconnu, tout comme Hegel, la supériorité du concept (« *Begriff* ») sur la représentation (« *Vorstellung* »), Stirling n'en admettait pas moins le rôle historique du premier dans la production des œuvres majeures de la culture, tout particulièrement par le passé, lorsque la foi était naturelle à l'homme et que l'opposition entre intelligence et quête spirituelle ne s'était pas encore développée⁴³.

Cette conception d'un relativisme historique et culturel de la représentation sensible et imaginative de l'Idée et de son dépassement relatif par la philosophie fut d'emblée perçue par White comme un espoir, la vérité s'incarnant dans des formes différentes dont le dépassement n'est jamais définitif : « ... truths have been lost, or at least have been submerged. Perhaps some day they may be recovered, and in some other form may again become our religion⁴⁴. » En fait, c'est de Carlyle aussi (pour qui les vérités s'incarnent successivement dans des « vêtements » différents) que White hérita l'idée d'une pérennité essentielle du concept et d'une relativité historico-sociologique des représentations. Très courante à l'époque, elle ne pouvait qu'être confortée par l'hégélianisme, bien qu'elle ne lui ait pas toujours été liée de manière immédiate, et elle constitua d'emblée pour beaucoup d'intellectuels victoriens une solution qui avait pour principal avantage de permettre de dépasser les nombreuses contradictions auxquels ils étaient confrontés (en particulier les aspects les plus déstabilisants de la critique biblique⁴⁵).

Une pensée de la réconciliation du spirituel et du rationnel

En fait, ce que l'hégélianisme permettait avant tout d'envisager, c'est moins de *contrer* les Lumières que de *dépasser* avec sérénité et espoir le conflit séculaire entre foi et rationalité dont chacun (à commencer par Hegel lui-même) s'accordait à reconnaître qu'il s'était particulièrement

43. Acquired stories, experience, thought, — there were not, but instead of these : emotions enough, images enough, cries enough ! *Nature was beautiful, and love was divine* : this was enough with Genius ! — to produce the loftiest works, pictures, poems, even alchemy ! (*The Secret of Hegel*, vol. I, XLIII).

44. Mark Rutherford, *Pages from a Journal with Other Papers* (London : Humphrey Milford, Oxford University Press, 1910) 86.

45. On la retrouve par exemple chez George Eliot : « ... the same fundamental truths are apprehended under a variety of forms and ... therefore, opposing systems may in the end prove complements of each other. » Cité dans Gerald Parsons, ed. *Religion in Victorian Britain : Controversies*, vol. 2 (Manchester and New York : Manchester University Press, 1988) 227.

exacerbé depuis le siècle précédent. C'est cet aspect de *dépassement inté-gratif* qui constituait la dimension la plus prometteuse de l'hégélianisme. Parce que celui-ci n'était pas un pur et simple mysticisme de la perception intuitive et immédiate des choses, parce qu'il continuait plus que jamais à accorder une large place à la « patience du concept », il ne pouvait qu'attirer des esprits qui, pour être foncièrement religieux, ne souhaitaient pas pour autant se détourner des exigences du savoir discursif pour s'en remettre définitivement aux données de l'intuition. Dans le domaine de la spiritualité comme dans bien d'autres, en effet, il ne s'agissait ni de renoncer à la foi au nom de la rationalité, ni de délaissier la rationalité au nom de la foi mais bien de dépasser les apories de l'« entendement » qui découpe sans réconcilier par le biais d'une raison appelée à dépasser dialectiquement toutes les formes de contradictions. Alors que les Lumières avaient si souvent opposé le savoir rationnel aux données les plus élémentaires de la foi, l'hégélianisme permettait de caresser l'espoir d'échapper à une opposition longtemps présentée comme indépassable. Tout comme Hegel, Stirling souhaitait lutter contre la logique desséchante et foncièrement négative de l'« entendement » (« Understanding »), rejoignant en cela une tradition qui, en Grande-Bretagne, était déjà ancienne, puisqu'elle datait au moins de Coleridge qui l'avait développée à propos de Kant :

Hegel, in truth, would restore to us all that Understanding, all that Reflexion, all that the Illumination has deprived us of, and that, too, in a higher and richer form [...] and in perfect harmony with its principle and truth. Hegel in fact completes the compromise of Understanding by the complement of Reason. Philosophy is to him not Philosophy, or rather Philosophy is to him only Philosophy when it stands up for the substances of Humanity, for all these great religious interests to which alone we virtually live⁴⁶.

Nouvel Aristote des temps modernes, Hegel prétendait restaurer la foi sans pour autant se détourner de la raison, qu'il distingue soigneusement de l'entendement desséchant par essence condamné à s'enliser dans les contradictions. Au « fixisme » d'un entendement desséchant tout entier placé sous le signe de la séparation et de la disjonction (onto-) logique devait être substitué le dynamisme d'une raison apte par nature à ne jamais s'enfermer définitivement dans des oppositions stériles. On

46. De même, Stirling écrit : « Hegel in fact complements the compromise of Understanding by the complement of Reason. » (*The Secret of Hegel*, vol. I, LXXIII).

pouvait par ce biais envisager d'extraire le christianisme aux contingences d'une histoire perçue comme non providentielle, celle-ci étant alors ressaisie dans la perspective d'un développement dialectique que seule la raison était capable de comprendre et de mettre en évidence :

Christianity is, in his hands, rescued not less from the contingency and externality of mere history, than from the contradictions and discrepancies of the mere separating, and, so to speak, self-identifying understanding — rescued from the vulgarity of material sensation, and restored to a spiritual reality which is in very truth one and identical with the absolute inner of the living soul⁴⁷.

En outre, tout en accordant une large part à la « raison », la philosophie de Hegel ne se contentait pas simplement de retrouver tant bien que mal les données minimales d'une religion naturelle mais elle prétendait au contraire refonder spéculativement chacun des dogmes du christianisme : « ... it is not only the interests of what is called Natural Religion that he [Hegel] seeks to restore, but those of Christianity itself : there too he would complete the compromise of Understanding by the complement of Reason⁴⁸. » L'hégélianisme ne constituait pas tant un nouveau spiritualisme qu'un lyrisme de la raison hypostasiée tout entier placé sous le signe d'un déploiement logique des figures de l'esprit que seul était capable d'appréhender un nouveau type de rationalité constitutivement apte, précisément, à dépasser toutes les formes de contradictions. Par ce biais, il s'efforçait d'opérer la fusion du romantisme et du rationalisme hérité des Lumières et permettait d'envisager de radieux dépassements (ré-)intégrateurs :

This is what it is to be serious with idealism. If God is a Spirit and thinks, if God created the universe *on* thought— : in other words, if thought is what is, then all is reducible to Thought, and logic is the name of the whole. If the word « logic » offend, let us say *logos*⁴⁹.

Parce que l'hégélianisme identifie le logique à l'ontologique et que la dialectique du dépassement ternaire des contraires est tout à la fois la loi de l'être pur et celle de la pensée envisagée en soi et de manière autonome, il ne constituait pas un simple retour au romantisme ou à un

47. *The Secret of Hegel*, vol. II, 581.

48. *The Secret of Hegel*, vol. I, LXXIII.

49. *The Secret of Hegel*, vol. II, 15.

panthéisme spiritualiste vague à la Wordsworth, auquel White resta sensible toute sa vie, mais qu'il chercha malgré tout à dépasser en lui donnant une dimension de rationalité.

3. UNE PENSÉE SALVATRICE ? HÉGÉLIANISME ET SALUT DE LA CONSCIENCE RELIGIEUSE

Les capacités intégratrices des conceptions hégéliennes constituaient donc potentiellement un espoir dans tous les domaines puisqu'elles rendaient théoriquement possible le dépassement dialectique de toutes les formes de contradictions, à savoir non seulement de celles qui habitaient le texte biblique mais aussi, plus généralement, de toutes celles qui étaient présentes dans le monde et semblaient en constituer l'étoffe même. Concernant la question spécifique de la critique biblique, notamment, White semble avoir assez rapidement réussi à dépasser l'idée selon laquelle celle-ci était en contradiction absolue avec toute forme de spiritualité⁵⁰ et il ne put que bénéficier des perspectives offertes par l'hégélianisme dans ce domaine.

Parallèlement à cela toutefois, comme beaucoup d'Anglais, White resta méfiant jusqu'au bout vis-à-vis de la dimension systématique de l'hégélianisme. En outre, si White ne se convertit jamais à proprement parler à l'hégélianisme, c'est, semble-t-il, aussi parce qu'il eut jusqu'au bout les plus grandes difficultés à en saisir tous les tenants et les aboutissants. Là réside vraisemblablement la principale raison pour laquelle les références explicites à Hegel sont finalement peu nombreuses dans *The Autobiography*, ce dont Stirling s'étonna à l'époque : « The general theme, of course, is the prevalent one of Doubt ; [...] I should never have thought it yours : there is scarcely a clue in it to your studies now⁵¹. Si beaucoup d'Anglais furent d'abord tentés de se tourner vers la pensée de Hegel pour des raisons religieuses, on peut comprendre que certains au moins aient eu tendance à s'en détourner dès lors que les réponses tardaient à venir ou ne se donnaient pas avec l'évidence des résolutions sereines et définitives. On ne trouve en effet dans *The Autobiography* que quelques références éparses à l'hégélianisme. Le thème de « l'uni-

50. William Hale White, « Revolution », *Last Pages from a Journal with Other Papers*. (London : Humphrey Milford, Oxford University Press, 1915) 89.

51. Lettre du 3 janvier 1882.

versel » apparaît à deux reprises⁵² et, bien que celui-ci ait indéniablement des connotations hégéliennes, Stirling n'a pas tort de faire remarquer que c'est lui, en fait, qui, dans *The Secret*, l'utilise souvent de cette façon à la place de celui de « Concept » (« *Begriff* ») ou d'« Idée » (*Idee*⁵³). De même, l'utilisation du terme « idée » dans « the Christ-idea », dont Mark cherche à se persuader qu'elle a une validité éternelle (« eternally true⁵⁴ »), a aussi des résonances hégéliennes.

En fait, si l'hégélianisme constituait potentiellement une extraordinaire machine à dépasser les contradictions, il n'est pas certain pour autant, que White ait été parfaitement conscient de toutes ses potentialités alors, pourtant, que ses contacts réguliers avec Stirling ainsi que sa lecture du *Secret* auraient dû lui permettre de mieux les percevoir. Dans *The Autobiography*, en effet, l'accent est mis à plus d'une reprise sur l'irréductible présence de contradictions dans le monde, le héros faisant preuve d'un sentiment de confusion qui fut souvent ressenti à l'époque et que bien peu réussirent à dépasser définitivement :

Everything was full of contradiction. On the one hand was infinite misery ; on the other there were exquisite adaptations producing the highest pleasure : on the one hand the mystery of life, and on the other the equal mystery of the unspeakable glory of the sunrise on a summer's morning over a quiet summer sea⁵⁵.

52. « not but that you do allude to Germany, and you use the word universal, I think, twice ». Lettre du 3 janvier 1883. Dans *The Autobiography* (65), l'un des personnages s'exclame : « I do not believe there was a single point in Mr. Hexton's character in which he touched the universal ; not a single chink, however narrow, through which his soul looked out of itself upon the great world around. « Ici, en outre, bien que la formulation soit empruntée à Stirling, l'utilisation du terme n'a rien de philosophique et elle sert simplement à symboliser les faibles capacités d'abstraction du personnage et son manque d'intérêt pour tout ce qui ne le concerne pas. De même, dans un autre passage (102) le narrateur évoque à nouveau « l'universel » à propos d'une femme qui se montre relativement perméable aux abstractions : « ... the world of books was altogether shut to her, but yet she was the only person in the village whose conversation was lifted out of the petty and personal into the region of the universal. ».

53. « By the bye, the word that you use is not Hegel's. Allgemein occurs of course in every page of Hegel ; but he does not use it as I use universal. In fact, universal with me replaces Hegel's Begriff (and by consequence also possibly his Idea. » Lettre du 3 janvier 1882.

54. « I interrupted Mardon at this point by saying that it did not matter whether Christ actually existed or not. What the four evangelists recorded was eternally true whether it was ever incarnated or not in a being bearing His name. » (*The Autobiography*, 51).

55. *The Autobiography*, 84.

Ici, la contradiction affecte tous les aspects de l'existence : bien que ce passage ne se contente pas de constater l'irréductible présence du chaos dans le monde et que les oppositions qu'il évoque soient envisagées, au moins jusqu'à un certain point, dans la perspective d'une sorte d'équilibre cosmique ultime et fondateur, elles ne sont pas pour autant l'objet d'un dépassement de type dialectique. La logique utilisée est plutôt celle d'une inclusion substantielle foncièrement statique de type spinoziste, une telle référence au philosophe de La Haye n'étant bien évidemment pas fortuite puisque White manifesta un intérêt croissant pour sa pensée. De ce point de vue, White semble être resté plus proche de formes relativement traditionnelles de panthéisme spiritualiste ou romantique que de l'hégélianisme, qui était pourtant entièrement placé sous le signe de la toute puissance d'un dynamisme intégrateur. S'il fut loin de se montrer systématiquement indifférent à l'idée de progrès ou d'évolution téléologique, il ne s'engagea jamais résolument, ou *a fortiori* de manière définitive, dans la voie d'un idéalisme dialectique. Quelle qu'ait été l'admiration qu'il éprouvait pour toutes les formes de monisme spiritualiste, il resta finalement beaucoup plus conscient de l'omniprésence de contradictions dans le monde que de la possibilité de s'en affranchir définitivement par le biais de l'avènement progressif et nécessaire d'une identité des différences ou de la perception d'une unité première ou fondatrice.

À plus d'une occasion, en effet, il se montre attaché à la préservation d'une ontologie dualiste qui était seule garante, selon lui, de la préservation des données essentielles du christianisme et, surtout, de la morale qui lui est liée :

On whatever lines the world may be framed, there must be *distinction, difference*, a higher and a lower ; and the lower, relatively to the higher, must always be an evil. The *scale* upon which the higher and lower both are, makes no difference. The supremest bliss would not be bliss if it were not *definable* bliss, that is to say, in the sense that it has limits, marking it out from something else not so supreme. Perfectly uninterrupted, infinite light, without shadow, is a physical absurdity. I see a thing because it is lighted, but also because of the differences of light, or, in other words, because of shade, and without shade the universe would be objectless, and in fact invisible. The atheist was dreaming of shadowless light, a contradiction in terms. Mankind may be improved, and the improvement may be infinite, and yet good and evil must exist. So with death and life.

Life without death is not life, and death without life is equally impossible⁵⁶.

Dans ce passage, qui est vraisemblablement inspiré de John Stuart Mill⁵⁷, les oppositions décrites ont quelque chose de foncièrement irréductible. Jusqu'au bout, en effet, White semble avoir eu tendance à « absolutiser » et à ontologiser de manière « fixiste » les distinctions ici opérées au lieu de s'engager dans la voie d'un optimisme intégrateur qui aurait pu lui permettre d'envisager avec sérénité leur dépassement dialectique. Parfois, White admet même l'idée selon laquelle il convient d'accepter la coexistence, en un même individu et à une même époque, de vérités contradictoires impossibles à concilier d'un point de vue strictement logique⁵⁸ ». Il se montre alors tenté par une conception pragmatique et relative⁵⁹ de vérités multiples et souvent opposées, celles-ci étant alors appelées à être professées avant tout en fonction de leur valeur d'usage et des circonstances pratiques auxquelles chacun est confronté. Là encore, on est loin de l'idée selon laquelle un dépassement dialectique des oppositions serait possible ou, *a fortiori*, nécessaire, une logique de la juxtaposition non intégrative l'ayant, semble-t-il, finalement emporté dans son esprit sur la croyance en la possibilité de rapporter en toutes circonstances les vérités multiples dont est tissée l'existence de l'homme à une quelconque forme de coalescence ultime ou fondatrice.

Si White fut toujours en quête d'un principe d'unification des croyances et des convictions (c'est-à-dire ce qu'il appelle une « délivrance ») et s'il garda jusqu'au bout le secret espoir d'arriver un jour à percer le secret des idées de Hegel et de Stirling, il ne semble pas pour

56. *The Autobiography*, 85.

57. John Stuart Mill, *Three Essays on Religion*, 1874, « Theism ».

58. Dans le passage qui suit, par exemple, White refuse l'idée selon laquelle il conviendrait toujours de choisir, et donc d'exclure, certaines vérités afin d'échapper aux contradictions logiques, tout particulièrement dans le domaine de la spiritualité : « What is it which governs the selection of truths which make up religions ? Why are this and that chosen ? Has not the selection a damaging effect upon the great body of truth ? » *More Pages from a Journal with Other Papers* (London : Humphrey Milford, Oxford University Press, 1910) 221.

59. White écrit par exemple vers la fin de sa vie : « ... relative truth is of more consequence to us than any abstract truth. I have my own particular defects or needs, and my own particular truths are the medicine or food for them. » *Last Pages from a Journal*, 130. De même, encore, concernant la possibilité de mettre à jour des vérités absolues : « We are misled by what is true as well as by what is false. In fact there is no absolute truth and we have to protect ourselves against the truest people and the truest truths ». (Lettre non publiée, Bedford Public Library.)

autant avoir réussi à échapper à la conscience douloureuse et tragique d'un irréductible mystère des choses en accordant définitivement son assentiment à une quelconque forme de pensée systématique⁶⁰. À propos de la question de la mort, par exemple, il conseille à ceux qui accepteraient de le suivre d'éviter de céder au désespoir en s'en tenant à un strict agnosticisme : « The proper attitude, the attitude enjoined by the severest exercise of reason is, *I do not know*⁶¹. » De même, concernant l'existence de Dieu ou la présence de contradictions dans le monde, il fut, là encore, amené avant tout à se tourner vers des formes modérées d'agnosticisme théiste et spiritualiste. En cela, il subit de plus en plus l'influence de Kant, autre penseur allemand dont la pensée, pour peu qu'elle soit interprétée dans un sens criticiste consacrant l'inaccessibilité et la dimension nouménale de l'en-soi, allait à l'encontre des prétentions hégéliennes au Savoir Absolu. C'est sans doute d'abord pour cela qu'un nombre croissant des questions que White posa à Stirling portèrent sur la pensée du sage de Königsberg et non plus sur celle de Hegel lui-même⁶². Jusqu'au bout en fait, White semble avoir éprouvé tout à la fois la tentation *et* la crainte du Système. Cette tension entre agnosticisme strict et idéalisme absolu mériterait d'être analysée de plus près et dans la spécificité de sa logique oppositionnelle, mais il ne saurait être question de s'engager dans une telle voie ici.

L'influence de l'hégélianisme et de la tradition idéaliste au sens large fut donc loin d'être minimale à l'époque victorienne. Trop souvent négligée, voire méprisée, et considérée comme si elle n'avait constitué qu'une parenthèse insignifiante dans la continuité plus essentielle d'un hypo-

60. C'est très certainement pour cela qu'il conseille au lecteur, dès la préface de *The Autobiography*, de se détourner des systèmes et de la métaphysique en général, ce qui constitue, d'une certaine manière, une contradiction de plus puisqu'on sait qu'il continua personnellement à s'intéresser à la philosophie jusqu'à la fin de sa vie. Pour une critique explicite des systèmes, voir par exemple *Last Pages from a Journal*, 247-8, (à propos du prédicateur Caleb Morris) : « ... he was not strictly orthodox, for orthodoxy is a system, and system is something artificial and restrictive... »

61. William Hale White, *Mark Rutherford's Deliverance* (1884 ; New York : Garland Pub., 1976) 86.

62. Il n'y a rien d'étonnant, cela dit, à ce que les lettres postérieures à 1881 portent le plus souvent sur Kant puisque c'est cette année là que Stirling publia son *Textbook to Kant*. De plus, il était normal que White s'intéresse d'abord à Kant afin de pouvoir mieux comprendre Hegel. Au bout du compte, toutefois, il est indéniable que White devint plus kantien qu'à proprement parler hégélien.

thétique « génie anglais » foncièrement pragmatique et empiriste, elle régnait pourtant encore en maître dans les universités britanniques au tournant du XIX^e siècle, si l'on en croit notamment Bertrand Russell, qui ne put s'engager dans la voie de la philosophie analytique et de l'empirisme logique qu'après l'avoir reniée et s'être consciemment opposé à elle⁶³. En fait, la résurgence nettement marquée d'une tradition idéaliste durant la deuxième moitié du XIX^e siècle⁶⁴ fut très largement le produit d'un contexte de doute religieux et d'inquiétude spirituelle que White ainsi que Stirling illustrent parfaitement. De ce point de vue, il est clair que l'histoire des idées au sens large — plutôt que celle de la philosophie dans le sens strict et parfois étroit du terme — est seule, dans ce domaine comme dans bien d'autres, à permettre de saisir dans sa spécificité et dans ses aspects multiformes l'évolution de la pensée en Grande-Bretagne à cette époque.

63. Cette tradition ne semble pas pour autant avoir disparu des milieux universitaires britanniques, le récent ouvrage de Raymond Plant, *Hegel, On Religion and Philosophy* (London : Orion Publishing, 1997) ; traduction française : Jean-Luc Fidel, *Hegel* (Paris : Seuil, 2000) étant là pour le prouver. C'est sans doute parce que la tradition laïque française se méfie des ouvrages trop ostensiblement consacrés aux questions religieuses que le titre de la traduction est simplement devenu *Hegel* lorsqu'elle a été publiée dans la série « Les grands philosophes » (la page de garde se contente pudiquement d'ajouter la mention « religion et philosophie »...). Il semble toutefois que la redécouverte de la pensée théologique de Hegel soit à l'ordre du jour, y compris dans notre pays, notamment avec la publication de l'ouvrage de Marie-Dominique Goutierre, *Hegel : L'intelligence de la foi ?* (Paris : Fayard, 1997) dans une collection plus que confidentielle.

64. Tous les idéalistes anglais n'ont pas été influencés à l'identique par Hegel, mais cela est particulièrement vrai de T.H. Green, de H. Jones et de B. Bosanquet.

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

Dépôt légal : 4^e trimestre 2003

Achévé d'imprimer sur les presses de
Louisjean Imprimeur