



**HAL**  
open science

## La dégénérescence outrageante de Peyton Place

Eddy Chevalier

► **To cite this version:**

Eddy Chevalier. La dégénérescence outrageante de Peyton Place. Loxias, 2010, Doctoriales VII, 30. hal-04569939

**HAL Id: hal-04569939**

**<https://hal.science/hal-04569939v1>**

Submitted on 25 Nov 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## La dégénérescence outrageante de *Peyton Place*

Eddy Chevalier

### Résumé

Mi-brûlot mi soap-opera, *Peyton Place* est un *best seller* inclassable qui sent le soufre et le savon. S'agit-il pour autant d'une œuvre mineure ? Le peu d'intérêt que lui portent les chercheurs pourrait le confirmer mais ce serait ignorer la force de ce roman qui a si longtemps fasciné l'Amérique. Pittoresque, grotesque, carnavalesque, l'œuvre est littéralement inqualifiable. Hantée par la mort du père, elle met en scène de nombreuses perversions et révèle des peurs intimes de l'Amérique. Une analyse teintée de généalogie et une étude de sa nature grotesque révéleront que décadence et dégénérescence sont deux aspects clés de ce roman hybride et scandaleux, entre *potboiler* et tragédie.

Most of the inhabitants of Peyton Place would have undoubtedly graduated *magna cum laude* from Sheridan's School for Scandal. Yet there is more to this groundbreaking novel than a tawdry tale of debauchery, adultery and abortion. Disdained by scholars, America's first "blockbuster" is grotesquely trashy and its parade of immoral and sensational freaks makes it unspeakable. 'Fathers must die': this outrageous motto underlies the novel in which shrouded secrets are revealed. Perversion pervades this trashy carnival of a novel, thus revealing America's intimate fears. A genealogy-based study of *Peyton Place* could help us understand why degeneration and decadence are paramount to this hybrid novel, for the whiff of scandal enveloping this bastardized tragedy also smells like soap.

### Mots-clés

*Peyton Place*, scandale, soap opera, déviance

*Peyton Place*, soap opera

États-unis

« Daddy, Daddy, you bastard, I'm through »

Sylvia Plath, *Daddy*

Ce n'est pas parce qu'un livre est populaire qu'il est mal écrit. Publié en 1956, le roman de Grace Metalious fut le second *best-seller* de l'histoire de l'édition américaine, après *Gone with the wind*. Censurée, raillée, refusée par de nombreuses bibliothèques, cette histoire d'inceste, d'avortement, de meurtre, de luxure et d'adultère fit couler beaucoup d'encre. Les personnages révélant tour à tour leurs secrets sordides, de nombreuses valeurs fondatrices de la nation américaine se trouvèrent transgressées et le scandale fut immédiat. Cette mise en scène du retour du refoulé est symptomatique d'une écriture de la dégénérescence outrageante. Grace Metalious pourrait alors être vue, toutes proportions gardées, comme la William Faulkner de la Nouvelle-Angleterre. Mais ce que Barthes nomme la « terreur des signes incertains » pourrait bien avoir également contribué à

l'indignation publique provoquée par *Peyton Place* : est-ce un roman réaliste, un pamphlet féministe, un *soap opera*, une tragédie, un roman érotique de mauvais goût ou une parabole ? Une analyse onomastique de la topographie de cette communauté dysfonctionnelle semble montrer que le roman tente de reterritorialiser la Nouvelle-Angleterre, l'enracinant dans un terreau particulièrement scandaleux. De plus, les échos littéraires dont se nourrit le texte, tantôt poésques, tantôt dantesques, posent la question d'un certain héritage, voire d'un héritage certain. C'est bien ceci qui semble être au cœur de *Peyton Place* : non seulement le « démon de la perversité » mais l'ombre tutélaire du père et de l'autorité. Le roman serait donc devenu anthologique parce qu'il est hantologique. Le fantasme de pureté et de sainteté de l'Amérique puritaine, bien que foulé aux pieds par les habitants de cette ville aux mœurs scandaleuses, hante bel et bien le roman. L'interrogation sur la catégorisation générique de l'œuvre nous invite donc à comprendre comment l'utopie des Pères Fondateurs cède sa place à une dystopie perverse. Etudier pourquoi et comment *Peyton Place* a fait scandale pourra donc nous permettre de répondre à la question : pourquoi l'Amérique s'écrie-t-elle lorsqu'elle s'écrit ainsi ? On privilégiera tout d'abord une approche généalogique, définie en ces termes par Foucault : « La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps<sup>1</sup> ».

## Le corps malade

« La société est un corps dont aucun membre n'a le droit d'être malade » écrivait Nietzsche<sup>2</sup>. Quel diagnostic aurait-il établi au sujet de la ville de Peyton Place ? Il aurait certainement employé, en français dans le texte comme à son habitude, les mots de décadence et de dégénérescence. Il avait, un an avant sa mort, fait une lecture intensive de l'essai psychologique *Dégénérescence et criminalité* de Charles Féré dont de nombreux thèmes l'avaient conforté dans sa pensée « décadentielle<sup>3</sup> ». On pourrait ainsi partir de l'intuition suivante : « Les phénomènes pathologiques sont pour la compréhension des phénomènes normaux à peu près ce qu'est la loupe pour des choses difficilement perceptibles à un œil qui en est dépourvu<sup>4</sup> » pour montrer que *Peyton Place* pourrait paradoxalement nous aider à mieux comprendre les Etats-Unis, bien que la ville soit peuplée d'hystériques. Notons tout d'abord que les titres de certains ouvrages de Charles Féré pourraient servir de sous-titres au

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Epiméthée », 1971, pp. 145-172, cité par Stingelin Martin, « Friedrich Nietzsche et l'image du criminel dégénéré », in *Déviance et Société*, 1994, Vol. 18, No.2, pp. 189-198, p. 191.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Œuvres Complètes*, traduction de l'édition établie par Giorgio Colli etazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1971, KSA 13, p. 413 : 15(13), cité par Stingelin Martin, « Friedrich Nietzsche et l'image du criminel dégénéré », in *Déviance et Société*, 1994, Vol. 18, No.2, pp. 189-198, ici p. 189.

<sup>3</sup> Johan Grzelczyk, « Féré et Nietzsche : au sujet de la décadence », in *Le Philosophoire*, n° 24, printemps 2005.

<sup>4</sup> Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler : Adolf Wölfl*, [1921], Wien-Berlin, Medusa Verlag, 1985, cité par M. Stingelin, « Friedrich Nietzsche et l'image du criminel dégénéré », in *Déviance et Société*, 1994, Vol. 18, No.2, pp. 189-198, ici p. 190.

roman : *Dégénérescence et criminalité* (1888), *Du traitement des aliénés dans les familles* (1889), *Epilepsie* (1893), *La famille névropathique* (1898). Il définit ainsi la dégénérescence : « On peut dire que la dégénérescence consiste essentiellement dans une diminution de vitalité se traduisant par une atténuation générale des fonctions organiques [...] »<sup>5</sup>. La dégénérescence est donc liée à une atteinte directe à la vitalité du corps qui entraîne selon lui une instabilité chronique :

Les sujets affaiblis, les dégénérés [...] sont plus soumis que les autres aux effets dynamogènes ou épuisants des excitations venues du dehors ; ils sont sans cesse dans un état d'équilibre instable, ressemblant à une balance folle qu'un simple attouchement suffit à faire dévier dans un sens ou dans un autre<sup>6</sup>.

La description semble bien correspondre aux profils des personnages qui peuplent Peyton Place. L'instabilité mentale de Nellie Cross semble en être le parfait exemple, comme le montrent ces paroles acerbes de la jeune Allison : « "I hate you, loathe and despise you, Nellie Cross," cried Allison hysterically. "You're crazy as a loon"<sup>7</sup> ». Le destin tragique de Nellie est également en accord avec l'affirmation de Maudsley selon laquelle l'individu dégénéré « est attiré par les relations hostiles à son bien-être, par celles qui augmentent sa dégénération et qui tendent à le supprimer<sup>8</sup> ». Pour Nietzsche, le décadent se définit par une hypersensibilité caractérisée par une « incapacité à résister aux sollicitations<sup>9</sup> ». On sent bien qu'une telle phrase ne peut que faire écho à la lascivité de *Peyton Place*. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles le Canada avait interdit l'importation de ce livre jugé « indécent » à l'intérieur du Commonwealth. Il fut aussi banni des librairies dans les villes de Providence, Rhode Island, Ft Wayne, Indiana et Omaha, Nebraska. Se cache peut-être alors au cœur de ce roman où la volonté de jouissance est si prégnante le spectre de l'hygiène morale. Cette description des taudis qui défigurent la ville pourrait le confirmer, d'autant plus qu'ils abritent l'homme le plus monstrueux de la ville, le père tortionnaire Lucas Cross :

[...] those places are eyesores. They're cesspools, as filthy as sewers and as unhealthy as an African swamp. I was out to another shack just last week. No toilet, no septic tank, no running water, eight people in one room and no refrigeration. It's a wonder that any of those kids ever live long enough to go to school<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Charles Féré, *Sensation et mouvement*, Paris, Calcan, 1887, p. 122.

<sup>6</sup> Charles Féré, *Sensation et mouvement*, Paris, Calcan, 1887, p. 132.

<sup>7</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, NH, University Press of New England, 1999, p. 224. « – Je vous déteste et je vous méprise, Nellie Cross ! hurle Allison. Vous êtes folle à lier ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 74.

<sup>8</sup> Charles Féré, *Dégénérescence et criminalité*, Paris, Calcan, 1888, p. 92.

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, [1908], Paris, Gallimard, 1974, « Pourquoy je suis si sage », §4, p. 105.

<sup>10</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 23. « Cette zone est un cloaque, un égout ! Elle est aussi malsaine qu'un marécage africain. La semaine dernière, on m'a appelé en consultation dans une cabane. Pas de cabinets, pas de fosse sceptique, pas de réfrigérateur, bien sûr ! Et huit personnes dans la même pièce ! C'est un miracle que

La métaphore organique nietzschéenne prend alors tout son sens : Peyton Place est une ville malade. Les taudis « which sat, like running sores, on the body of northern New England<sup>11</sup> » sont autant de plaies qui infectent le bastion de l'histoire et de la culture américaine. Peyton Place, en somme, grouille de vermines. Ardis Cameron a bien montré que c'est parce que Grace Metalious « déboutonna » le corset de la Nouvelle Angleterre que le roman fit scandale. L'entreprise, pour l'auteur, était bel et bien de *parasiter* le topos d'une Nouvelle Angleterre pure et puritaine :

New England towns are small and they are often pretty, but they are not just pictures on a Christmas card. To a tourist these towns look as peaceful as a postcard picture but if you go beneath that picture it's like turning over a rock with your foot. All kinds of strange things crawl out<sup>12</sup>.

« The devious art of living in a small town in America<sup>13</sup> » : voilà le sujet de ce roman tortueux et torturé qui, parce qu'il met en scène le malpropre et le nuisible, ne pouvait que choquer un pays où le puritanisme, lié à l'exigence de sainteté, est fondateur. De plus, au travers de l'histoire de l'ancêtre fondateur de *Peyton Place*, Samuel Peyton, « a friggin' nigger<sup>14</sup> », rien de moins, c'est l'Histoire américaine qui se trouve ainsi revisitée.

Notons enfin que la dégénérescence dans *Peyton Place* est également d'ordre linguistique : l'expression « insatiable spirit » est prononcée « inshayshabul sphirut » par Seth Buswell<sup>15</sup> et les paroles de Nellie Cross, signes de son incurie, en sont un bon exemple : « Sonsofbitches, repeated Nellie. All of 'em. Booze and wimming. Wimmin and booze<sup>16</sup> ». La syntaxe, chiasmatisée, est particulièrement

---

les enfants de cette famille aient pu atteindre l'âge où on l'on va à l'école ! » Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 45.

<sup>11</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 29. « qui grouillaient, comme une vermine, sur toute la partie septentrionale de la Nouvelle-Angleterre ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 55.

<sup>12</sup> Ardis Cameron, « Open Secrets : Rereading Peyton Place » in Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. x. « Les villes de la Nouvelle-Angleterre sont petites et souvent jolies, mais ce ne sont pas simplement des illustrations de cartes de vœux. Aux yeux des touristes, ces villes ont l'air aussi paisibles qu'une photo de carte postale mais regarder derrière cette image, c'est comme retourner une pierre avec son pied. Toutes sortes de choses étranges s'échappent en rampant. » (Notre traduction).

<sup>13</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 210. « l'art oblique de vivre dans une petite ville comme Peyton Place ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 53.

<sup>14</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 329. « un sale Nègre ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 247.

<sup>15</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 238. Étonnamment, Jean Murray ne traduit pas l'expression et propose simplement : « Il bafouillait et trébuchait sur certaines syllabes », *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 96.

<sup>16</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 117. « – Des salauds, répétait Nellie. Tous des salauds. L'alcool et la fesse. La fesse et

chaotique. On pourrait également ajouter que certains personnages sont dégénérés parce qu'on porte atteinte à leur genre : Allison porte quant à elle le même prénom que son père et sa colocataire à New York répond au nom de Steve. « “Don't call me Stephanie,” Steve had said. “I don't know why it should, but being called Stephanie always makes me feel like something pale and dull out of Jane Austen”<sup>17</sup> ». À n'en pas douter, les personnages de *Peyton Place* se caractérisent bien par une hyperexcitabilité, ce qui lui donne des airs de « large, open-air, lunatic asylum<sup>18</sup> ».

## S'embras(s)er à Peyton Place

C'est peut-être la figure de Néron qui plane sur les hauteurs de Peyton Place. Les feux de forêts qui ravagent les environs de la ville pourraient en effet rappeler la folie meurtrière de l'empereur romain et l'incendie qui éclata dans la nuit du 18 juillet 64 dans la zone du Circus Maximus, sévissant pendant six jours et sept nuits en se propageant presque dans toute la ville de Rome. « On the hills beyond Peyton Place, the fires raged, unchecked and uncontrollable<sup>19</sup> ». Le préfixe privatif un-semble se propager d'adjectif en adjectif et insiste sur le caractère démesuré, irrépressible et débridé du phénomène. Ces feux seraient alors, par le truchement de la *pathetic fallacy*, la projection d'un désordre intérieur. Les personnages de ce roman tout feu tout flamme, sont eux-mêmes incontrôlables, violents, passionnés. Le motif de l'ardeur est ainsi décliné grâce à cet incendie qui, par sa lourde menace de destruction, n'en finit pas d'échauffer les esprits déjà en proie à plus d'un désir violent. L'ardeur des flammes s'apparente à celle des passions dans une autre citation. Lorsque, à l'orée du roman, la ville nous est décrite comme contenue entre les gigantesques parenthèses formées par l'église congrégationaliste d'une part et l'église catholique d'autre part, Seth Buswell, propriétaire et rédacteur en chef du *Peyton Place Times* les compare alors à des montagnes. Le Docteur Matthew Swain grommèle alors : « Mountains, eh ? More like a pair of goddamed volcanoes ». Ce à quoi Seth répond : « Both of 'em breathin' brimstone and fire<sup>20</sup> ». L'odeur de soufre est dans ce cas celle du scandale et la mise en abyme est évidente. En effet, les deux églises ne sont pas seulement des parenthèses : elles sont également des serre-livres

---

l'alcool. Ils ne pensent qu'à ça... ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 208.

<sup>17</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 352. « – Appelez-moi Steve, dit-elle. Je ne saurais vous expliquer pourquoi, mais, quand on m'appelle Stéphanie, j'ai toujours l'impression d'être l'une de ces créatures pâles et empoisonnantes comme on en rencontre dans les romans de Jane Austen ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 285.

<sup>18</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 327. « vaste asile d'aliénés ouvert à tous les vents ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 244.

<sup>19</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 256. « Là-bas, sur les collines, à dix kilomètres de Peyton Place, les incendies, loin d'être enrayés, continuaient de plus belle ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 124.

<sup>20</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 2. « – Ça, des montagnes ? Ces églises me font plutôt penser à de sales volcans, les volcans de l'enfer ! » et « – Des volcans qui crachent le soufre et le feu ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 7.

d'après la description de Seth : Peyton Place et *Pleyton Place* se confondent alors dans un enfer de feu. Lorsque Constance Mackenzie et Tom Makris s'adonnent aux plaisirs de la chair, les paroles échangées sur l'oreiller sont les suivantes : « "I love this fire in you, I love it when you have to move." "Don't stop." "Here. And here ? And here ?" "Yes. Oh yes. Yes." "Your nipples are as hard as diamonds." "Again, darling, again"<sup>21</sup> ». Le rythme ternaire semble annoncer l'éruption de plaisir à venir. On pourrait également rappeler l'étymologie du mot diamant : le grec *αδαμας* qui signifie indomptable. Tout comme les feux de forêt qui reprennent de plus belle, le corps de Constance s'embrase alors qu'on l'embrasse. Aux brûlis, ces portions de forêt incendiées, correspondent les brûlures de l'amour. On repense ainsi à l'analyse de Bachelard et son complexe de Novalis :

Le complexe de Novalis synthétiserait alors l'impulsion vers le feu provoquée par le frottement, le besoin d'une chaleur partagée. Cette impulsion reconstituerait, dans sa primitivité exacte, la conquête préhistorique du feu. Le complexe de Novalis est caractérisé par une conscience de la chaleur intime primant toujours une science toute visuelle de la lumière. Il est fondé sur une satisfaction du sens thermique et sur la conscience profonde du bonheur calorifique. La chaleur est un bien, une possession. Il faut la garder jalousement et n'en faire don qu'à un être élu qui mérite une communion, une fusion réciproque. La lumière joue et rit à la surface des choses, mais seule la chaleur pénètre [...] Ce besoin de pénétrer, d'aller à l'intérieur des choses, à l'intérieur des êtres, est une séduction de l'intuition de la chaleur intime. Où l'œil ne va pas, ou la main n'entre pas, la chaleur s'insinue. Cette communion par le dedans, cette sympathie thermique, trouvera, chez Novalis, son symbole dans la descente au creux de la montagne, dans la grotte et la mine. C'est là que la chaleur se diffuse et s'égalise, qu'elle s'estompe comme le contour d'un rêve<sup>22</sup>.

Il n'est pas inutile de mentionner que ce roman a été publié pour la première fois en langue française, en 1958, par les éditions Colbert, sous le titre *Les Plaisirs de l'Enfer*. L'intuition était bonne : non seulement parce que l'enfer, le royaume des flammes éternelles, attend les protagonistes et leurs conduites infamantes mais aussi parce que le mot *hell* revient sans cesse dans la bouche des personnages qui jurent. De plus, à la référence néronienne s'ajoute le spectre de la ville de Sodome sur lequel l'Éternel fit tomber, ainsi que sur Gomorrhe, une pluie de soufre et de feu. L'atmosphère dantesque confère ainsi au roman une odeur de soufre mais on pourra arguer que c'est peut-être aussi par sa forme que *Peyton Place* dérange.

---

<sup>21</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 277. « – J'aime ce feu qui brûle en toi, disait-il. J'aime ce feu qui t'emplit de fièvre. – N'arrête pas, Mike ! – Ici ? – Oui ! – Et là ? – Oh ! oui, oui ! – Le bout de tes seins est dur comme des diamants. – Encore chéri, encore ! » Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 162.

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* [1949], Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, pp. 75-76.

## Un roman dégénéré ?

Cette notion de type catégoriel qu'est le genre est ici problématique. L'adjectif dégénéré vient du latin signifiant dénué de sens. Difficilement identifiable, le roman est littéralement inqualifiable. Une chose est sûre : interlope, il est de mauvais genre.

À quoi distingue-t-on toute décadence littéraire ? À ce que la vie n'anime plus l'ensemble. Le mot devient souverain et fait irruption hors de la phrase, la phrase déborde et obscurcit le sens de la page, la page prend vie au détriment de l'ensemble : – le tout ne forme plus un tout [...] L'ensemble ne vit même plus : il est composite, calculé, artificiel, c'est un produit de synthèse<sup>23</sup>.

En refusant de se soumettre à la dictature du genre, *Peyton Place* peut s'enorgueillir d'une fougueuse indépendance. Comme l'écrit Roland Barthes, « Nommer, c'est assujettir, et plus la nomination est générique, plus l'assujettissement est fort<sup>24</sup> ». On repense alors aux toutes premières phrases du roman, sirupeuses et pourtant scandaleuses :

Indian summer is like a woman. Ripe, hotly passionate, but fickle, she comes and goes as she pleases so that one is never sure whether she will come at all, nor for how long she will stay [...] One year, early in October, Indian summer came to a town called Peyton Place. Like a laughing, lovely woman Indian summer came and spread herself over the countryside and made everything hurtfully beautiful to the eye<sup>25</sup>.

Renouveau du printemps à l'entrée de l'hiver, l'été indien marque un dérèglement des saisons qui préfigure le dérèglement des sens qui structure le roman. De plus, ce parfait exemple de *pathetic fallacy*, transformant la nature en femme volage, permet de jouer sur les mots. Le pittoresque se teinte de grivoiserie et la subversion pointe derrière le cliché. Le verbe *come* est lourd de sous-entendus : il signifie à la fois venir et jouir. Le roman est donc marqué du sceau de la passion ardente dès sa torride ouverture. De même, on assiste, tout au long de *Peyton Place*, à une réhabilitation de cette forme dégénérée qu'est le cliché :

There have been many remarks made about time, and life, and most of these have become bromides. What writers call clichés. You'll have to avoid them like the plague if you plan to write, Allison. But, do you know something? When people scoff at the triteness of great remarks, I can't help but think that perhaps it was truth which caused repetition until the words of wisdom became overused and trite, and finally came to

---

<sup>23</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, [1888], Gallimard, coll. Folio Essais, 1974, §7, pp. 33-34.

<sup>24</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 136.

<sup>25</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 1. « L'été de la Saint Martin est semblable à une femme mûre, animée de passions ardentes. Mais c'est une femme volage qui va et vient à sa guise, si bien qu'on ne sait jamais si elle s'apprête à surgir ni combien de temps elle restera [...]. Certaine année (*sic*), dans les premiers jours d'octobre, l'été de la Saint Martin apparut ainsi dans une petite ville appelée Peyton Place. Comme une femme jolie et rieuse, il s'étendit sur la campagne et fit toutes choses si belles qu'elles en blessaient le regard ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, pp. 5-6.



be called bromides. "Time heals all wounds" is so trite that I suppose many people would laugh at my use of it. Still; I know that it is true<sup>26</sup>.

C'est une des raisons pour lesquelles la nature de l'œuvre est problématique : elle se nourrit de clichés, que l'on pourrait apparenter à une déchéance littéraire. Dans la citation précédente, ils sont en effet aussi dangereux que la peste, une maladie mortelle. Le roman serait alors à plus d'un titre une foire aux atrocités.

## La foire aux atrocités

Ce n'est pas un hasard si un des épisodes centraux du roman se déroule sur fond de fête foraine. Le clou du spectacle, « The Show of 1000 Laffs », est une maison de l'horreur où les corps se tordent (de rire) devant des miroirs déformants lorsqu'ils ne hurlent pas de peur, surpris par quelques monstruosité. Celle-ci est définie en ces termes : « It had everything – evil faces which jumped up in front of the patrons at unexpected moments, distorting mirrors, slanted floors, intricate mazes of dimly lit passages, and a laugh-getting, blush-producing wind machine<sup>27</sup> ». La description pourrait être celle de l'œuvre de Grace Metalious, comme le confirment les phrases suivantes : « Witcher loved the fun house. Usually he presided over it himself, and always he saw to it personally that the machinery to operate his horribly funny effects was well oiled and in perfect running order<sup>28</sup> ». Cette mécanique bien huilée semble correspondre à l'architecture du roman : « the peculiar up-and-down, and-up-and-down-and-around rhythm of the carousel<sup>29</sup> » est également celui de la narration. La répétition des prépositions reliées par des tirets, syntaxe quasi épileptique qui sied bien au chassé-croisé qu'est ce roman, semble faire virevolter le propos. Tout dans *Peyton Place* est sans dessus dessous. Les personnages vont et

---

<sup>26</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, pp. 245-246. « – On a fait beaucoup de remarques sur le temps et la vie. La plupart de ces remarques sont devenues des banalités, des lieux communs, bref ce que les écrivains appellent des clichés. Ces clichés, il te faudra les éviter comme la peste si tu persistes dans ton désir d'écrire. Et puis, veux-tu que je te dise ? Lorsque les gens se moquent de certaines remarques un peu pompeuses, je ne puis m'empêcher de penser : 'Si ces formules ont été répétées jusqu'à l'usure, jusqu'à devenir des clichés, c'est certainement parce qu'elles reflètent la vérité.' Tiens, Allison, cette simple petite phrase : "Le temps guérit toutes les blessures", c'est un lieu commun, n'est-ce pas ? Bien des gens me riraient au nez si je l'employais devant eux. Pourtant, j'en suis persuadé, il est vrai, absolument vrai, que le temps guérit toutes les blessures... » Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, pp. 107-108.

<sup>27</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, pp. 260-261. « Elle possédait tout ce que comportent habituellement les attractions de ce genre : des masques affreux qui apparaissent brusquement devant vous au moment le plus inattendu ; des miroirs déformants ; des planchers en pente ; un labyrinthe de couloirs à peine éclairés et enfin une sorte de soufflerie dont les effets faisaient rire les garçons et rougir les filles ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 133.

<sup>28</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 261. « Jesse Witcher aimait son Palais du Mystère. La plupart du temps, c'était lui qui présidait à son fonctionnement. Et il ne manquait jamais de veiller à ce que les machines en fussent convenablement huilées et en bon état de marche ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, pp. 133-134.

<sup>29</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 260. « ce rythme syncopé, heurté, tourbillonnant, qui semble particulier aux fêtes foraines ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 133.

viennent, leurs destins se croisent et les retournements de situation sont légion. Les prolepses, telles que « she had no premonition this was the last day of her childhood<sup>30</sup> » par exemple et les analepses qui nous plongent dans le passé des personnages, sont autant d'accélération et de décélération qui transforment le roman en attraction pour amateurs de sensations fortes. Mais puisqu'il est question d'une fête carnavalesque, on ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur la dimension symbolique de ce décor pour mieux comprendre l'aspect scandaleux de l'œuvre. Le carnaval est en effet une mise à l'envers de l'ordre, un renversement symbolique des hiérarchies. Se dessine alors tout l'intérêt de la dégénérescence outréante de *Peyton Place* : une théâtralisation du mécanisme du scandale. La référence à la pièce *Outward Bound* et ses sept passagers en attente du jugement dernier de Sutton Vane n'est pas gratuite : elle met en perspective la dimension morale de l'épisode du carnage carnavalesque. Un des enjeux majeurs de l'étude de *Peyton Place* est une question de valeurs. Kathy Ellsworth, ayant perdu un bras dans une des attractions, poursuit Leslie Harrington en justice et l'on sait que « C'est par le drame rituel et le drame judiciaire que les membres d'une société prennent conscience des valeurs et des lois qui les unissent ainsi que de la nature des forces qui mettent celles-ci en danger<sup>31</sup> ». C'est par le danger que le scandale arrive dans *Peyton Place* et si les situations susceptibles d'altérer gravement l'intégrité physique d'une personne sont nombreuses, c'est également par sa forme, une fois de plus, que le roman inquiète.

## Un roman grotesque ?

La fascinante spectacularité de cette ville où s'accumulent les comportements troublants n'est pas sans rappeler cet art illusionniste qu'est l'art grotesque, caractérisé par ses décorations murales riches, ses personnages fantaisistes et ses animaux fantastiques que l'on pouvait notamment admirer dans la *Domus Aurea*, l'immense et extravagant palais impérial de la Rome antique, construit sur l'ordre de... Néron. L'oxymore est une figure parfaitement adaptée au style de ce roman bâtard aux origines incertaines. Du grec οξύμωρος, le mot oxymore est lui-même un oxymore, signifiant littéralement « fin sous une apparence de niaiserie ». En effet, si l'œuvre peut facilement être jugée outrancière, extravagante et même invraisemblable tant les coups de théâtre abondent à *Peyton Place*, révélant aux habitants et aux lecteurs bon nombre de secrets sordides, elle est également d'une richesse méconnue. Lorsque Tom Makris décrit de façon particulièrement crue sa première expérience sexuelle à l'âge de quatorze ans dans des toilettes d'où s'échappe une odeur d'excréments, d'urine et de pommes de terre trop cuites, Constance MacKenzie ne peut s'empêcher de faire un reproche à son bel amour grec : « Sometimes I think that you lie awake nights thinking up things to say for

---

<sup>30</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 227. « Ce fut alors qu'elle eut un pressentiment : cette belle journée était la dernière de son enfance ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 78.

<sup>31</sup> Victor W. Turner, *Les Tambours d'affliction, Analyse des rituels chez les Ndembu de Zambie*, Paris, NRF-Gallimard, 1972, p. 307.

their shock value<sup>32</sup> ». La phrase s'appliquerait également parfaitement à l'auteur elle-même dont on ne peut s'empêcher de penser qu'elle prit un malin plaisir à choquer ses contemporains tant les situations et les personnages sont parfois vaudevillesques, invraisemblables et extravagants. L'expression « that charming snake pit you call Peyton Place<sup>33</sup> » montre bien que les contradictions sont légion à Peyton Place, ville grotesque tant elle se caractérise par une compulsion à la révulsion. Le grotesque est avant tout une affaire de forme et le grotesque et le scandaleux se rejoignent dans le verbe « se formaliser », comme l'explique bien Jeannine Verdès-Leroux :

Le scandale en effet ne naît pas seulement quand d'authentiques valeurs morales sont transgressées. Le renversement des modèles sociaux et de symboles, la mise en échec de pratiques sont source de scandale, et plus généralement toute atteinte à un certain conformisme social. Se présentant comme une manifestation de la spontanéité sociale, le scandale exprime tout autant le formalisme social. Se formaliser, n'est-ce pas, dans notre vocabulaire quotidien, se choquer, s'offusquer ? Et on sait que le scandale tient beaucoup à la forme, le scandale littéraire particulièrement mais non exclusivement<sup>34</sup>.

Le thème de la lutte, le combat de l'homme contre l'altérité et les forces diaboliques, l'hybridité, la difformité des masques, les harpies, la juxtaposition hétéroclite, les incessants mouvements internes – sources de rapprochement, de conjonctions –, le goût marqué pour le sang et la coupure, la folie ou la dérision sont autant de tropes des grotesques<sup>35</sup> que l'on retrouve dans l'œuvre de Grace Metalious. De plus, à la suite des analyses de Chastel, Morel affirme que les grotesques sont « à bien des égards des manifestations marginales éloignées du foyer principal où s'élabore le discours officiel<sup>36</sup> », à l'image de ce roman donc où tout, ou presque, est disproportionné et hors de mesure. « Her monstrous huge, pus-filled head<sup>37</sup> » : c'est en ces termes qu'est décrite la tête de Nellie Cross, quelques minutes avant sa pendaison dans un placard. Celle-ci court même le risque, en cas de faux mouvement, de tomber et de se briser sur le linoléum si bien ciré et si brillant. La scène, fantastique et surréaliste, fait écho à l'intuition d'Horace qui associe les grotesques à des « apparences vaines comme les rêves d'un malade<sup>38</sup> ». Le chaos de

---

<sup>32</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 217.

<sup>33</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 357.

<sup>34</sup> Jeannine Verdès-Leroux, 1969, *Scandale financier et antisémitisme catholique, le krach de l'Union Générale*, Paris, Le Centurion, pp. 195-196.

<sup>35</sup> Morel Philippe, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, p. 37.

<sup>36</sup> Morel Philippe, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, p. 37.

<sup>37</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 227. « son énorme tête pleine de pus ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 78.

<sup>38</sup> Morel Philippe, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, p. 39.

l'esprit de Nellie, aux portes de la mort, est celui d'une de « ces âmes imparfaites (qui) se trouvent donc soumises aux tourments de leur imagination empreinte de leurs anciennes passions<sup>39</sup> ». Le texte, enfin, ne dit pas autre chose : « Tom caught her as she fell, and gazed over the limp figure in his arms at the blue-faced, grotesque body of Nellie Cross hanging from the beam in Allison's closet<sup>40</sup> ». La mort se fait alors pantomime. Enfin, c'est également « la distorsion entre l'apparente gratuité ou inanité des images et la profondeur des significations<sup>41</sup> » qui nous renvoie aux motifs des grotesques. On rejoint alors les conclusions d'André Bleikasten sur l'œuvre de Flannery O'Connor : Metalious a (ré)écrit la Nouvelle Angleterre plus qu'elle ne l'a écrit<sup>42</sup>. Il explique :

Le grotesque déforme, défigure, démesure, il s'acharne à tout enlaidir et tout rabaisser, mais ses figurations donnent figure à l'infigurable et au pouvoir de révélation. Débusquant partout le risible pour le rabattre aussitôt sur l'horrible, les faisant très exactement coïncider, provoquant d'un même mouvement rire et effroi, elles signalent l'irreprésentable présence, dans l'humain, le trop humain, de ce qui l'excède, du démoniaque<sup>43</sup>.

Cette tradition remonte à Poe, d'ailleurs mentionné par Allison qui s'exclame : « I'll bet I could write a story every bit as good as Mr Edgar Allan Poe ever did<sup>44</sup> ». De plus, les échos littéraires dont se nourrit le texte, tantôt poésques, tantôt dantesques, posent la question d'un certain héritage, voire d'un héritage certain.

## La perte des (re)pères

L'éditrice Kitty Messner demanda à Grace Metalious de réécrire l'histoire de Selena Cross qui, violée par son père, le tue d'un coup de tisonnier après avoir avorté. Le lien de parenté devait absolument être repensé, jugé trop choquant. L'auteur, après avoir vivement protesté, s'était exécuté. Elle avait alors confié à son amie Laurie Wilkins : « They've ruined my book. Now its (sic) trash rather than tragedy<sup>45</sup> ». Une tragédie, voilà donc quel était le projet de Grace Metalious. La déperdition semble se lire *à la lettre* : le vocable *trash* apparaît comme une version tronquée et abâtardie du mot *tragedy*. Deux syllabes sont perdues et la grandeur du mot disparaît. S'il ne suffit évidemment pas de mettre en scène un parricide pour

<sup>39</sup> Morel Philippe, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, p. 40.

<sup>40</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 238.

<sup>41</sup> Morel Philippe, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, p. 44.

<sup>42</sup> André Bleikasten, *Flannery O'Connor*, 2004, Paris, Belin, Coll. Voix américaines, p. 13.

<sup>43</sup> André Bleikasten, *Flannery O'Connor*, 2004, Paris, Belin, Coll. Voix américaines, p. 17.

<sup>44</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 65. « “Bien sûr que je pourrais l'écrire, cette nouvelle ! Et elle serait aussi bonne que celle que Poe aurait pu écrire sur le même sujet” ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 119.

<sup>45</sup> Boston Traveler, March 13, 1964 in Metalious folder, Gale Public Library, Laconia, N.H., cité par Ardis Cameron, « Open Secrets : Rereading Peyton Place » in Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. xii.

écrire un grand livre, force est de constater, comme le fait Freud, que « ce n'est guère un hasard si trois des chefs-d'œuvre de la littérature de tous les temps, l'*Œdipe Roi* de Sophocle, le *Hamlet* de Shakespeare et *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, traitent tous du même thème, le meurtre du père<sup>46</sup> ». *Peyton Place* met également en scène cette mise à mort mais celle-ci s'inscrit dans un motif plus large : celui de l'héritage. En effet, le titre original du manuscrit de Grace Metalious était *The Tree and the Blossom*. Erables, chênes et frênes : la ville de Peyton Place n'est pas simplement cernée de conifères, ses artères portent également le nom d'arbres. Le choix de ces plantes comme toile de fond mérite d'être étudié. Ce décor est littéralement sublime (*sublimis* en latin signifie « qui va en s'élevant » ou « qui se tient en l'air ») et l'ignominie des habitants n'en sera que plus frappante. Mais c'est la phrase « the conifers stood like disapproving old men on all the hills around Peyton Place<sup>47</sup> » qui nous renseigne sur le rôle symbolique de ces arbres : il est question de racines et de générations. Un échange entre Allison et le docteur Matthew Swain pourrait également nous amener à penser que l'isotopie végétale qui sous-tend le roman est une mise en scène de la pulsion de vie. Pour la jeune et naïve Allison, chaque vie est un arbre dont les feuilles, au gré des saisons, symbolisent les différents stades de l'existence, du bourgeon à la feuille morte. La métaphore est simpliste bien sûr mais elle est le point de départ d'une réflexion édifiante de la part du médecin sur l'arbre comme symbole d'éternité.

“But what about the next spring?” asked the doctor. “It comes, you know. Always. I’ve done some thinking about trees myself.” He admitted with a smile. “Whenever I look at a tree and I take the time to stop and think, I’m always reminded of a poem I read once. I can’t remember the name of it, or the name of the man who wrote it, but it had to do with a tree. Somewhere in that poem it says, ‘I saw the starry Tree Eternity, Put forth the blossom Time.’ Maybe that’s a bromide, too. But sometimes it comforts me even more than the one about healing all wounds, in a different way, of course. Sometimes, it makes me feel pretty good to think of all of us living our lives as blossoms of time on a tree called Eternity<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide », *Résultats, idées, problèmes*, Paris, P.U.F, p. 174.

<sup>47</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 1. « les antiques sapins, sur les hauteurs entourant Peyton Place, se dressaient dans une attitude réprobatrice ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 6.

<sup>48</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 246. « – Mais, Allison, que fais-tu dans tout cela du printemps dont je parlais tout à l'heure ? Il vient toujours, toujours... Moi aussi, il m'est arrivé souvent de méditer sur des arbres. Et, chaque fois que je me suis arrêté devant un arbre et que j'ai pris le temps de la réflexion, oui, à chaque fois, je me suis souvenu d'un poème que j'ai lu jadis. J'ai oublié le nom de l'auteur et le titre du poème. Je sais qu'il était question d'un arbre et qu'un passage était ainsi conçu : “J'ai vu, plein d'étoiles, l'arbre Eternité ployer sous la floraison du Temps.” Certes, il s'agit peut-être encore là d'une banalité. Mais cette banalité m'est d'un plus grand réconfort que le vieux cliché : “Le temps guérit toutes les blessures.” Quelquefois, je suis heureux à la pensée que nous sommes tous des fleurs du temps épanouies sur l'arbre Eternité ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 109.

Dans cette optique, on comprend mieux pourquoi Lucas Cross est bûcheron. On sait que la déforestation est le phénomène de régression des surfaces couvertes de forêts et puisqu'il s'agit ici d'une métaphore, cette mise à mort de plantes pérennes pourrait renvoyer à une autre régression : l'inhumanité de l'inceste, avatar de la pulsion de mort qui semble rôder tout au long du roman. Le paradoxe au cœur de l'expression « the odd, mingled cry of pain and pleasure<sup>49</sup> » fait écho aux phrases « “I thought I was dying,” she said to him, afterward. “And it was the loveliest feeling in the world”<sup>50</sup> ». La mort, stade ultime de dégénérescence, devient alors source de bien-être, de désir et de fantasme. On comprendra mieux cette valorisation de la déchéance à la lumière d'une des pensées de Miss Thornton, la maîtresse d'école : « What chance have any of these children to break out of the pattern in which they were born? <sup>51</sup> ». Le modèle paternel n'aura guère de chance d'être remis en question : échapper à son destin n'est pas une option. Elvie Thornton, appuyant sa tête contre l'encadrement de la fenêtre, s'extirpe un instant de cette éternelle répétition du même. Son interrogation est la suivante : « What sense was there in nagging a boy into memorizing the dates of the rise and fall of the Roman Empire when the boy, grown, would milk cows for a living, as had his father and grandfather before him<sup>52</sup> ». Dans ce microcosme qu'est Peyton Place, conservatisme et patriarcat vont de pair : l'institutrice se demande également en effet s'il est logique de faire entrer de force les fractions décimales dans la tête d'une fille qui, finalement, n'aurait besoin de chiffres que pour calculer la succession des mois à chacune de ses grossesses. Ainsi, le père n'est pas seulement un géniteur, il est une référence. On comprend ainsi que l'individualité ne naîtra que d'un conflit avec le père : c'est bien ce que semble sous-entendre la phrase « When you discover how to break the bone of the shell-backed New Englander, Elsie, you will become world famous<sup>53</sup> ». Une prophétie que Grace Metalious elle-même eut le plaisir de voir se réaliser. Dans cette optique, les personnages d'Allison MacKenzie et Selena Cross peuvent être considérés comme centraux.

---

<sup>49</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 364. « l'étrange cri de douleur et de plaisir ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 307.

<sup>50</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 365. « – je me suis cru sur le point de mourir, dit-elle lorsque ce fut fini. Et c'était en même temps la chose la plus merveilleuse du monde ! » Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 307.

<sup>51</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 8. « “Ces petits ont-ils seulement une chance d'échapper à leur destin ?” » Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 19.

<sup>52</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 8. « N'était-il pas futile en effet de tarabuster un garçon jusqu'à ce qu'il eût retenu les dates de l'épanouissement et de la chute de l'Empire romain, alors que ce même garçon, plus tard, gagnerait sa vie en trayant des vaches, comme l'avaient fait avant lui son père et son grand-père? » Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 19.

<sup>53</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 9. « – Lorsque vous aurez découvert le moyen, Elsie, de briser le conservatisme des habitants de la Nouvelle-Angleterre, vous deviendrez célèbre dans le monde entier ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 19.

Lorsque Elsie Thorton formule le vœu de révéler la joie de la vérité à ne serait-ce qu'un seul de ses élèves, de lui faire admettre son ignorance et lui donner soit de savoir, ce qui comblerait l'institutrice, sa pensée, à la fin du troisième chapitre de la première partie, se tourne vers Allison. *Peyton Place* est en ce sens un *Bildungsroman* et sa douloureuse éducation sentimentale passe par une épiphanie d'une violence rare : le père qu'elle idolâtrait, son « Prince » dont la photographie trône sur la cheminée n'était en réalité qu'un homme marié avec lequel sa mère Constance, sa secrétaire, avait eu une liaison. Après de nombreuses années de secrets et de mensonges, Constance, dans un accès de rage, pensant qu'Allison a eu des relations sexuelles dans les bois avec un garçon de son âge, hurle à sa fille qu'elle est « The bastard daughter of the biggest bastard of all<sup>54</sup> ». Il est particulièrement intéressant de noter qu'Allison, qui assiste médusée au meurtre symbolique de son père par une mère hystérique terrifiée par sa sexualité, porte exactement le même nom que son père, comme nous l'avons déjà mentionné. Cette information ne nous est d'ailleurs pas simplement révélée : elle est littéralement martelée. En effet, l'expression « named for » est répétée à trois reprises dans le quatrième chapitre de la première partie, lorsque nous est contée l'origine de sa naissance illégitime. Un détail aurait pourtant pu mettre la puce à l'oreille d'Allison – et du lecteur : l'air quelque peu diabolique du père sur sa photographie. À cette image du père sur négatif correspond une négation de l'image du père : « “Father.Father.” She said the strange word over to herself, but the sound of it in her mind meant nothing<sup>55</sup>. » Le mot « père », pour Allison, est vide de sens, contrairement à Selena qui ne sait que trop à qui elle a affaire. L'histoire de Selena Cross est quelque peu différente. Son beau-père Lucas Cross est un alcoolique qui la bat et la viole sous les yeux de son petit frère Joey. Ses sentiments pour son bourreau sont univoques : elle le hait. Lorsqu'Allison s'extasie devant la photo de son père (avant qu'elle ne sache la vérité sur ses origines honteuses) et demande à son amie « Isn't it handsome ? That's my father Selena », celle-ci pense, sans pour autant le dire à haute voix : « He's dead – and you're better off, kid<sup>56</sup> ». On pourrait commenter le choix du démonstratif *that* qui code l'éloignement. Lors du procès de Selena, le docteur Matthew Swain prononce les mots suivants : « Lucas Cross needed killing<sup>57</sup> ». La formule, d'une brièveté plutôt rare, car on s'attendrait plutôt à lire « Lucas Cross needed to be killed », insiste, en supprimant la voix passive, sur l'acte même de mise à mort et, ainsi, sur la responsabilité de la jeune fille. Lorsque Selena frappe mortellement son père d'un coup de tisonnier, le lecteur a semble-t-il

---

<sup>54</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 237. « – Tu es non seulement une bâtarde, mais la vraie fille du plus grand saligaud de la création ! » Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 94.

<sup>55</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 19. « Maintes fois, elle murmura : “Papa... Papa...” Mais ce mot n'éveillait rien de précis dans son esprit ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 38.

<sup>56</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 40. « – C'est mon père. N'est-ce pas qu'il est beau ? » et « Il est mort. Cela vaut mieux pour toi ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 75.

<sup>57</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 348. « Il l'avait bien cherché ! ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 278.

accès à ses pensées, puisque la typographie change. L'italique met peut-être également en scène la violence du propos. Les lettres, en un sens, tremblent : « *He must not stand up! If he stands up he will kill me! I must not allow him to stand up! He must be dead*<sup>58</sup> ». Aucune équivoque : le père doit mourir. L'horreur atteint son paroxysme lorsque Selena se lèche les lèvres et goûte le sang... de son père. Le parricide se teinte alors de cannibalisme dans une surenchère barbare. La scène est d'autant plus choquante qu'elle fait écho au « You cannibal!<sup>59</sup> » adressé par Constance à Tom Makris lors d'une scène de préliminaires. À Peyton Place, l'amour est bien souvent violent : lors de leur premier ébat, Tom la frappe rudement sur la bouche, d'un revers de main. De même, Nellie Cross en vient à cette conclusion pour le moins dérangeante : « When a man didn't give a damn about a woman, he just turned his back on her, but when he thought a lot of her, and wanted to teach her right, he beat her<sup>60</sup> ». PARRICIDE IN PEYTON PLACE : les majuscules de ses gros titres que l'on peut lire jusqu'à New York semblent imiter, par leur typographie magnifiée, le changement paradigmatique du signifié. Les pères de *Peyton Place* sont presque tous pathogènes. En effet, ce sont des parasites qui entraînent une maladie physique ou (senti)mentale. L'origine grecque du mot « pathogène » signifie « la naissance de la maladie ». L'expression sied bien au roman : le récit de la grossesse et de l'avortement de Selena, de loin le plus emblématique et le plus controversé du roman, est littéralement celui d'un mal *ab ovo*.

À travers la destruction des pères, ce sont des référents qui périssent. Si les pères sont tués, les références, elles, sont tronquées. Lorsque le docteur Swain se lamente sur la spirale de destruction dont il semble être prisonnier depuis qu'il a pratiqué l'avortement, on peut lire ces lignes : « And that's the way the world ends, thought the doctor, drunkenly trying to remember the last part of the quotation. Something about a whimper, or a whine, or something. » Les célèbres vers du poème *The Hollow Men* de T.S Eliot « This is the way the world ends / Not with a bang with a whimper » se perdent dans un esprit obscurci par l'alcool mais même quand le docteur est sobre, il est bien incapable de se souvenir du nom du poète Robert Williams Buchanan lorsqu'il cite le poème *Proteus*. La paternité des œuvres littéraires est donc elle aussi problématique. Néanmoins, malgré son obsession pour la mort du père, *Peyton Place* devient alors lui-même un repère, une référence. Il est devenu synonyme de scandale et de voyeurisme. En effet, lorsque Lindsey Graham, sénateur républicain de Caroline du Sud et membre éminent et reconnu de la commission judiciaire parlementaire lors de la procédure d'impeachment contre le président Bill Clinton en 1998, proteste contre la tournure que prennent les

---

<sup>58</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 297. « – Il ne faut pas qu'il se lève ! S'il se lève, il me tuera. Il ne faut pas que je le laisse se relever ! » Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 194.

<sup>59</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 278. « espèce de petite cannibale ! » Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 163.

<sup>60</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 229. « lorsqu'un homme n'aime pas une femme, il lui tourne tranquillement le dos. Mais, quand il l'aime, qu'est-ce qu'il fait pour la dresser ? Il la bat. ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, pp. 80-81.



audiences, il s'insurge : « Is this Watergate or Peyton Place ? ». *Peyton Place* est devenu paradigmatique, même si cette légende noire d'un livre obscène, torride et scandaleux ne rend pas hommage à un roman particulièrement riche. Il est lui-même devenu une référence et son destin fait écho à la symbolique du roman qui n'est pas une tragédie non pas simplement à cause d'un choix d'une éditrice en proie à une logique commerciale mais parce que la thématique de l'arbre et du rameau évoque un cadavre, celui du père bien sûr, qui ne disparaîtra pas. Alors qu'on le croyait mort, les cendres des vêtements brûlés de Lucas Cross – dont le patronyme, paradoxalement, a des accents christiques – sont retrouvées. Les cadavres, en somme, peuvent reflleurir dans *Peyton Place* qui se clôt et s'éclot sur un happy end.

## Conclusion

Existe-t-il des tragédies américaines ? Voilà une des questions que pose, en creux, la dégénérescence outrageante de ce roman. Bien plus qu'un « dirty book<sup>61</sup> », ces ouvrages qui font fantasmer le jeune Rodney, *Peyton Place* se classe sans conteste dans la catégorie de « Novels of Social Significance<sup>62</sup> », tout comme les romans qu'écrit le jeune David Noyes, l'auteur que rencontre Allison à New York et qui vient lui rendre visite à la fin du roman. On pourrait peut-être voir une mise en miroir du roman lui-même dans la description de cette mauvaise herbe malveillante : « a small twig in the hedge had raised itself, growing above the others and marring the evenness of the uniformly flat hedge tops<sup>63</sup> ». En effet, *Peyton Place* et son cortège de perversions remettent en question la sainteté et la pureté fondatrices de la nation américaine. En un sens, le roman est l'expression d'un anti rêve américain ; un cauchemar frappant par son hybridité : une Amérique tarée, grotesque, qui se vautre dans la perversion, une perdition sous forme d'une funeste père-diction louvoyant entre *trash* et tragédie : une *trashédie*.

Agrégé d'anglais, PRAG à Faculté Jean Monnet, Université Paris 11, il prépare une thèse sur « Le Scandale aux États-Unis » sous la direction d'O. Frayssé, Paris IV Sorbonne). Il a publié en particulier « Secret, viol et viol du secret dans la saga du *Carver* de *Nip/Tuck* » dans *Les Pièges des nouvelles séries télévisées américaines : mécanismes narratifs et idéologiques*, Université du Havre, ([www.graat.fr/tv10chevalier.pdf](http://www.graat.fr/tv10chevalier.pdf) ).

---

<sup>61</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 314. « livres porno ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 222.

<sup>62</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 356. « des “romans de portée sociale” ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 2, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 291.

<sup>63</sup> Grace Metalious, *Peyton Place*, [1956], Lebanon, N.H., University Press of New England, 1999, p. 5. « simple pousse qui, sur le sommet parfaitement plat de la haie, s'élève au-dessus des autres et nuit à l'harmonie de l'ensemble ». Traduction de Jean Murray, *Peyton Place*, t. 1, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 12.