HAL
open science

Dans les sables mouvants : figures de l'altérité dans la littérature victorienne

Fabienne Gaspari

To cite this version:

Fabienne Gaspari. Dans les sables mouvants : figures de l'altérité dans la littérature victorienne. Littératures. Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2012. tel-04080247

HAL Id: tel-04080247

https://hal.science/tel-04080247v1

Submitted on 30 May 2023

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.

Université Paris-Ouest Nanterre La Défense

Mémoire de Synthèse en vue d'une Habilitation à Diriger des Recherches

Dans les sables mouvants : figures de l'altérité dans la littérature victorienne

Présenté par Fabienne Gaspari le 1e décembre 2012

Jury : M. Pascal Aquien, Université Paris-Sorbonne (Président)
Mme Claire Bazin, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Garante)
Mme Emily Eells, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Mme Isabelle Gadoin, Université de Poitiers
Mme Catherine Lanone, Paris III-Sorbonne Nouvelle

Dans les sables mouvants : figures de l’altérité dans la littérature victorienne

Remerciements

Je remercie Mme Salvert, M. Briat, M. Jouve et M. Grandjeat, ces professeurs auxquels je dois mon amour de la langue anglaise et de la littérature anglo-américaine.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Mme le Professeur Claire Bazin. Sans ses encouragements et son suivi, je n'aurais peut-être pas mené ce projet à son terme.

Enfin, merci à ceux qui m'accompagnent au quotidien, avec patience et bienveillance, Lucille, Sarah et Jean-Yves.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 6

I - ÉCRIRE LE CORPS 15

1) ENJEUX PHILOSOPHIQUES, RELIGIEUX, SOCIAUX : LE CORPS PERDU 15

2) DANS LES RETS DE LA LETTRE 30

II- FORMES ALLOGÈNES ET « *DEVENIR-AUTRE* » DE L'ŒUVRE 49

1) « MÉMOIRES D'UNE VIE MORTE » : MOORE ET SA PYRAMIDE AUTOBIOGRAPHIQUE 49

2) BRIS D'IMAGES ET ÉCLATS DE PEINTURE 58

3) VOIX NOMADES : « *VERY CURIOUS STOR[IES], WILD AND YET DOMESTIC* » 71

III - LE VISAGE 94

1) UN MORCEAU DE CHOIX 94

2) L'ÉCRITURE DU VISAGE 106

CONCLUSION 130

BIBLIOGRAPHIE 134

CURRICULUM VITAE 147

INTRODUCTION

Origines

Retracer et analyser un long parcours de recherche, caractérisé par un certain éparpillement en raison de la multiplication des centres d'intérêt, est apparu à première vue comme une entreprise difficile. Une certaine cohérence émerge cependant de ces recherches rassemblées sous le titre, « Dans les sables mouvants : figures de l'altérité dans la littérature victorienne », référence à un lieu emblématique du roman *The Moonstone* de Wilkie Collins. Ce lieu gothique, situé au sein du paysage anglais, figure la disparition, pour ne pas dire l'engloutissement, des certitudes victoriennes, l'ensevelissement des figures marginales, mais aussi et surtout la promesse d'une résurgence. Résurgence de ce qui a été enfoui, tu, caché, résurgence de l'altérité. Mélange de sable et d'eau, il représente l'hétérogénéité et l'hybridité, deux termes essentiels permettant de penser les phénomènes et les processus vecteurs d'altérité.

La dialectique entre identité et altérité s'est trouvée au centre des travaux de l'Arc Atlantique (mon ancien laboratoire de recherches) au cours du précédent quadriennal (2007-2011). Les colloques organisés en collaboration avec mes collègues et réunissant des chercheurs en études anglophones (« Pouvoir et autorité » 2007, « Premières rencontres avec l'autre » 2008, « Formes allogènes dans le discours : imbrication et résonance » 2010) ont bien sûr nourri mes réflexions. Même si elle est assez vaste, cette problématique m'a permis de fédérer l'ensemble de mes productions, depuis le doctorat sur George Moore soutenu en 1998 jusqu'à l'ouvrage que je viens de publier *« Morsels for the Gods » : l'écriture du visage dans la littérature britannique (1839-1900)*. Je vais bien entendu tenter d'affiner cette dialectique en regard de mes recherches et des fils conducteurs les organisant et, pour ce faire, je me dois de revenir à George Moore, chez qui j'ai trouvé en germe une grande partie des problématiques qui m'ont occupée jusqu'à ce jour.

J'ai débuté mes recherches avec le thème du corps, en travaillant tout d'abord sur D. H. Lawrence dans un mémoire de maîtrise (1994), puis en comparant George Moore

et Thomas Hardy dans mon mémoire de DEA (1995), avant de focaliser mes analyses sur les « Contraintes et pesanteurs du corps dans les romans de George Moore » pendant 3 années de doctorat (1995-1998). Anglo-Irlandais né en 1852 et mort en 1933, Moore est un écrivain prolixe, une personnalité complexe et contradictoire, disciple des Impressionnistes français, lié aux mouvements naturaliste, symboliste, décadent. Véritable caméléon littéraire mettant en scène ses mues successives, « *créature flottante et composite* »[1], il était encore « *oublié dans le purgatoire des réputations littéraires* »[2], avant la publication en 2000 d'une remarquable biographie écrite par Adrian Frazier[3] et l'organisation d'un colloque international à Cork en 2005 (suivi de quatre autres colloques). Face à la diversité de ses écrits, il a fallu trouver un fil conducteur (« *a thread on which all [his] books may be hung* »[4]) que Moore, conscient de la nature hétéroclite de son œuvre, invitait par ailleurs son lecteur à trouver. C'est alors la question de la représentation du corps qui s'est imposée à moi, sans pour autant que l'analyse ne tombe sous l'influence de cette « *superstition littéraire* »[5] évoquée par Paul Valéry. J'ai envisagé le personnage comme un être de papier, idiome construit au fil des pages, produit d'un jeu complexe entre le corps et le langage, mais j'ai également considéré l'incarnation comme une contrainte initiale pesant sur la constitution du récit. Les fictions littéraires demeurent, comme l'écrit Ricœur, « *des variations imaginatives autour d'un invariant, la condition corporelle vécue comme médiation essentielle entre le soi et le monde* »[6].

Deux ouvrages théoriques ont inspiré mes recherches sur le corps. Le premier, écrit par Philip Weinstein, analyse la transition, à l'époque victorienne, entre deux schémas identitaires :

> From Dickens and George Eliot through Hardy and Conrad towards Lawrence and Joyce, the protagonistic self becomes less a figure defined by semantics, signification, cultural value, and more one defined by desire, force, natural impulse. The immaculate self – self-withholding and self-aware – gradually cedes

---

[1] Mario Praz, « George Moore », 106-112, Constance Thompson Pasquali (trad.), *Le pacte avec le serpent*, vol. 2, Paris : Christian Bourgeois, 1990, 106.
[2] Jean-Claude Noël, *George Moore : l'homme et l'œuvre (1852-1933)*, Paris : Didier, 1966, 551.
[3] Adrian Frazier, *George Moore 1852-1933*, New Haven, London: Yale University Press, 2000.
[4] George Moore, cité par Helmut E. Gerber (ed.), *George Moore on Parnassus: Letters (1900-1933) to Secretaries, Publishers, Printers, Agents, Literati, Friends and Acquaintances*, London, Toronto: Associated University Presses, 1988, 62.
[5] Paul Valéry, *Tel Quel*, cité par Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », 115-180, *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, 115.
[6] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990, 178.

> place to the incarnate self – sexualized and immersed beyond self-knowing in experience.[7]

Après avoir affirmé que l'incarnation est une condition de la fiction et, plus généralement, de l'existence (« *All subjects, fictional or otherwise, are in bodies* »[8]), Weinstein souligne l'incompatibilité entre nature et culture, alors même qu'elles sont mêlées au cœur de l'identité. Son étude repose sur l'idée de transition, de passage, de mouvement, et il est apparu que les représentations du corps dans l'œuvre de George Moore s'inscrivent dans cette articulation, à la charnière entre différents modèles identitaires. Le second ouvrage, *Characters in the Twilight*, d'Anthony Winner[9], met en avant l'image du crépuscule pour articuler cette idée d'entre-deux et définir cette transition qui culmine dans la littérature de la fin du siècle. Moore place ses personnages dans le crépuscule, dans un entre-deux où s'affrontent des conceptions de l'identité fondées sur des valeurs sociales et culturelles et de nouveaux modèles valorisant le corps, l'instinct, le désir.

Réactivant le conflit entre la matière et l'esprit, les récits mooriens, pour l'essentiel écrits entre 1883 et 1905, accomplissent simultanément une construction et une déconstruction, car ils deviennent le lieu de constitution d'une identité élaborée à la fois sur des impératifs sociaux, religieux, et sur un corps gouverné par ses instincts et ses désirs. Confrontés à des modèles socio-culturels entrés en décadence, mais aussi à un corps qui demeure associé à des forces obscures ainsi qu'à tout un appareil répressif, les personnages mooriens sont doublement aliénés. Leurs aspirations rencontrent deux écueils : d'une part, un ensemble de contraintes émanant de la société ; d'autre part, la chair et ses résistances, d'où l'expérience d'un décalage permanent par rapport à leur véritable nature charnelle. L'incarnation est incarcération, violence faite à l'esprit et vécue comme une aliénation par rapport aux modèles et valeurs proposés par le corps social et religieux. Comme les personnages de Hardy, ils semblent être des esprits placés presque par hasard dans un corps par rapport auquel ils demeurent décalés : « *spirits stunned to find themselves on earth and embodied in flesh [...] continuously out of phase with the vagaries of their incarnate behaviour* », affirme Philip Weinstein[10].

---

[7] Philip Weinstein, *The Semantics of Desire*, Princeton: Princeton University Press, 1984, vii.
[8] *Ibid*., vii.
[9] Anthony Winner, *Characters in the Twilight: Hardy, Zola, and Chekhov*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1981.
[10] Philip Weinstein, *op. cit.*, 141.

Dans la fiction de Moore, et ce malgré un effort d'effacement progressif, le corps demeure un objet encombrant, trouvant toujours des moyens détournés pour affirmer sa présence. Aussi les personnages se trouvent-ils déchirés entre les impératifs de la chair et ceux de l'esprit, obsédés par une exigence de pureté inconciliable avec les mouvements d'un corps difficile à maîtriser. Il y aurait là une forme de schizophrénie, que John Fowles, projetant un regard rétrospectif et critique sur la période victorienne dans *The French Lieutenant's Woman*, qualifie de « *dichotomie fatale* » :

> And if only – [Charles] might have added but didn't – there were not that fatal dichotomy (perhaps the most dreadful result of their mania for categorization) in the Victorians, which led them to see the « soul » as more real than the body, far more real, their only real self; indeed hardly connected with the body at all, but floating high over the beast; and yet, by some inexplicable flaw in the nature of things, reluctantly dragged along in the wake of the beast's movements, like a white captive balloon behind a disgraceful and disobedient child.[11]

Flottant dans le sillage d'un corps dont Darwin a confirmé le lien avec l'animal, la bête, l'esprit s'en distingue sans pouvoir s'en détacher, irrémédiablement prisonnier. Insister sur la contrainte, c'est rappeler les notions de déterminisme, de nécessité, essentielles dans les récits réalistes et naturalistes, facteurs d'aliénation entrant en contradiction avec la liberté, autre impératif. La fiction moorienne orchestre soigneusement le spectacle des désordres du corps et de l'esprit, se fait tableau de sensibilités épuisées, tout en suggérant la possibilité d'un nouvel ordre paradoxalement fondé sur une valorisation du corps et des affects. Ce paradoxe explique la coexistence d'images déployant états heureux et états malheureux du corps et se construisant sur une oscillation entre légèreté et pesanteur, exaltation et dépression, extase et misère. Plus qu'une oscillation, c'est une véritable dialectique qui organise l'imaginaire moorien et il est amusant de se souvenir de cette remarque de Virginia Woolf qui, semblant avoir saisi toutes les contradictions de Moore, le désignait avec humour comme « *this amorist who is so innocent, this sensualist who is so ascetic* »[12]. D'un côté, ordre mortifère et stérilité de l'univers naturaliste habité par la misère du corps ; de l'autre, une recherche, à corps perdu, pour l'unité et l'harmonie, retrouvées de manière souvent fugace dans la création artistique ou la communion avec les espaces naturels.

---

[11] John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, 1969, London: Vintage, 1996, 354.

[12] Virginia Woolf, « George Moore », 338-341, Leonard Woolf (ed.), *Collected Essays*, vol. 1, 1925, London: Chatto and Windus, 1966, 338.

Mon étude du corps dans la fiction de George Moore, articulée sur « *le malheur et le bonheur du corps* »[13] définis par Bernard Brugière comme les deux pôles structurant l'imaginaire littéraire, a suivi plusieurs axes et a multiplié les angles d'approche. Dans un premier temps, j'ai exploré les pesanteurs de l'univers naturaliste, l'influence de Schopenhauer, la vision d'êtres englués dans la matière, avant de m'attarder sur cette ennuyeuse et angoissante pureté mise en scène dans le renoncement, la mortification, le célibat, pour m'interroger au final sur les « *mystériques* » (terme emprunté à Luce Irigaray) qui hantent les romans de Moore. J'ai également travaillé sur les espaces pathogènes, emblématiques des dysfonctionnements de l'organisme social, sur l'incarcération du corps, plus particulièrement le corps féminin, pour ensuite examiner la manière dont la passion se trouve liée à la pathologie, figurée dans des images du corps poreux, passif, subissant la tyrannie de la sensation et la persécution du désir, consumé par ses propres excès.

Dernière pesanteur exercée sur les personnages, les codes et rituels sociaux font du corps un instrument dans des stratégies mondaines, l'enchâssent, voire l'enfouissent, dans des parures, pour l'exhiber sous le regard. Cette opération est reproduite par la mise en texte, par une captation dans l'écriture, déployant des clichés qui morcellent le corps, comme l'a bien montré Helena Michie dans *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*[14] ainsi que Laurence Talairach-Vielmas dans *Moulding the Female Body*[15]. Ainsi les récits demeurent-ils le lieu d'inscription d'un corps perdu, mais aussi de sa recherche par des personnages d'artistes, créateurs déchus et dés/œuvrés, confondant l'art et la réalité, ou plus généralement par des êtres aux prises avec une insoutenable légèreté, corps « toujours déjà tombés », rejouant sans cesse le mythe de la chute, faisant l'expérience de leur propre altérité et parcourant inlassablement le paysage pour y réaliser leurs rêves d'ascension et de fusion.

Derrière les multiples images du corps dessinées par la fiction de George Moore (et par une de ses œuvres autobiographiques, *Confessions of a Young Man*, sur laquelle je reviendrai), images situées à la frontière entre stéréotype littéraire et mythe personnel, émerge un corps écrivant. Cette contrainte initiale qui pèse sur l'écriture est représentée à l'ouverture d'une œuvre de Moore, *Vain Fortune*. L'image d'une main tenant la

[13] Bernard Brugière, *Les figures du corps*, Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1991, 22.
[14] Helena Michie, *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*, New York: Oxford University Press, 1986.
[15] Laurence Talairach-Vielmas, *Moulding the Female Body*, Aldershot: Ashgate, 2007.

plume (« *A sheet of foolscap paper, and upon it a long, slender hand* »[16]) montre le tout premier lien entre corps et écriture. Ce jeu entre le verbe et la chair, jeu complexe et délicat, m'a semblé constituer le fondement même des romans de Moore ; ils mettent en abyme une réflexion sur la représentation et tendent à révéler que le corps, privé d'an/encrage, demeure finalement le grand absent. S'interrogeant sur la capacité de l'artiste à saisir le réel, de l'écrivain à l'appréhender par le biais du langage, Moore, plus particulièrement dans *The Lake* publié en 1905, finit par fissurer le cadre de la fiction réaliste et naturaliste, opposant à la fermeture du sens et l'ordre mortifère du texte naturaliste le règne de l'ambiguïté.

Prolongements et ramifications

Cette présentation sommaire des grandes lignes de mon premier travail de recherche révèle les orientations que j'ai cherché à développer par la suite en élargissant mon champ d'étude à d'autres écrivains ainsi que, de manière plus marginale, à la peinture préraphaélite. L'appareil critique élaboré durant les lectures pour ce doctorat a contribué à nourrir des réflexions à partir des pistes ouvertes par mes recherches sur le corps, chez un écrivain dont l'œuvre est à rattacher principalement à l'ère victorienne et, surtout, à la remise en question des fondements d'une société puritaine et, selon Moore, pudibonde. Cet appareil critique, pour aussi hétéroclite qu'il soit, m'a permis de multiplier les perspectives, historiques, philosophiques, esthétiques. Il me semble nécessaire de souligner les études qui ont le plus influencé mon approche. Ces études peuvent être qualifiées de lectures phares, car elles ont continué à guider les analyses proposées dans les articles qui ont suivi ma thèse, fonctionnant tour à tour comme un simple arrière-plan ou bien comme un véritable point d'ancrage critique.

Partant de travaux sur la position du corps dans les sociétés chrétiennes, mes lectures ont inclus, entre autres, Jankélévitch et ses réflexions sur le pur et l'impur[17], Kristeva sur l'abjection[18], Ricœur sur la finitude et la culpabilité ainsi que la symbolique du mal[19]. La phénoménologie de Merleau-Ponty demeure une référence majeure, apportant de précieux concepts, telle la notion de « *chiasmes et entrelacs* » entre le corps et

[16] George Moore, *Vain Fortune*, 1892, London: Walter Scott, 1895, 1.
[17] Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Paris : Flammarion, 1960.
[18] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980.
[19] Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité*, Paris : Aubier, Éditions Montaigne, 1960.

l'esprit : « *Il y a un corps de l'esprit et un esprit du corps et un chiasme entre eux.* » Vision dialectique permettant de nouer l'identité au creux de la chair, où viennent s'articuler deux entités au départ envisagées comme antinomiques. L'esprit devient « *l'autre côté du corps* », le corps étant le « *sol* » sur lequel il se fonde ; l'esprit « *déborde* », « *empiète* » sur le corps tout en s'y « *ancr*[ant] »[20]. Au niveau philosophique, Schopenhauer s'est imposé comme la référence justifiant le pessimisme des œuvres naturalistes de Moore, permettant de l'inscrire en regard de Thomas Hardy, également influencé par les théories sur le « *vouloir-vivre* ». Malgré la nécessité de prolonger mes analyses en utilisant la psychanalyse, je n'en ai pas fait un outil ou grille de lecture et n'ai retenu que certains points permettant de comprendre les mécanismes du désir et de la culpabilité, de la constitution du Moi, de l'image de soi, dans le rapport au corps et au regard d'autrui. Le « *Moi-peau* » et le « *corps de l'œuvre* » de Didier Anzieu[21] m'ont beaucoup influencée.

Enfin, et surtout, l'immersion de George Moore dans la culture européenne et, plus particulièrement, la scène artistique française à partir des années 1870, son admiration pour Balzac et son désir d'être « *un ricochet de Zola* » en Angleterre, ont justifié la place centrale accordée aux études critiques sur la littérature réaliste et naturaliste en France. Les textes de Roland Barthes, Philippe Hamon, Henri Mitterand ainsi que la très belle thèse de Jean-Louis Cabanès sur la maladie dans les récits réalistes ont stimulé ma réflexion, fournissant un modèle d'analyse qui prend en compte les questions de mimésis, les problématiques liées à l'écriture (corps écrit / corps écrivant, mise en texte et description, pesanteurs s'exerçant sur le discours réaliste, « *discours contraint* »[22]).

À la suite de cette thèse, j'ai continué à explorer ce thème dans l'œuvre de George Moore, à réfléchir à l'écriture du corps, d'où la présentation dans cette synthèse d'un premier axe découlant directement des « origines » que je viens d'introduire. Cet axe, intitulé « Écrire le corps », est construit en deux temps : en rapport avec les enjeux philosophiques, religieux et sociaux de l'époque victorienne, j'ai considéré ce que j'ai appelé le corps perdu, divisé par le dualisme entre la chair et l'esprit, puis enserré dans des espaces reflétant les pesanteurs sociales et historiques ; j'ai ensuite envisagé le corps pris dans les rets de la lettre, le déterminisme du texte. Dans le cadre de cette réflexion

[20] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 1964, Paris : Gallimard, 1979, 307.
[21] Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard, 1981 ; *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, 1985.
[22] Philippe Hamon, « Un discours contraint », 119-181, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, 119.

liée à des questions d'ordre religieux, aux rapports du corps à l'espace, à la société, aux éléments naturels, au désir, j'ai élargi mon corpus à d'autres auteurs, Charles Dickens et Charlotte Brontë pour le lien entre excès et déviance, George Gissing et Thomas Hardy pour la nature programmatique de récits façonnés par les thèses naturalistes.

Le second axe introduit des préoccupations différentes, toutefois esquissées en partie dans mon doctorat. Esquissées, parce que je ne me suis pas limitée à la fiction de Moore et que j'ai brièvement abordé une œuvre autobiographique, *Confessions of a Young Man*, pour me pencher sur la genèse d'un corps fantasmatique, celui de l'autobiographe, imaginé comme morceau de cire et « *estomac artistique* » (« *artistic stomach* »)[23]. J'ai poursuivi l'analyse de ce corps réinventé et mis en scène dans un texte se présentant comme une auto-genèse, création de soi par soi, élaboration d'un Moi-peau fait de mots. Si l'œuvre peut être considérée comme un organisme, il est possible d'avancer qu'elle accueille des corps étrangers, subit des greffes qui la font devenir autre. Or, le corps de l'œuvre s'élabore sur l'intégration de formes allogènes apportées par l'intertextualité et l'interpicturalité. Dans ce cadre, la pratique de la citation, entre imitation et dépassement, relève de l'intertextualité ; l'interpicturalité est à chercher du côté d'un faire image qui hanterait l'écriture, d'où la présence de bris d'images et d'éclats de peinture dans le texte. Les écrits de Moore, qui voulait devenir peintre, révèlent ce retour de l'image dans le texte, dans sa fiction ainsi que dans sa critique d'art. Ces formes allogènes sont également les voix nomades de *A House to Let*, *Cranford*, *The Moonstone*, *Lord Jim* et *Kim*, œuvres dont les thèmes et la forme laissent jouer la dialectique entre altérité et identité, en brouillant les frontières génériques, en déconstruisant l'autorité/auteurité et en proposant différentes versions du mélange et de l'hybridité.

Le troisième et dernier axe présente *« Morsels for the Gods » : l'écriture du visage dans le roman britannique (1839-1900)*, aboutissement d'un parcours dont l'aspect tortueux apparaît probablement dans les deux axes précédents. Ce nouvel axe a déjà été esquissé dans le doctorat, les recherches sur le corps constituant un prélude à une étude de l'écriture du visage. J'ai souhaité aborder des textes d'écrivains victoriens présents dans certains de mes articles tels Charlotte Brontë, Charles Dickens, Wilkie Collins, Thomas Hardy, George Gissing ou encore Joseph Conrad. J'y ai ajouté Emily Brontë et Oscar Wilde. Inutile de préciser que ces noms correspondent à ce qui constitue, à mes

[23] *Confessions of a Young Man*, 1888, London: William Heinemann, 1928, 104.

yeux, un panthéon d'écrivains anglais du XIXe siècle, et que j'espère avoir proposé un angle de vue faisant dialoguer leurs œuvres. Le thème du visage s'est imposé, car il m'a semblé qu'il permet de fédérer diverses pistes, de montrer de quelle façon ses évocations dans la fiction romanesque s'ancrent dans une ère spécifique (la période victorienne), sont soumises à des influences idéologiques et des thèses scientifiques. Surtout, il est évident qu'un tel objet littéraire, en raison de l'attention toute particulière qui lui est prêtée dans un certain nombre d'œuvres, reflète un rapport complexe à l'altérité et à l'identité.

I - ÉCRIRE LE CORPS

1) ENJEUX PHILOSOPHIQUES, RELIGIEUX, SOCIAUX : LE CORPS PERDU

De la pesanteur : redéfinir le dualisme entre la chair et l'esprit

Considérer l'écriture du corps dans la seconde moitié du XIXe siècle dans le roman britannique, c'est aussi envisager (surtout si l'on prend George Moore pour point de départ de cette analyse), le réalisme puis le naturalisme en France. Or, il est bon de souligner que c'est à cette époque que le personnage prend corps sous la plume des écrivains, du moins si l'on en croit cette affirmation d'Henri Mitterand : « *Là, tout se passe comme si, entre 1850 et 1890, le personnage devenait un corps – non sans que subsistent de larges pans de silence* »[1]. Les représentations du corps deviennent un enjeu, tout d'abord parce que les censeurs s'agitent et désignent le corps comme le mauvais sujet, tout particulièrement dans le cas des œuvres naturalistes :

> Une affaire depuis longtemps réglée. Lorsqu'un roman ou un film villégiature dans les latrines, quand il nous promène dans la zone et cueille ses fleurs sur les décharges publiques, cela s'appelle du naturalisme. Naturaliste aussi toute complaisance dans le terre-à-terre, toute plate évocation du quotidien.[2]

Cette définition, que René-Pierre Colin veut réductrice pour pouvoir mettre en exergue l'aspect caricatural de la réception de ces œuvres, laisse avant tout deviner l'onde de choc provoquée par l'émergence dans le discours romanesque d'un nouveau sujet, dans les deux sens que l'on peut donner à ce terme : un sujet à traiter, la vie corporelle, ainsi qu'un sujet individu, redéfini à travers son existence charnelle.

Les théories de Zola, dont la découverte est associée pour Moore à une forme d'illumination[3], rappellent la prééminence de la matière (postulat au cœur des théories de Darwin, Huxley et Spencer), l'ancrage de l'homme dans le biologique, telle « *une plante tenant au sol* »[4]. Dans *Les romanciers naturalistes*, Zola redéfinit la hiérarchie

---

[1] Henri Mitterand, *Le regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris : Presses Universitaires de France, 1987, 108.
[2] René-Pierre Colin, *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Charente : Du Lérot, 1991, 7.
[3] C'est du moins ainsi qu'il le relate dans *Confessions of a Young Man*, 74-78.
[4] Émile Zola, *Les romanciers naturalistes*, 1881, Paris : Bibliothèque Charpentier, 1923, 87.

organisant les relations entre le corps et l'esprit et, par là même, confère la primauté au corps, venant pour ainsi dire avant l'âme :

> Tous les sens vont agir sur l'âme. Dans chacun de ses mouvements l'âme sera précipitée ou ralentie par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher. La conception d'une âme isolée, fonctionnant toute seule dans le vide, devient fausse.[5]

Il est intéressant que ce postulat naturaliste mène paradoxalement à l'exacerbation du dualisme entre chair et esprit, d'où la construction de personnages déchirés entre l'instinct et le désir d'un côté et l'aspiration à la pureté et la spiritualité de l'autre. Un tel conflit en vient à constituer le nœud sur lequel s'élaborent bien des récits, qu'il s'agisse de ceux de George Moore, de Thomas Hardy ou encore de George Gissing.

L'ancrage dans la matière tend à caractériser ce type de fiction, où règne une « *obsession de l'échec* »[6] qui en fait « *le roman des énergies bloquées* »[7], « *le roman des médiocrités* »[8]. Il faudrait d'ailleurs parler d'enlisement, voire d'engluement, plutôt que d'ancrage. La notion de pesanteur est, selon George Luckacs, une façon de résumer le parcours labyrinthique de l'être enchaîné à son corps, à la matière, prisonnier d'une horizontalité dépourvue de toute dimension verticale et bloquant toute forme d'élévation :

> […] pesanteur signifie qu'il n'y a pas de sens immédiatement présent, qu'on se perd irrémédiablement dans un dédale de causes sans signification, qu'on végète sans porter de fruits au ras du sol et loin du ciel, qu'on demeure captif des liens de la matière brute sans espoir de se libérer.[9]

Au vu de cette notion de pesanteur, il semble plus pertinent de parler de vision naturaliste, expression moins restreinte que celle de courant ou genre naturaliste. Ceci permet d'intégrer, sans risquer de contresens, des œuvres anglaises de la fin du siècle et d'ouvrir la réflexion à des interrogations d'ordre métaphysique, articulant philosophie et religion. Le naturalisme zolien n'est alors qu'une influence, majeure certes, mais le modèle se trouve vite dépassé et adapté.

À ce titre, l'ouvrage de Patrick Bridgwater, *George Moore and German Pessimism*, révèle l'influence de Schopenhauer sur les écrivains européens de la fin du XIXe siècle (Hardy, Gissing, Zola, Huysmans). La conception d'un univers gouverné par un

---

[5] *Ibid*., 89.
[6] Yves Chevrel, *Le naturalisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1982, 101.
[7] Françoise Gaillard, citée par Yves Chevrel, *ibid*., 101.
[8] René-Pierre Colin, *op. cit.*, 193.
[9] George Luckacs, *La théorie du roman*, Paris : Éditions Gonthier, 1963, 51.

vouloir-vivre identifié à des lois inflexibles, enchaînant l'être du fait même qu'il est incarné, influence la vision de nombre d'écrivains. Selon Schopenhauer, l'événement même de la naissance est équivalent à la Chute, l'être se trouvant « *enlacé dans les chaînes du péché* »[10]. Le philosophe développe l'image d'un être « toujours-déjà-déchu », marionnette asservie par le désir et la sexualité, force aveugle et irrationnelle, « *invincible instinct towards self-delight* »[11] selon Thomas Hardy. « *Cupio ergo sum* » : empruntée à André Comte-Sponville, cette expression pourrait être la devise plaçant le corps désirant au cœur de l'identité et faisant du *cogito* « *un rêve de philosophe* »[12].

Si, comme l'a expliqué Tess à son frère Abraham, la Terre est un astre malade, « *a blighted star* »[13], si le plaisir s'inverse nécessairement en souffrance, peut-être faut-il alors résister au vouloir-vivre et mortifier la chair, lourde et souillée, engageant l'esprit dans un commerce aliénant dont il s'agit de s'extirper. Cette voie est empruntée par certains personnages, vivant ce dualisme comme une crucifixion et tentés par de rigoureuses pratiques ascétiques. Dans *Jude the Obscure*, Sue envisage cette option, consciente d'être empêtrée dans la matière : « *Our life has been a vain attempt at self-delight. But self-abnegation is the higher road – we should mortify the flesh – the terrible flesh – the curse of Adam* »[14]. Rappel encombrant des liens existant entre l'homme et l'animal, le corps, rebelle, entre en conflit avec une exigence de pureté et de spiritualité. Ce conflit, « *the deadly war waged between flesh and spirit* »[15], fournit à bien des récits leur dynamisme et en façonne les orientations ainsi que les images attachées au corps. Jean Baudrillard montre que l'idée de l'âme quittant son enveloppe charnelle au moment de la mort transforme inévitablement le corps en objet chu, objet résiduel investi d'un « *destin de sexe, d'angoisse, et de mort* »[16].

« *Was she impure? She did not wish to be, but she trembled to think of her life pure from end to end – pure as that plain of virgin snow* »[17] : prise entre deux angoisses,

---

[10] Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, vol 3, Paris : Presses Universitaires de France, 1943, 343.
[11] Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, 1891, London, New York: Norton, 1991, 79.
[12] André Comte-Sponville, *Le mythe d'Icare : traité du désespoir et de la béatitude*, Paris : Presses Universitaires de France, 1984, 54.
[13] Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, 23.
[14] Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, 1895, Harmondsworth: Penguin Books, 1985, 419.
[15] Thomas Hardy, Preface to the First Edition, *Jude the Obscure*, 39. Ceci est un écho du paradoxe formulé par Saint Paul : « *mais, dans mes membres, je découvre une autre loi qui combat contre la loi que ratifie mon intelligence ; elle fait de moi le prisonnier de la loi du péché qui est dans mes membres. Malheureux homme que je suis ! Qui me délivrera de ce corps qui appartient à la mort ?* » (Épître de St Paul aux Romains)
[16] Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976, 245.
[17] George Moore, *A Drama in Muslin*, 1886, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1981, 100.

entre impureté et pureté, Alice, protagoniste du drame en mousseline noué par George Moore, formule une obsession récurrente dans la fiction de cette période. L'ouvrage de Jankélévitch sur le pur et l'impur montre que l'être ne peut se soustraire à ce qu'il qualifie d'« *inextricable entortillement* », « *indémêlable entremêlement* », « *indébrouillable enbrouillement* »[18]. Ces expressions figurent, par la redondance lexicale, ce nœud indénouable rendant impossible l'évitement du corps, qui toujours fait retour et rend toute manifestation spirituelle équivoque.

Les stratégies de renoncement employées par les personnages permettent, paradoxalement, de rendre le corps plus visible et d'en faire pour l'écriture un objet de description. En cherchant à annuler le corps, elles deviennent source de gratification dans la diégèse et le rendent plus présent encore dans l'écriture. Anorexie, ascétisme, visant à alléger le corps, voire à l'effacer, en font un spectacle, deviennent une source de jouissance, « *the pleasure of the flesh transferred* »[19]. Les mémoires de Sainte Thérèse d'Avila, lues par un personnage féminin réfugié dans un couvent[20], révèlent le spectacle d'un corps consumé par et dans l'extase, transporté par une jouissance corporelle et spirituelle. Sueurs, nausées, hallucinations apparaissent comme le prélude à des envolées extatiques qui sont, de fait, enracinées dans des désordres charnels. Échapper aux chaînes du sensible et de la matière, s'affranchir des lois de la gravité terrestre : ces tentatives ont pour conséquence un effet contraire, rivent les regards sur ce corps promu au rang d'enjeu, devenu cible de toutes les attentions, pour ne pas dire de toutes les obsessions.

La haine de la chair véhiculée par le catholicisme devient le symptôme d'une profonde névrose s'exprimant dans l'ascétisme ou le mysticisme. Le rapport à l'existence charnelle, qu'il soit de gratification ou, au contraire, de mortification, entraîne une réflexion sur l'excès, la déviance, l'écart et rappelle l'existence de normes régulant les liens entre corps individuel, corps social et corps religieux. L'anomalie pathologique est donc étudiée avec minutie, les excès de la dévotion sont considérés au même titre que ceux de la passion amoureuse qu'ils rejoignent d'ailleurs, ayant tous pour fondement des désordres charnels. Le rêve d'un corps de lumière, transparent, spiritualisé, réalisant la coïncidence parfaite de l'être avec lui-même, « *the ideal of a self fully present to itself, wholly externalized, utterly conscious, all surface with no*

[18] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, 127-128.
[19] George Moore, *Sister Teresa*, 1901, London: Ernest Benn, 1929, 134.
[20] George Moore, *Evelyn Innes*, 1898, London: Ernest Benn, 1929.

reservoirs of the unknown, the unconquered, the unpredictable »[21], n'est pas sans conséquence sur les représentations et les destinées des personnages, engagés dans un mouvement dialectique entre expression et répression, élan et maîtrise, mais aussi vie et mort.

Tous ces aspects ont été étudiés dans un article sur le corps, la religion et la maladie[22] dans *A Drama in Muslin, A Mere Accident, Evelyn Innes, Sister Teresa, The Untilled Field, The Lake*[23]. Il s'agissait de montrer de quelle manière mysticisme et ascétisme sont en réalité sous-tendus par une forme de sensualité, l'extase spirituelle ayant pour contrepartie le désordre des sens. Ces voies détournées ramènent toujours au corps, verso de l'esprit. Moore, profondément anti-catholique, fait le portrait de personnages dont le mysticisme a pour pendant l'hystérie, ce qui les transforme, pour reprendre ce mot-valise de Luce Irigaray, en « *mystériques* »[24].

Dans ses évocations assez stéréotypées de la « *divine gourmandise* »[25] (en français dans le texte) habitant ces êtres, il assure la promotion d'une rhétorique du corps, envers du discours religieux dans les failles duquel elle vient s'inscrire. Sans nécessairement passer par la description, c'est le discours même de certains personnages qui tend à laisser sourdre des profondeurs somatiques, à travers des procédés comme la répétition, les interjections (le recours fréquent au point d'exclamation), les points de suspension situant le langage au bord de l'indicible. Indicible qui n'est pas, loin s'en faut, celui de l'extase mystique mais, au contraire, celui du corps et de ses désordres. Le recours à des lectures psychanalytiques sur le symptôme dans la langue montre que l'interjection fonctionne comme une « *collision qui inscrit l'affect dans le phrasé* », une « *commotion entre affect et signifiant* », le discours devenant alors le lieu du « *retour du refoulé – corporel/affectal - dans la chaîne signifiante ainsi enrayée* »[26]. La « *rhétorique de*

---

[21] Geoffrey Galt Harpham, *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1987, 25.
[22] « Les "mystériques" dans l'œuvre de George Moore », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 52, 2000, 161-176.
[23] *A Mere Accident*, London: Vizetelly & co., 1887 ; *The Untilled Field*, 1903, Dublin: Gill and Macmillan, 1990 ; *The Lake*, 1905, New York: Caroll and Graf Publishers, 1986.
[24] Luce Irigaray, citée par Kathryn Bond Stockton, « Bodies and God: Postructuralist Feminists Return to the Fold of Spiritual Materialism », *Feminism and Postmodernism: Boundary 2*, 19 (2), 1992, 113-149, 141.
[25] George Moore, *A Drama in Muslin*, 60.
[26] Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur corps et symptôme : corps et inconscient*, vol 2, Paris : Éditions Economica, 1997, 84.

l'amant divin »[27], très répandue au XIXe siècle, tout particulièrement dans les récits réalistes et naturalistes français, associe religiosité, déviance et pathologie. « *Psychopathologie de la croyance* » et « *détraquement de la dévotion* »[28] sont ainsi mis en parallèle avec des maux comme l'hystérie, la cholorose, la phtisie qui constituent, selon Jean-Louis Cabanès, les « *soubassements d'une spiritualité équivoque* »[29].

Dans un autre article, « "In large and serpentine curves": George Moore's Sense of Paradox in *A Mere Accident* »[30], j'ai étudié cette association entre dévotion et névrose, en partant des analyses d'Herbert Sussman sur « The Pre-Raphaelites and the "Mood of the Cloister" », où il reprend la citation de Walter Pater évoquant « *an art whose subject is not nature but the mind, more particularly the mind in extreme states that move beyond the edge of rationality* »[31]. J'ai mis en parallèle les réflexions de Sussman sur ce qui est appelé « *mood of the cloister* » et les aspirations à l'érémitisme du protagoniste de cette *novella*, John Norton, chez qui Moore lie corps et religiosité au sein d'une lecture phrénologique (« *the bumps of ideality* »[32] annoncent « *the ecstasies of incense* »[33]). Sussman retrace l'évolution du Gothique à partir de ses associations au XVIIIe siècle avec une forme d'irrationnel, de sauvagerie et d'étrangeté, montre le passage par Pugin et Ruskin, pour arriver à ce qu'il définit comme une subversion et une transformation avec le retour au médiévalisme dans la seconde moitié du XIXe siècle. S'appuyant sur des exemples pris chez Carlyle, Rossetti, et Morris, chez qui renoncement et vie cloîtrée réalisent ordre et harmonie (« *dream of order* »)[34], il avance l'idée d'un rapprochement avec le mouvement décadent sur le continent.

Ce que souligne avant tout Sussman, prenant appui sur les commentaires de Walter Pater au sujet de *The Defence of Guenevere* de William Morris, c'est l'association paradoxale entre vie monastique et désordre des sens. Comparant la vie monastique au Moyen Âge à une maladie (« *like a beautiful disease or disorder of the senses* »), Pater évoque une sensualité inhérente à ce mode de vie, « *a dangerously sensuous side* »[35].

---

[27] Éléonore Roy-Reverzy, *La mort d'Éros : la mésalliance dans le roman du second XIXe siècle*, Paris : Éditions SEDES, 1997, 154.
[28] Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 2, Paris : Klincksieck, 1991, 614.
[29] *Ibid*., 615.
[30] Communication au 4e colloque international George Moore (Almeria, mars 2010). À paraître.
[31] Herbert Sussman, « The Pre-Raphaelites and the "Mood of the Cloister" », *Browning Institute Studies, An Annual of Victorian Literature and Cultural History*, 8, 1980, 45-55, 47.
[32] *Ibid*., 50.
[33] George Moore, *A Mere Accident*, 137.
[34] Herbert Sussman, *op. cit.*, 45.
[35] *Ibid.*, 47.

Avec John Norton, dévot et grand admirateur de Pater, Moore reprend ce que Sussman considère comme un code subversif, « *a particular code of Victorian literary and visual medievalism, centering on the enclosure of the cloister, a code subversive in sensibility and artistic form* »[36]. Il place son personnage au centre de ce paradoxe nouant extase religieuse et plaisir des sens.

Chiasmes et entrelacs de l'espace et du corps

Même dans ses transports et ses extases, l'être se trouve ramené à son existence corporelle. Cette pesanteur trouve une expression dans l'insertion des êtres dans les espaces. Si, comme l'écrit George Pérec, « *vivre, c'est passer d'un espace à un autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner* »[37], il est alors judicieux de dire que le roman met en scène les multiples chocs entre le corps et les espaces dans lesquels il évolue. Il est même possible d'avancer que ce sont ces chocs qui, en retour, permettent de dessiner et le corps et l'espace. La fiction met le corps en espace en le faisant passer d'un lieu à un autre et le crée justement dans la conjonction avec le décor qui l'entoure. Ceci est tout particulièrement vrai dans le récit réaliste dont l'esthétique privilégie les rapports métonymiques et construit l'identité des personnages sur l'articulation entre englobé et englobant. Dans ses déplacements, le corps esquisse les contours de la géographie du roman, tisse les liens entre axiologies sociale, spatiale et organique, selon un jeu incessant, interaction créatrice évoquée en ces termes par Michel Raimond :

> Le corps se dessine dans ses déplacements, et le texte, complémentairement, crée la sensation de l'espace par les parcours du corps, et du même coup crée le corps et l'espace du texte, qui prend du corps.[38]

Les descriptions de l'environnement spatial jouent, par conséquent, un rôle primordial dans la formation de l'identité narrative du personnage, mis en relation constante avec cet environnement constituant à la fois une métonymie du corps et une métonymie de la société.

Ancrés dans des représentations de la ville et de ses exhalaisons malsaines, les romans de Moore, ainsi que ceux de Gissing, révèlent une fascination pour les relations

---

[36] *Ibid.*
[37] George Pérec, *Espèces d'espaces*, Paris : Denoël, 1976, 141.
[38] Michel Raimond, *Le roman*, Paris : Armand Colin, 1989, 121.

entre le personnage et son milieu, au fondement de l'esthétique naturaliste. Ainsi trouve-t-on, en exergue de *A Mummer's Wife*[39], une phrase de Victor Duruy, extraite de *L'introduction générale à l'Histoire de France* : « *Change the surroundings in which man lives, and, in two or three generations, you will have changed his physical constitution, his habits of life, and a goodly number of his ideas* ». Comment ne pas y voir l'affichage d'un programme narratif, contrat passé entre l'auteur et le lecteur pour définir un horizon d'attente, pour établir le rôle primordial du milieu sur la structuration (ou la destructuration) du sujet, qu'il s'agisse de sa physiologie, de ses mœurs, ou de son psychisme ? Cette citation de Duruy rappelle bien sûr l'image de l'homme considéré comme une plante tenant au sol qui, lorsqu'on la transplante, s'altère. *A Mummer's Wife* contient en germe la contradiction entre stabilité et instabilité, l'identité d'épouse entrant en concurrence avec celle du cabotin, sur les marges de la société victorienne, voué au mouvement géographique mais aussi à la métamorphose (en raison des rôles qu'il est appelé à incarner). Le titre se lit alors comme une promesse de déracinement et renforce le lien, étudié plus loin, entre déterminisme et écriture.

Les migrations corporelles au sein des espaces urbains, déclinant le motif de l'incarcération, donnent lieu à une insistance sur un compartimentage excessif. Ce phénomène, que l'on retrouve dans *Jude the Obscure*, est ainsi décrit par Ian Gregor : « *a sustained emphasis on the cabin'd, cribb'd, confin'd* »[40]. À commencer par la demeure familiale, support d'une articulation entre l'intérieur et l'extérieur, l'intime et le public et surtout, comme l'analyse Philippe Hamon, lieu d'inscription du corps et « *de ses "fatigues", de ses désirs, de ses enveloppes, de ses emboîtements, déboîtements et "réversibilités", de ses relations à d'autres corps* »[41]. Le texte met en scène ce que Henri Mitterand nomme « *le corps féminin et ses clôtures* »[42], traduction spatiale de la doctrine des deux sphères et de l'idéal de l'ange au foyer, « *Angel in the House* ». Seuils et limites, pièces confinées, architecture labyrinthique révèlent l'image d'un corps circonscrit dans un espace reflétant sa dépendance à l'égard du micro-univers de la vie quotidienne. Par ailleurs, l'espace domestique reflète la hiérarchie sociale. Cloisonné, il s'élabore sur des limites, oppose le haut et le bas, régit les mouvements avec des règles strictes. Il multiplie les seuils et donc, paradoxalement, les possibilités de passage et de

---

[39] George Moore, *A Mummer's Wife*, 1885, New York: Liveright Publishing Corporation, 1966.
[40] Ian Gregor, « Jude the Obscure », 237-256, Mack Maynard, Ian Gregor (eds.), *Imagined Worlds. Essays on Some English Novelists in Honour of John Butt*, London: Methuen, 1968, 245.
[41] Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris : José Corti, 1989, 23.
[42] Henri Mitterand, *op. cit.*, 107.

transgression. C'est la même chose au niveau de l'espace urbain dont émane une sensation de claustrophobie : « *Claustration et parcours labyrinthique illustrent la double évidence symbolique d'un enfermement dans le ghetto social et la dérive égarée d'un corps* »[43].

Parce qu'elles sont liées aux déplacements du personnage, les péripéties se déroulent en fonction d'une dépendance étroite à la constitution de l'espace, qui est lui-même, comme je l'ai déjà dit, dessiné par le mouvement des corps. Géographiques et sociaux, physiques et psychiques, ces déplacements prennent une valeur existentielle, deviennent dérive corporelle synonyme d'errance, d'instabilité sociale, voire d'égarement mental. Profondément marqué par l'idée d'incarcération, de clôture, l'espace se structure en fin de compte sur une multiplicité d'enveloppes, « *interfaces où s'inscrivent en creux ou en relief, les pulsions ou impulsions du monde extérieur comme intérieur* »[44], investies de valeurs socio-culturelles : vêtements, meubles, chambres, demeures, espace urbain et naturel, constituent autant de carcans mais aussi d'éléments de définition conférant aux êtres des contours précis. La vision développée par Julien Gracq au sujet de l'effet produit chez Balzac par ces enveloppes est extrêmement pertinente, dans la mesure où elle résume la structuration concentrique non seulement de l'espace, mais également de l'identité :

> [il y a] un enserrement, et presque un enfouissement de chaque personnage dans le réseau hyperbolique de relations matérielles où il se trouve non pas, comme pour d'autres romanciers, engagé, mais véritablement emmailloté, au point qu'à la limite il n'est presque plus séparable de ces enveloppes, aussi concentriques et aussi serrées que les pelures d'un oignon, enveloppes qui le dessinent, le moulent, et presque en définitive pour nous le font être. Enveloppes qui se nomment, pour les plus immédiates, vêtements, mobilier, maison, pour les plus extérieures parenté, relations, métier, entreprises, fortune.[45]

Nombreux sont les romans qui, dans la seconde moitié du XIXe siècle, exploitent cette structure concentrique rappelant, comme l'écrit Gracq, « *les pelures d'un oignon* ». Parmi ces enveloppes, le travail contribue à dessiner le corps. Les images du corps engagé dans le travail permettent de rendre visibles ses pesanteurs et ses fatigues, de le marquer, de l'altérer : « *Work marks the body, making it representable, marked, remarkable* », écrit Helena Michie pour souligner cette prégnance dans l'écriture du

---

[43] Jean-Louis Cabanès, *op. cit*, vol. 2, 482.
[44] Philippe Hamon, *Expositions*, 56.
[45] Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, 1980, *Œuvres Complètes*, vol. 2, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1995, 570-571.

corps en plein labeur[46]. À l'usine ou aux champs, le corps est exposé, menacé, non seulement parce qu'il subit un certain nombre de contraintes et qu'il est converti en force mécanique, mais aussi parce qu'il est affaibli, tenté, corrompu. L'usine est, elle, liée à la rue, à la source de tout un imaginaire associant feu, fumée, lumière violente : autant de clichés utilisés pour charger cette atmosphère étouffante de connotations sexuelles, pour montrer que ce lieu de promiscuité façonne les corps, réveille les appétits, dérègle les désirs. D'où l'équation entre l'ouvrière ou la servante et la prostituée, reflet de cette polarisation entre intérieur et extérieur, pur et impur : « *The angel who left the house was, on some metaphorical level, seen by the most conservative elements of Victorian culture as a streetwalker.* »[47]

Déterminisme des lieux et nature dysphorique de l'espace : l'ange abandonnant le foyer est un ange déchu, voué à l'exploitation économique et sexuelle, errant dans la ville-égoût qui avale et vomit les corps, ville pensée en termes de sécrétion et d'excrétion, organisme en putréfaction. Usine, hôpital, prison font partie de ces édifices investis de valeurs dysphoriques par la fiction et illustrant, comme le montre Philippe Hamon, « *la promotion prévisible, dans la littérature, de certains objets bâtis privilégiés, de certains "monuments de papier"* »[48]. « *Classes laborieuses, classes dangereuses* »[49] : cette entrée en décomposition des enveloppes (peau, vêtements, bâtiments) est également une entrée en fermentation, corruption fertile dégageant une forme d'énergie et de vitalité souterraines et anarchiques, fascinantes et effrayantes, qu'il s'agit de maîtriser dans la représentation.

Corps et décors s'inscrivent dans une relation en miroir dans la mesure où la description des paysages entraîne l'exercice d'un regard dont on perçoit qu'il est parfois celui du personnage. Subjectivité décelable dans certains indices ponctuant la description et révélant cette pénétration dans la conscience du personnage vu en train de voir, le récit fonctionnant alors comme « *objectif "de caméra*", *brouillé et sensualiste* »[50]. Il devient évident que ce n'est plus simplement l'influence du milieu sur les comportements que la fiction montre, mais bel et bien une véritable interaction entre deux complexes de forces, nouant, par le biais du jeu sur la focalisation, les « *chiasmes*

---

[46] Helena Michie, *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*, New York: Oxford University Press, 1986, 35.
[47] *Ibid*., 69.
[48] Philippe Hamon, *Expositions*, 13.
[49] Titre emprunté à l'ouvrage de Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris : Plon, 1958.
[50] Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », 85-113, *Poétique du récit*, 95.

et entrelacs » structurant « *l'être-au-monde* » d'un individu. C'est chez Walter Pater que l'on trouve une excellente formulation de cet « *être-au-monde* », avec une insistance toute particulière sur le corps comme interface :

> In this peculiar and privileged hour, his bodily frame, as he could recognise, although just then, in the whole sum of its capacities, so entirely possessed by him – Nay! actually his very self – was yet determined by a far-reaching system of material forces external to it, a thousand combining currents from earth and sky. Its seemingly active powers of apprehension were, in fact, but susceptibilities to influence.[51]

Si le corps porte l'empreinte du milieu, il est possible de dire qu'il y imprime à son tour sa marque. Or, l'industrialisation accélérée de la seconde moitié du XIXe siècle, les contraintes exercées sur les échanges économiques, sociaux et, plus généralement, humains, façonnent le paysage et conduisent la fiction à traduire ces modifications en multipliant les images du corps incarcéré, enchaîné à la matière.

Autre variation sur la métonymie, le lien entre corps et espace se trouve inscrit dans le discours lui-même. Le jeu sur les points de vue, sur la focalisation, devient un moyen essentiel pour transcrire les répercussions du paysage sur le corps, les sensations qu'il produit, voire un investissement psychologique et parfois libidinal, projection d'angoisses et de fantasmes métamorphosant la réalité. Le recours au discours en focalisation interne (précurseur des flux de conscience woolfien et joycien), pour véhiculer de vagues sensations et impressions, révèle l'exercice d'un regard et brouille les frontières du récit, le point de vue du narrateur omniscient laissant place, de façon imperceptible, à celui du personnage devenu conscience focale. Ce qui se joue dans le décor trouve un écho dans le corps et inversement. Un flot de sensations et de perceptions circule entre eux, permettant de figurer l'existence charnelle, de créer la vision d'un personnage « *à l'écoute de sa chair* »[52].

Dans ces considérations sur les chiasmes et entrelacs du corps et de l'espace, les œuvres de fiction « irlandaises » de George Moore, *The Untilled Field* et *The Lake*, ont occupé une place importante, notamment en relation avec le thème de l'exil et les représentations de l'insularité. Tout en m'interrogeant sur la notion d'altérité dans ces œuvres, j'ai accordé une attention toute particulière aux relations entre corps et espace dans deux articles, l'un sur *The Untilled Field*, l'autre sur *The Lake*. Inévitablement,

---

[51] Walter Pater, *Marius the Epicurean*, vol. 2, 1885, London: Macmillan, 1914, 68.
[52] Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, vol. 1, 442.

Dubliners de James Joyce a servi de point de comparaison dans une troisième analyse de ce rapport ainsi que de la technique narrative posant les fondements du courant moderniste et du flux de conscience[53]. La pensée de l'espace envahit l'ensemble de ces considérations axées sur les représentations de l'insularité : insertion du corps dans l'espace géographique irlandais, corps vu comme espace, mode de fonctionnement insulaire de la conscience du personnage. La vision naturaliste développée dans ces recueils de nouvelles aux relations intertextuelles complexes, *Dubliners* et *The Untilled Field*, prend sa source dans les sentiments de colère et de rébellion animant leurs auteurs et rappelés par Hélène Cixous, écrivant au sujet de Joyce : « *On commence par être un Irlandais en colère* »[54].

Dramatisation du rejet exprimé par Moore et Joyce face à ce repli géographique et culturel prôné par le mouvement de renouveau irlandais, cette vision est ancrée dans la définition de la pesanteur par Luckacs, cité en ouverture de ce premier axe. Cette pesanteur se traduit ici par un enlisement dans des existences médiocres, un enfermement dans l'espace vécu sur un mode claustrophobique, rappelant les références au dédale et à la captivité mises en avant par Luckacs. L'imaginaire de l'exil et la tension vers un ailleurs qui parcourent ces œuvres se construisent sur le double sens donné à l'exil : l'Irlande est terre d'exil de deux manières, à la fois contradictoires et étroitement liées, car c'est une terre que ses habitants fuient ainsi qu'une terre où ils vivent en exil, aliénés, captifs d'une double insularité, géographique et existentielle.

Les parcours des personnages joyciens et mooriens, les uns dans le labyrinthe urbain de Dublin, les autres parmi les champs stériles, les routes ne menant nulle part et les murets en ruines de la campagne à l'Ouest, reflètent leur enlisement et leur isolement. Inhibition des élans, tarissement de la force vitale, inertie grandissante, malgré le désir de partir, la tension vers un ailleurs : Joyce et Moore révèlent les effets de ce mal affectant le corps et l'esprit et appelé par Joyce « *paralysis* », d'où l'articulation entre espace et corps autour d'une opposition entre mouvement et immobilité. Je me suis tout particulièrement intéressée au fait que l'insularité géographique est reproduite au niveau de l'existence des personnages, comme si elle fournissait aux écrivains une

[53] « Le retour au pays dans *The Untilled Field* de George Moore : l'exil à rebours », 339-346, Bénédicte de Buron-Brun (éd.), *Altérité, identité, interculturalité : perceptions et représentations de l'étranger en Europe et dans l'Arc Atlantique*, Paris : L'Harmattan, 2010 ; « À la recherche du corps perdu : paysage et carte du Tendre dans *The Lake* de George Moore », 241-252, Ronald Shusterman (éd.), *Cartes, Paysages, Territoires*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2000 ; « Altérité, insularité, singularité dans *The Untilled Field* de George Moore et *Dubliners* de James Joyce », 99-117, Pascale Amiot-Jouenne (éd.), *Irlande : Insularité, singularité*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2001.
[54] Hélène Cixous, *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, Paris : Grasset, 1968, 208.

modélisation spatiale permettant de figurer le mode d'existence autarcique de la conscience. La multiplicité des images du cercle dans ces nouvelles renvoie à cette insularité en lien avec l'enfermement, comme si l'objet premier du récit, l'île avec ses particularités géographiques, contaminait les représentations de l'espace, du corps, de la conscience.

Ceci m'a amenée à envisager les caractéristiques stylistiques et structurelles de ces œuvres, après avoir observé les images de l'espace dans son association avec le corps. Les travaux d'André Topia sur l'incipit joycien m'ont fourni un précieux modèle d'analyse de la clôture du texte et du sens, redoublant les représentations de l'enfermement. Selon André Topia, la nature programmatique du début des nouvelles ressort de la ruse, une des armes que l'artiste doit utiliser, comme l'affirme Stephen dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* :

> Les nouvelles de *Dubliners* donnent la même étrange impression d'un déroulement réglé inéluctablement, d'une programmation externe au texte, mais s'y ajoute un élément de stratégie et de ruse du narrateur qui est absent chez Flaubert. Toute l'habileté de Joyce consiste à faire en sorte que le lecteur se rende compte le plus tard possible que tout était joué depuis le début.[55]

Chez Moore, c'est au niveau des titres de nouvelles que l'on trouve le verrouillage du sens effectué par l'incipit dans les textes de Joyce. Au-delà de cette valeur programmatique sur laquelle je reviens plus loin, l'enfermement est reproduit dans l'emploi du flux de conscience. L'exil intérieur est véhiculé par le type de discours que Moore et Joyce, sous l'influence d'Édouard Dujardin et en véritables passeurs et pionniers, développent. L'adoption du personnage comme conscience focale et le déploiement du monologue intérieur imitent une situation existentielle vécue sur un mode insulaire par des êtres qui sont, eux-mêmes, « *islanded* »[56], selon Richard Ellmann.

Pour reprendre l'idée de la ruse avancée par André Topia, il est possible de dire que les narrateurs avancent masqués, pénétrant la conscience des personnages pour révéler leur univers mental, sous couvert d'une narration omnisciente à la troisième personne du singulier. Chez Joyce, les jeux sur la focalisation sont complexes, donnant parfois l'impression d'une contamination du discours du narrateur par l'idiome du personnage.

---

[55] André Topia, « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », 33-63, Claude Jacquet, André Topia (éds.), *James Joyce : Scribble 2 : Joyce et Flaubert*, Paris : Minard, 1990, 45. Voir également « Incipits joyciens : le fœtus et le dictionnaire », 107-126, Liliane Louvel (éd.), *L'Incipit*, *La Licorne*, 3, Hors-série, 1996.

[56] Richard Ellmann, *James Joyce*, London: Oxford University Press, 1959, 368.

La nature circulaire des pensées caractérisées par la répétition et la pauvreté idiomatiques, par la simplicité de la syntaxe, reflète le désert linguistique, culturel, existentiel, dans lequel les personnages évoluent, ainsi que le solipsisme et le narcissisme, avatars de l'insularité, propres à certains d'entre eux.

The Lake reprend cet imaginaire spatial pour le dégager de la gangue naturaliste dans laquelle il se trouve enlisé dans les nouvelles, tant au niveau de l'évocation du paysage qu'au niveau de l'écriture. Ce roman, publié deux ans après *The Untilled Field*, offre de nouveaux prolongements du flux de conscience ébauché par Moore dans les nouvelles et donne à la « *ligne mélodique* », « *melodic line* », inspirée des *Lauriers sont coupés* de Dujardin et de la musique de Wagner, toute sa fluidité et sa force poétique. La valeur métaphorique du titre du recueil de nouvelles revêt une autre facette : les terres stériles d'Irlande, nouveau champ littéraire que l'écrivain a l'intention de défricher, sujet littéraire original, deviennent un terreau fertile. Il s'agit également de cultiver une écriture encore en friche dans *The Untilled Field*. Elle devient dans *The Lake* un flot musical, mêlant les pensées et sensations d'un personnage « *à l'écoute de sa chair* », pour reprendre une expression déjà citée, et se construisant sur le leitmotif, comme chez Wagner et Dujardin. Forme et fond fusionnent, dans cette œuvre qualifiée par son auteur de « *landscape book* »[57] : loin d'être une simple toile de fond, le paysage donne sa matière et sa forme à l'écriture, « *the weaving of a story out of the soul's substance* », « *tied and untied by the flux and reflux of sentiments* » (Préface, 1921).

Le paysage devient le lieu où prend place la recherche du corps perdu, celui d'une jeune femme ayant disparu mais aussi celui d'un prêtre, protagoniste du récit. Lac, îles, forêt, jardin sont des « *lieux du désir* », expression empruntée à Sylvie Collot qui définit ainsi le lien entre espace et désir : « *C'est à l'espace environnant qu'il revient de prendre en charge la responsabilité du désir.* »[58] Cette référence à la fiction de Zola semble pertinente par rapport à *The Lake*, où les déplacements du corps en ces lieux dessinent une carte du Tendre ou *Love-map*. Cet itinéraire, menant au corps de la femme aimée, fait fusionner espace de la carte et espace intérieur. Dans ce texte hybride, roman par lettres entrecoupé d'un récit, réflexion sur l'écriture, l'identité, le corps, le désir, j'ai donc étudié la manière dont l'immersion dans l'univers naturel conduit à une reconquête du corps, les éléments recomposant un paysage fantasmé et fantasmatique. La recherche

[57] George Moore, « Letter to Lady Cunard », cité par Max E. Cordonnier, « Siegfried in Ireland: A Study of Moore's *The Lake* », 93-103, Robert Welsh (ed.), *The Way Back: George Moore's* The Untilled Field *and* The Lake, Dublin: Wolfhound Press, 1982, 93.
[58] Sylvie Collot, *Les lieux du désir chez Zola*, Paris : Hachette Supérieur, 1992, 4.

d'un corps absent fait du paysage un substitut où est réinscrite la figure féminine disparue. Cadavre au fond d'un lac, parfum, voile de brume, le corps féminin est retrouvé et effacé dans le même temps. *« Un paysage n'est souvent qu'une femme diffuse, érotisant à plaisir le pays* » : on observe dans ce roman une féminisation du paysage devenu cette « *femme diffuse* » qu'évoque Alain Roger dans son *Court traité du paysage*[59].

Dans le même temps, à partir de la remarque formulée par un critique soulignant que la matière de l'œuvre repose sur les entrelacs entre paysage psychique et paysage naturel, « *the weaving of psychic and natural landscape through a modified epistolary form* »[60], j'ai voulu montrer dans quelle mesure les liens entre corps et paysage s'élaborent au sein d'une esthétique moderniste, d'une crise de l'illusion réaliste et de la représentation, échos d'une crise vécue par un être confronté à l'altérité (la femme, son propre désir, le paysage). S'affranchissant d'une description réaliste, le texte construit l'univers naturel à travers les perceptions et les sensations du personnage. Plongé dans des états intermédiaires, à la limite entre le conscient et de l'inconscient, ce dernier demeure une figure floue, existant comme configuration charnelle et non comme objet décrit. J'ai également repris cette définition de Jean-Pierre Richard dans *Microlectures*, faisant du paysage le produit d'une « *mise en scène, travail, produit d'un certain désir inconscient* »[61], « *le débouché et l'aboutissement, le lieu de pratique aussi, ou d'auto-découverte d'une libido complexe et singulière* »[62]. Histoire d'un corps-à-corps avec les éléments ou « *fable d'intercorporéité* »[63], c'est l'écriture même qui déconstruit le corps comme espace clos, territoire défini, pour le figurer à travers une alternance entre contraction et expansion, fermeture et ouverture, pesanteur et légèreté.

---

[59] Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris : Gallimard, 1997, 183.
[60] Max E. Cordonnier, *op. cit*., 93.
[61] Jean-Pierre Richard, *Microlectures I*, Paris : Seuil, 1979, 8.
[62] *Ibid*.
[63] *Ibid.*, 9.

2) DANS LES RETS DE LA LETTRE

« Peur du désir », *entropie et déterminisme du texte programmatique*

Les images d'incarcération et de constriction sont accompagnées d'images de porosité, construisant un corps à la fois fermé et ouvert, figuré comme un espace se refermant sur des sensations venues de l'extérieur. Interface, la peau est le lieu des échanges, lieu d'infiltration, lieu d'inscription. Cette empreinte du monde et des objets extérieurs prend la dimension d'un pâtir, la réceptivité devient passivité, engluement dans les sensations qui, multiples et fugaces, constituent un terrain mouvant. Ce sol instable suscite un vertige et l'identité ne peut s'y fixer ; impossible donc de posséder son corps, même dans la plénitude de la sensation. En outre, l'équation entre passivité et féminité, présente dans nombre d'écrits médicaux de l'époque, fait de la femme un être tout en nerfs, un réceptacle, corps poreux et vibrant, l'hystérie étant, dans son étymologie, un dérivé du mot « utérus ». Ceci ne veut pas pour autant dire que ce phénomène est réservé aux femmes, certains personnages masculins se trouvant eux aussi dotés d'une nature féminine et, par là même, d'un corps vibrant enlisé dans les affects. Le récit de la fin du XIXe siècle donne de l'esclavage des passions une nouvelle version, tendant à le détacher de sa valeur originelle de grandeur et de transcendance. Si les excès et les déviances générés par la passion demeurent rattachés à un élan, un mouvement de dépassement, ils sont cependant ramenés à un ancrage dans la matière et ses pesanteurs. Cette insistance sur le pâtir fait du personnage un patient, de la passion une pathologie, rejoignant le cortège des maux déjà évoqués et contribuant au dérèglement du corps social.

Derrière l'omniprésence du corps, auquel tout est en fin de compte lié, se dissimule un autre propos parlant, paradoxalement, de l'âme. « *All the maladies of the soul might be reached through the subtle gateways of the body* »[1] : décrire les appétits, les pulsions, la maladie, la déraison, devient une autre manière de livrer une réflexion morale, voire métaphysique, sur le mal et la finitude. Les descriptions de la passion s'intègrent à une vision naturaliste, font entrer en jeu l'instinct, la maladie, la déviance et s'associent alors à une réflexion morale. Le personnage devient patient, l'auteur se transforme en observateur attentif à tout dérèglement, médecin disséquant au scalpel le corps et

[1] Walter Pater, *op. cit.*, vol. 1, 27.

déchiffrant de manière presque compulsive tout ce qui est susceptible de relever du symptôme. L'évolution des représentations du corps s'apparente à un processus de réification, obéit à une forme d'entropie et culmine dans une destruction, une mort. « *The self is a configuration of desire [...] the self is a structure of resistance* »[2] : se livrer sans retenue, et donc se consumer, se gaspiller, ou bien se soumettre à une économie rigoureuse, tel est le dilemme au cœur des représentations du corps, sous l'emprise du fantasme de la peau de chagrin :

> Une activité libre et incontrôlée, gouvernée par le plaisir, est incompatible avec une économie fondée sur l'épargne, le contrôle de soi et la prévoyance. Cette peur de la dépense et de l'épuisement vital [...] c'est elle qu'on retrouve dans le fantasme balzacien de *Peau de chagrin*, c'est elle qui est le fondement de toute la morale bourgeoise jusqu'au début du XXe siècle.[3]

Crainte de la dépense (due aux excès entraînés par la passion, l'alcool, le jeu) ou repli frileux synonyme de refus (de la sexualité, du désir), il s'agit toujours d'une mise à mort. Le récit se nourrit d'une énergétique de la passion traduite par un imaginaire du feu et du sang. Brûlure, combustion, embrasement : alcool, désir, phtisie ou « consomption » participent d'un imaginaire de la flamme et de la chair ardente, selon une tradition métaphorique qui fait du désir une puissance d'ignition. Le feu est un des éléments qui, pour suivre l'idée développée par Bachelard dans *La psychanalyse du feu*[4], fait partie d'une rêverie sur la matière, sur l'ambivalence des éléments. Dans cette rêverie, l'imagination de la flamme s'intègre à un système onirique et fonctionne dans la fiction par rapport à d'autres éléments. L'air (le vent), l'eau, la terre (et le végétal) ainsi que, bien sûr, le feu, constituent un système représentatif sur lequel se greffent des symboles servant à figurer, pour certains, l'existence corporelle. L'écriture transcrit ces états en reprenant des motifs archétypaux, soulignant la prégnance d'un imaginaire des éléments au cœur de la vision naturaliste des espaces ainsi que du corps et du désir.

Il m'a semblé que l'on pouvait trouver, au sein même d'une vision naturaliste qui se rattacherait au cauchemar, une forme de « rêverie » sur les éléments. J'ai souhaité montrer, dans un article sur *The Nether World* de George Gissing[5], que les évocations

---

[2] Geoffrey Galt Harpham, *op. cit.*, 61.
[3] Roland Jaccard, *L'exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975, 91.
[4] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, 1949.
[5] « "This is Hell, Hell, Hell!" : les quatre éléments dans *The Nether World* de Gissing », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 71, 2010, 113-126.

de la ville pouvaient être considérées comme une rêverie sur la matière impure, sur le mélange instable des éléments, sur le lien entre les ténèbres et le feu. À partir de l'étude de Nigel Messenger (« The Dung-Heap and the Flower: Gissing's *Nether World* »[6]) portant, à la lumière des travaux de Julia Kristeva, sur la fascination pour l'abject, j'ai abordé le lien entre le fumier et la fleur à travers une étude des éléments. L'épigraphe de *The Nether World*, tirée d'un discours d'Ernest Renan à l'Académie Française, a servi de fondement à ma réflexion : « *La peinture d'un fumier peut être justifiée pourvu qu'il y pousse une belle fleur ; sans cela, le fumier n'est que repoussant.* »[7] J'ai bien sûr envisagé cette citation comme une définition de la littérature naturaliste, en raison de la référence au fumier, lieu commun de la critique de l'époque se plaisant à évoquer boue, latrines, égouts. Je l'ai mise en regard du texte, pour constater que cette matière vile était peut-être un terreau fertile, et j'ai alors inscrit mon analyse dans le droit fil de l'imaginaire baudelairien des fleurs du mal, en reprenant ce paradoxe formulé par Gaston Bachelard : « *Au fond de la matière pousse une végétation obscure ; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leur velours et la formule de leur parfum.* »[8]

C'est une rêverie sur la matière et sur l'ambivalence des éléments que Gissing propose, montrant que la pâte romanesque qu'il va ici travailler est bien le fumier de la misère, métaphore de l'état de décomposition de la classe ouvrière. Brouillard, boue, cadavre, nourritures figées dans leur graisse, sont autant de substances impures, illustrant le mélange et la corruption, le retour à l'informe et réalisant ce que Bachelard qualifie de « *substantialisation du mal* »[9] conduisant au cauchemar. Dès l'incipit, nuit, vent, nuages, terre et pierre, végétal, eau (pluie/neige), matières en décomposition, poussière, posent et composent le décor urbain et le contexte social, dépassant la création d'un effet de réel pour répondre à l'annonce faite par le titre, celle d'un monde infernal et obscur. Les éléments servent également à décrire les émotions ; le sang qui coule et le feu qui brûle connotent l'excès, la passion, le délire, sans oublier d'autres substances « dérivées », alcool, vitriol, poison. En fin de compte, il apparaît que cet imaginaire élaboré à partir d'une « rêverie » sur les éléments contribue à renforcer le déterminisme du récit, notion sur laquelle je vais revenir.

---

[6] Nigel Messenger, « The Dung-Heap and the Flower: Gissing's *Nether World* », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 61, 2005, 303-316.
[7] George Gissing, *The Nether World*, 1889, Oxford: Oxford University Press, 1999, xxxi.
[8] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942, 8.
[9] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, 1946, Paris : José Corti, 1988, 73.

Dans « “La peur du désir” : *A Mummer’s Wife* et *Esther Waters* de George Moore »[10], j’ai lié ce déterminisme à l’entropie, caractéristique de l’évolution de certains récits. Dans *Zola, feux et signaux de brume*, Michel Serres s’attache à montrer les effets des avancées scientifiques sur la littérature. La thermodynamique (liée à la machine à vapeur, à la transformation de la chaleur en énergie et en travail) devient un modèle pour le discours sur le vivant, génère une nouvelle conception du temps et, de fait, une nouvelle conception des schémas narratifs : « *La théorie de la chaleur, des moteurs et des réservoirs, pose la différence, le mélange et l’irréversibilité. On invente, du même coup, l’histoire et l’entropie. Voici le nouveau temps, l’idée tragique d’une dégradation, et l’espoir pathétique d’une coulée de vie qui va en sens inverse.* »[11]

Au départ condamnation de l’industrialisation évoquée à travers le schème de l’incarcération décliné dans la représentation de l’espace, le récit de *A Mummer’s Wife* prend toutes les allures d’un récit qui se fait machine obéissant aux lois de la thermodynamique pour transformer, en quelque sorte, la matière (le corps du personnage féminin ravagé par l’alcoolisme). Transformation productrice d’une énergie qui propulse, de manière irréversible, le récit vers l’avant jusqu’à déboucher sur l’inertie ou « *fatal écrasement désordonné de la matière* »[12]. Ce récit d’entropie devient entropique, reproduisant dans l’ordre des représentations le désordre croissant et la déperdition d’énergie : le corps-machine de la protagoniste est donné en spectacle et c’est l’alternance entre ses excès et ses états de prostration qui vient scander la narration et lui donner son rythme.

Ces remarques m’ont permis de définir le modèle auquel pourrait se rattacher le roman de George Moore, *A Mummer’s Wife*. J’ai tenté d’associer le déterminisme du texte à cette notion d’entropie, tout en utilisant le concept de « *texte programmatique* » dans une réflexion nourrie par les travaux d’André Topia sur l’incipit joycien. En prêtant une attention toute particulière à l’incipit envisagé comme matrice de l’histoire à venir, j’ai montré que cette entropie était en quelque sorte programmée par les premières pages, contenant des représentations de l’espace qui portent en germe les développements à venir du récit, ce qui devient évident à la relecture. Bouclage du texte : les vapeurs d’alcool succèdent à celles de l’éther, l’anesthésie des premières

[10] « “La peur du désir” : *A Mummer’s Wife* et *Esther Waters* de George Moore », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 67, 2008, 253-267.
[11] Michel Serres, *Zola. Feux et signaux de brume*, Paris : Grasset, 1975, 72-73.
[12] *Ibid*., 182.

pages préfigure la prostration du corps ivre, puis sa pétrification dans les dernières lignes.

Pour définir ce déterminisme d'une écriture prenant le corps dans les rets de la lettre, j'ai dans ce même article fait référence à ce que Leo Bersani appelle « *la peur du désir* ». Si l'on admet que le personnage moorien, à la manière du personnage hardyen dont Deleuze dit qu'il est « *bloc de sensations variables* », « *paquet de sensations à vif* »[13], obéit à une nécessité interne le menant vers le désastre, l'écriture même participe de ce tragique, orchestre cette déconstruction ou annulation. Appuyant sa démonstration sur la nature ambivalente de l'entreprise réaliste et naturaliste, Leo Bersani montre qu'elle vise à dénoncer les méfaits du capitalisme et de l'industrialisation, tout en reproduisant des mécanismes de répression qui s'en trouvent ainsi confortés. Critiquant âprement une société inhumaine, elle offre dans le même temps « *le confort d'une vision systématique d'elle-même et la sécurité d'un sens structuré* »[14] :

> Le roman réaliste admet les héros du désir pour pouvoir les soumettre à des cérémonies d'expulsion. Cette forme littéraire exige, pour que soit possible son existence même, l'annihilation ou, pour le moins, la maîtrise paralysante des tendances anarchiques.[15]

Ce « *sens structuré* » évoqué par Bersani culmine avec la mort du personnage, qui bien souvent permet la résolution des conflits. Cette expulsion finale met un terme rassurant aux excès mis en scène dans un récit dont l'organisation même a pu paraître, toujours selon Bersani, menacée par la force du désir :

> Le désir est une menace pour la forme du récit réaliste. Le désir subvertit l'ordre social ; il fait aussi éclater l'ordre romanesque. Le roman du XIXe siècle est hanté par la possibilité de ces moments subversifs, et il les réprime avec une brutalité qui est à la fois choquante et logique au plus haut point.[16]

---

[13] « *Les personnages chez lui ne sont pas des personnes ou des sujets, ce sont des collections de sensations intensives, chacun est une telle collection, un paquet, un bloc de sensations variables. […] Individuation sans sujet. Et ces paquets de sensations à vif, ces collections ou combinaisons, filent sur des lignes de chance, ou de malchance, là où se font leurs rencontres, au besoin leurs mauvaises rencontres qui vont jusqu'à la mort, jusqu'au meurtre*. » (Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, 51)

[14] Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, 47-80, Paris : Seuil, 1982, 59.

[15] *Ibid*., 66.

[16] *Ibid*., 65.

Excès et déviance : la folle et le vagabond

Mes recherches demeurant ancrées dans la période victorienne et venant se rattacher à une réflexion sur identité et altérité, j'ai cherché à proposer une articulation dialectique de ces deux termes en travaillant sur la figure de l'excentrique avec, en arrière-plan, la problématique, tout particulièrement centrale au XIXe siècle, du rapport entre norme et déviance. La rigidité du système puritain, le conservatisme ambiant, la codification des rôles induite par la théorie des deux sphères, masquent mal l'expression vigoureuse d'une rébellion dont la littérature se fait l'écho. La présence dans le roman victorien de figures excentriques est un des exemples du potentiel subversif des représentations littéraires, mais il est important de préciser que cette excentricité est traitée de manière telle qu'elle ne menace pas, au final, l'ordre établi. La marginalité, la rébellion se trouvent toujours réintégrées dans le système dominant qu'elles ont pour un temps menacé. Pour autant, cette réintégration ne signifie pas que le système n'en conserve pas l'empreinte et n'en soit pas modifié, voire remis en question.

Remontant dans le temps, j'ai abordé cette idée d'excentricité (envisagée dans son sens premier d'ex-centrique, ce qui est sur les marges) en considérant les représentations de la folie dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847) et celles du vagabondage dans *David Copperfield* de Charles Dickens (1850). Les deux articles issus de cette réflexion ont été respectivement écrits pour la journée d'études « Le fou, cet autre, mon frère » (2009) et pour le colloque « Sur la route, dans la rue : le vagabond » (2010), organisés à l'Université de Pau dans le cadre de la réflexion sur identité et altérité[17]. Mon objectif a été, dans ces approches, d'associer les thèmes de la folie et du vagabondage à des problématiques inhérentes à l'écriture même.

Il faut, en premier lieu, souligner la nature hybride de l'œuvre de Charlotte Brontë, remarquée par nombre de critiques relevant le mélange d'autobiographie et d'allégorie religieuse, de réalisme et de gothique qui la caractérise. Cette hybridité soulève d'emblée la question de l'identité générique de ce roman, tout en affichant aussi, bien entendu, sa richesse. Ainsi placée au cœur de l'écriture, l'identité est également au cœur du récit. Comme beaucoup d'autres critiques, j'ai concentré mon analyse sur la folle enfermée au grenier, figure marginale et néanmoins centrale sur laquelle se focalisent

[17] « "La folle sur un toit brûlant" : représentation et écriture de la folie dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë » (à paraître dans *Le fou, cet autre mon frère*, *Rives*, 7, Paris : L'Harmattan) ; « "J'aurais pu être un vagabond" : droit chemin et méandres dans *David Copperfield* de Charles Dickens » (à paraître chez L'Harmattan).

les interrogations autour de la dialectique entre altérité et identité. J'ai repris les analyses de la critique féministe, Susan Gubar et Sandra Gilbert, Adrienne Rich, mais aussi Hélène Cixous et Elaine Showalter, puis Claire Bazin et Bernadette Bertrandias. Le nœud de cette dialectique réside dans le fait que Bertha doit être envisagée comme un double de Jane, que la folie est l'expression de la rébellion, de la colère et du désir. Je suis partie de cette équation posée par Hélène Cixous, équation mettant en vis-à-vis femme et folie : « *Si quelque part femme et folie s'échangeaient ?* »[18], demande Cixous. De manière similaire, Elaine Showalter affirme l'existence d'une tradition culturelle exploitant les images du corps féminin pour figurer l'irrationnel : « *a cultural tradition that represents "woman" as madness, and that uses images of the female body [...] to stand for irrationality in general* » [19].

Inscrivant mes analyses dans cette équation, je me suis intéressée aux scènes où la confrontation avec un miroir déclenche une irruption de l'altérité en lien avec la folie, selon un jeu reposant sur l'équation entre le même et l'autre. Le reflet contemplé dans le miroir renvoie à Jane l'image d'une autre qui, pourtant, s'avère être une projection, un double, une facette d'elle-même. J'ai ensuite essayé de voir de quelle manière le comportement de Rochester lorsque Jane lui raconte ses « rêves » rappelle l'arbitraire des discours définissant comme fou ce qui ne s'inscrit pas dans la norme. J'ai utilisé ces propos d'Hélène Cixous disant de la femme folle qu'elle peut représenter « *l'incodable, la mal coupée ; pas assez aplatie, rognée, pas assez domestique, pas assez morte. La femme-trop : trop désirante, trop intelligente, trop active, trop malheureuse, trop heureuse, trop angoissée, trop vivante ; alors trop bruyante, trop encombrante. Celle qui en crie trop long, en hurlements ou en silence, sur la femme.* »[20] Cette définition semble très pertinente concernant *Jane Eyre*, car elle donne comme synonyme de folie les notions d'inconnu et d'excès.

Finalement, la folle est une figure emblématique qui peut être mise en parallèle avec l'ange au foyer et venir figurer son destin s'il sort de l'espace domestique et s'émancipe des normes. Elle est, avec la prostituée, l'autre pôle de cette vision schizophrène développée à l'époque victorienne. Si Bertha continue à hanter l'esprit du lecteur, il est clair que le récit, lui, évacue sa présence troublante et ne lui donne pas voix au chapitre

---

[18] Hélène Cixous, Préface, 7-8, Phyllis Chesler, J.-P. Cottereau (trad.), *Les femmes et la folie*, Paris : Payot, 1975, 7.
[19] Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London: Penguin Books, 1985, 4.
[20] Hélène Cixous, *op. cit.*, 7.

(silence comblé par Jean Rhys dans *Wide Sargasso Sea*). Trop ob/scène, elle meurt en coulisse.

Si l'on observe que les représentations de la folle, bien qu'efficaces, demeurent assez stéréotypées, il est possible d'envisager une inscription plus subtile de la folie au niveau de l'écriture. Showalter parle au sujet de *Jane Eyre* d'une écriture volcanique, « *a volcanic literature of the body as well as of the heart* »[21], dont on trouve un écho dans la qualité hallucinatoire des dessins de Jane. L'écriture vient manifester les désordres de l'inconscient faisant retour à travers le gothique ainsi que dans le jeu sur les éléments (feu, air/Eyre, eau)[22]. Les réécritures (du gothique, des contes de fées) auxquelles se livre Charlotte Brontë instaurent un jeu avec un héritage littéraire, avec des formes culturelles codées qu'elles déconstruisent[23] ; elles sont donc le signe d'une rébellion contre le système patriarcal et semblent annoncer les expériences menées par Angela Carter, exploitant le motif gothique du corps féminin emprisonné (motif présent dans *Jane Eyre* avec les passages labyrinthiques, escaliers tortueux, tentures, portes fermées à clé et grenier de Thornfield Hall).

Ce sont deux ouvrages critiques sur Dickens, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens* de John Kucich et *Charles Dickens : entre normes et déviance* de Nathalie Vanfasse[24] qui ont ouvert la voie à une réflexion sur le vagabondage, ancrée dans l'articulation entre droite ligne et méandres. Le constat que les romans de Dickens expriment dans le même temps une fascination pour la déviance mais aussi un fort conformisme et une peur de l'excès a donné lieu à des conclusions différentes quant à la prédominance de l'un sur l'autre. Les analyses de Kucich sur l'explosion d'énergie, la dépense, en relation avec l'économie, dans les récits de Dickens, apparaissent comme

---

[21] « *In rejecting Austen and deciding instead to write about "what throbs fast and full, though hidden, what the blood rushes through, what is the unseen seat of life," Charlotte Brontë had chosen a volcanic literature of the body as well as of the heart, a sexual and often supernatural world.* » (Elaine Showalter, *A Literature of their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*, London: Virago Press, 1999, 103-104).

[22] Sur la fonction des images de l'eau et du feu, voir les analyses de Bernadette Bertrandias sur la « *physique élémentaire* » structurant l'imaginaire des éléments dans ce roman (*Charlotte Brontë. Jane Eyre. La parole orpheline*, Paris : Ellipses, 2004, 39-44).

[23] Voir l'analyse de Laurence Talairach-Vielmas, « Legacies of the Past: The Buried Stories of Thornfield Hall », 120-132, Laurent Bury, Dominique Sipière (éds.), *Jane Eyre, le roman de Charlotte Brontë, le film de Franco Zeffirelli*, Paris : Ellipses, 2008. Elle souligne ce jeu avec des schémas narratifs aliénants : « *the novel's obsessional play with the stories that define, frame and haunt women's lives* », « *buried fictions and inherited scenarios recounting woman's fate in patriarchal society* » (120-121).

[24] John Kucich, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens: The University of Georgia Press, 1981 ; Nathalie Vanfasse, *Charles Dickens : entre normes et déviance*, Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007.

une réponse à « *la peur du désir* » théorisée par Bersani. Ainsi, il est intéressant de noter que John Kucich relève, chez Dickens, une association étroite entre prise de risque, mise en danger de soi d'un côté et, de l'autre, consolidation de l'identité : « *every self-expenditure short of death contains a reappropriation, a principle of economy; certain risks are taken only to acquire certain goals, which always implies the self-appropriation of recognition and mastery.* »[25]

Comme la figure de la folle dans *Jane Eyre*, le vagabondage dans *David Copperfield* permet d'ouvrir l'œuvre à la représentation de l'altérité. Cependant, si la route arpentée par le vagabond, tout comme le grenier hanté par la folle, fonctionne comme une hétérotopie, on s'aperçoit que, en fin de compte, le récit tend à absorber ces espaces producteurs d'une identité hors norme et pouvant venir altérer sa forme même. Or, le vagabondage est à la fois un thème et un procédé d'écriture ; il est tout d'abord inscrit, en quelque sorte, dans les gènes du récit. Si l'on considère le chapitre 1 comme une matrice et un retour aux origines, il apparaît que les problématiques du texte s'y trouvent affichées et mettent notamment en exergue la tendance du narrateur à la digression, faisant bégayer le récit. Les réflexions sur la mémoire et l'écriture, conduisant à des digressions sur les digressions, donnent au récit une forte teneur métafictionnelle. Droite ligne et méandres trouvent une articulation dialectique, les digressions fonctionnant comme des étapes constituantes de ce récit et impulsant son mouvement vers l'avant. La métaphore du voyage et du chemin imprègne toute l'écriture ; elle renvoie à la route réelle, le chemin de vie tracé par ce Bildungsroman, le trajet du récit.

Dickens recycle la veine picaresque ; le nomadisme du personnage et du récit doit être considéré comme l'autre versant d'un fort désir d'ancrage dans la société et dans une forme narrative sous contrôle. Le concept de « *home* » est bel et bien le but vers lequel l'œuvre, avec son intertexte picaresque, ses digressions, ses représentations du vagabondage et plus généralement de l'errance, est tendue. La présence de cet intertexte, associé à la notion d'héritage (David lit les romans du XVIIIe siècle laissés par son père, *Roderick Random*, *Peregrine Pickle*, *Humphrey Clinker*, *Tom Jones*, *Don Quichotte*, *Gil Blas*, *Robinson Crusoë*), donne lieu, comme les contes de fées dans *Jane Eyre*, à une forme d'appropriation et de réécriture. Cet héritage est modifié dans l'imagination de David trouvant, auprès des pauvres et des exclus arpentant les rues de

[25] *Ibid*., 108.

Londres, un nouveau matériau pour nourrir son imagination, écho de la transformation littéraire opérée par Dickens, chez qui le picaresque est redéfini à l'aune du réalisme social.

Si elle est présentée de manière négative et s'avère être synonyme d'exclusion et de souffrance, l'expérience véritable du vagabondage prend cependant une dimension initiatique, conférant à la route une force de déconstruction et de recréation d'un être neuf, enfin inséré dans l'espace victorien. Le vagabondage n'est pourtant pas évacué et se trouve déplacé sur la figure de l'errant et de l'exclu, notamment la prostituée, envoyée en Autralie. Il est intéressant de noter de quelle façon le texte opère ce que j'ai défini comme un recyclage du vagabondage, dont l'issue demeure ambiguë, entre inclusion et exclusion, au cœur d'un imaginaire mêlant répulsion et fascination pour la déviance et l'excès.

« De jouir tu mourras » : la lettre tue

J'ai poursuivi cette théorie selon laquelle certains récits, fascinés par le corps, ses errances, ses excès ou états-limites, répriment les moments subversifs qu'ils mettent pourtant en scène, dans un article reprenant une formule de Thomas Hardy dans *Tess of the d'Urbervilles* et s'intéressant plus particulièrement à la mise en jeu du corps et de sa jouissance dans la danse, « "L'invincible instinct de jouir" : danse et jouissance de Thomas Hardy à D. H. Lawrence, en passant par George Moore »[26]. Dans ces exemples, il n'y a pas, comme chez Dickens, de réappropriation et de maîtrise de l'excès par le sujet lui-même mais par le texte. J'ai choisi de mettre en perspective ces représentations de la danse en prolongeant mon analyse jusqu'à D. H. Lawrence, pour m'inscrire justement dans cette évolution des modèles identitaires définie par Philip Weinstein : d'une définition de l'être comme être de raison, de langage, en relation avec la société et la culture (Dickens), à un être incarné, plongé au cœur de l'univers naturel et cherchant à s'y recréer (D. H. Lawrence). Avec, pour pivot, un entre-deux caractéristique de la fin du XIXe siècle, l'être déchiré par un dualisme destructeur. Il est évident que j'ai situé *Tess of the d'Urbervilles* (1891) et *Esther Waters* (1894), que trois années séparent,

[26] « "L'invincible instinct de jouir" : danse et jouissance de Thomas Hardy à D. H. Lawrence, en passant par George Moore », 261-280, Françoise Buisson, Jane Hentgès, Christelle Lacassain-Lagoin, Michael Parsons (éds.), *Je(u), Joie, Jouissance, Rives*, 5, Paris : L'Harmattan, 2011.

dans cet entre-deux, tandis que le roman de D.H. Lawrence, *Women in Love* (1920), cherche à réparer cette fracture. Bien que l'œuvre de Moore soit une réponse contradictoire adressée à Hardy, « *a passionate contestation of Hardy's tale* »[27] (son héroïne, mère célibataire, survit et élève son enfant), danse et jouissance font, comme dans *Tess*, l'objet d'un traitement ambigu.

Fil conducteur de ce travail sur le statut problématique de la jouissance, la danse est envisagée comme un jeu corporel source de joie mais aussi comme une forme narrative codée figurant la jouissance sexuelle, permettant de représenter l'expérience d'un corps et d'une raison qui s'annulent dans le franchissement des limites. La danse est un des rares rituels engageant le corps et la sexualité tolérés par le XIXe siècle. Jeu social et sexuel, elle entraîne un jeu narratif, en fonctionnant comme moment stratégique, forme ambiguë qui permet de faire coexister contraintes sociales, bonnes manières et pulsions érotiques. Alain Montandon souligne cette ambiguïté de la danse dans le roman, « *sa fonction destructurante/restructurante, [qui] annonce une recomposition de l'histoire en en prédisant proleptiquement l'avenir* »[28].

Outre cette fonction narrative, elle permet d'aborder une problématique liée à l'écriture, la tension entre le corps (le transitoire, le mouvant, le vivant) et la lettre (qui fige, fixe, pétrifie). Comme l'écrit Gabriella Brandstetter, la danse fonctionne comme « *topos de l'irreprésentabilité* », « *champ de projection de ce qui n'est pas désignable ni représentable* »[29]. Dans *Women in Love*, elle ne se limite pas à ses représentations, pour se trouver figurée dans l'écriture, elle-même « *danse bourdonnante* »[30]. Le mimétisme entre fond et forme, travail de figurabilité opéré par l'écriture, ébauché chez Hardy et Moore, devient essentiel chez Lawrence, donnant l'impression de générer une jouissance du texte prenant le pas sur celle qu'il évoque.

Dans *Tess of the d'Urbervilles*, la danse, celle menée par les Dieux et les lois naturelles, trouve donc un prolongement dans l'écriture, orchestrant un jeu fondé sur le déterminisme narratif. Le destin obéit à cet impératif, entre « tu ne jouiras point » et « de jouir tu mourras », qui prend le personnage en étau entre jouissance et souffrance. Toute explosion de vitalité contient la promesse d'un épuisement final d'où, pour

---

[27] Adrian Frazier, *op. cit.*, 229.
[28] Alain Montandon (éd.), *Écrire la danse*, Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, 13.
[29] Gabriella Brandstetter, « Le topos de l'irreprésentabilité dans la littérature vers 1900 », 217-233, Alain Montandon (éd.), *ibid.*, 230.
[30] Sylvain Floc'h, « Une pensée dualiste », 64-68, *L'Arc : D.H. Lawrence*, Le Revest St Martin : Éditions Le Jas, 1985, 67.

reprendre le titre d'un article d'Annie Escuret, « *une écriture paradoxale entre génération et dégradation entropique* »[31], écho de ce paradoxe formulé par Michael Irwin : « *what energizes is what destroys. We die of living.* »[32] L'écriture vient s'associer aux déterminismes héréditaires et sociaux, à une fatalité d'essence divine. La présence de l'écrit dans cette œuvre (missives égarées, lues à contretemps, lettres bibliques peintes en rouge sur un mur, papier taché de sang) souligne la fonction fatale de la lettre qui tue.

Lettre elle-même prise entre souffrance et jouissance, car il est évident que certains passages, notamment ceux qui évoquent la jouissance (par exemple la scène dans le jardin de la laiterie), reproduisent l'impression de plénitude. Les analyses de Barthes sur la manière dont l'écriture même peut être liée à la jouissance (« *le "grain" de l'écriture* », la « *patine des consonnes* » et la « *volupté des voyelles* »[33]) sont ici très intéressantes. L'élaboration d'un système symbolique fondé sur le contraste entre le blanc et le rouge constitue une autre façon de figurer la pureté, le sang et la sexualité, de faire entendre ce qu'Annie Ramel appelle « *la voix étranglée de Tess* »[34], peut-être mise à mort pour un excès de jouissance. Les multiples occurrences de ce point rouge sur fond blanc viendraient figurer un cri, tout ce qui demeure tu, la jouissance comme la souffrance.

Pour poursuivre sur ce lien entre écriture et déterminisme, je préciserai que ce sont deux articles d'Annie Escuret qui ont, à l'origine, nourri mes réflexions, y compris sur les romans de George Moore. Son étude du macabre, « Le macabre dans l'œuvre romanesque de Thomas Hardy »[35] permet de souligner le rôle du corps dans la fatalité : Annie Escuret analyse l'accent mis sur l'horizontalité (le corps, le sexe, la chair dont les droits sont réaffirmés), orchestrant la chute du personnage. Il suffit de penser à l'évocation, dans *Jude the Obscure*, de cette légende « *The Weaker* »[36], inscrite sur le visage des jeunes filles dans un internat. Dans un autre article, « *Tess des d'Urberville* : le corps et le signe », Annie Escuret reprend l'épigraphe biblique de *Jude the Obscure*, « *the letter killeth* » (Épitre aux Corinthiens) et fait de l'histoire de Tess « *celle d'un*

---

[31] Annie Escuret, « Thomas Hardy : une écriture paradoxale entre génération et dégradation entropique », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 65, 2007, 37-54.
[32] Michael Irwin, *Reading Hardy's Landscapes*, New York: St Martin's Press, 2000, 161.
[33] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, 89.
[34] Annie Ramel, « La voix étranglée de Tess », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 65, 2007, 97-113, 99-100.
[35] Annie Escuret, « Le macabre dans l'œuvre romanesque de Thomas Hardy », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, Documents I, 91-107.
[36] Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, 194.

CORPS rongé par le SIGNE »[37]. L'association entre le corps de Tess, le texte et le tissu y est parfaitement exploitée. J'ai ensuite ajouté à ces lectures les propos de Jonathan Wike qui montre, à travers un jeu de mots sur « *grave* » et « *engrave* », l'intérêt prononcé de Hardy pour le geste de graver ainsi que pour les tombes ou plutôt la mise au tombeau. Le lien avec l'écriture s'impose à travers le parcours étymologique proposé par Wike : « *Hardy is always interested in engraved things and in graves; the two words are related to each other and to the Greek "*graphein*", the source of many words in English. The word "write" itself carries the idea of incision; it comes from "Germanic* writan*…to tear, scratch".* »[38]

L'idée que l'écriture est processus mortifère, que la représentation (dans l'écriture mais aussi dans la peinture) prive le corps de sa vitalité (on en trouve une belle illustration dans « The Oval Portrait » de Poe), a été maintes fois reprise, avec un accent tout particulier sur le sort réservé au corps féminin. Par Philippe Perrot : « *On sait qu'en embaumant les corps l'image – comme l'écriture – les vide de leur substance* »[39] ; par Michel Serres : « *Écrire à l'encre, au sang, sur l'espace candide femme, ce jeu mortel* »[40]. De plus, les travaux d'Elisabeth Bronfen ont complété cette réflexion sur l'écriture comme « *tropic mortification* »[41] ; ceux de Marjorie Garson ont, eux, fourni une analyse sur les lectures erronées et destructrices (« *misreadings* ») effectuées par Alec et Angel, autre aspect mortifère pour le corps féminin, lié au conflit entre le verbe et la chair[42]. Autre thème générant une relation en miroir entre déterminisme du texte et déterminisme biologique, la généalogie joue un rôle essentiel dans la destinée de Tess. Si l'on reprend Foucault pour qui la généalogie « *doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps* »[43], il est possible de considérer qu'elle représente un autre programme menant inexorablement le corps vers une issue fatale.

---

[37] Annie Escuret, « *Tess des d'Urberville* : le corps et le signe », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 12, 1980, 85-136, 85.
[38] Jonathan Wike, « The World as Text in Hardy's Fiction », *Nineteenth-Century Literature*, 47 (4), 1993, 455-471, 465-466.
[39] Philippe Perrot, *Le travail des apparences. Le corps féminin XVIIIe-XIXe siècles*, Paris : Seuil, 1984, 7.
[40] Michel Serres, *op. cit.*, 218.
[41] Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992, 227 ; « Pay as you Go: on the Exchange of Bodies and Signs », 66-86, Margaret R. Higonnet (ed.), *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy*, Urbana: University of Illinois Press, 1993.
[42] Marjorie Garson, *Hardy's Fables of Integrity: Woman, Body, Text*, Oxford: Clarendon Press, 1991, 140-147.
[43] Cité par Jean-Jacques Courtine, *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*, Grenoble : Jérôme Millon, 2011, 17-18.

Dans le prolongement de cette réflexion, j'ai travaillé sur deux nouvelles de Hardy dans une communication pour le colloque « Thomas Hardy and the Letter » (Rouen 2009), intitulée « "A letter for me?": Letters and Destiny in "Destiny and a Blue Cloak" and "An Indiscretion in the Life of an Heiress" ». Il s'agissait de montrer que les héroïnes sont aux prises avec l'écriture, présente sous diverses formes forgeant leur destin : les lettres composant leur nom, les pactes imposés par un patriarcat autoritaire exerçant une forme de monopole sur le monde de l'écrit, écho de la force des écrits bibliques et des interdits qu'ils véhiculent, les missives échangées, et bien évidemment la nature programmatique des récits. La femme y devient, comme l'explique Elisabeth Bronfen au sujet de la fiction de Hardy, un trope, annulé en tant que corps pour devenir signe mais aussi objet doté d'une valeur d'échange dans une forme de troc : « *woman is a "valuable par excellence" because her double function as body and trope points to a moment in the symbolic order where the boundary between these two functions seems to blur* »[44]. En prenant pour exemple le mot « *THITHER*☞ »[45], gravé par Jude dans la pierre, avec un index pointant vers Christminster, Marjorie Garson affirme que cet acte incarne l'objectif visé par le protagoniste. Écrire obéit donc à une nécessité, celle de donner un corps, au sens de présence visible, à une intention (celle de réussir, un jour, dans ce temple du savoir que Christminster représente) ; or, cette incarnation enracine le mot dans une existence matérielle, elle-même vouée au dépérissement.

Hardy pousse ce jeu avec la lettre plus loin encore, en introduisant un intertexte (Browning, Shakespeare, Tennnyson, Thackeray, Shelley) sous la forme de citations en exergue à l'ouverture des chapitres de « An Indiscretion in the Life of an Heiress ». Leur fonction ne se limite pas bien sûr à retracer des filiations, ces citations venant tisser une toile textuelle dans laquelle le destin de l'héroïne se trouve pris. Les extraits choisis orientent le texte vers la tragédie, produisent un effet d'annonce, fournissent une mise en perspective du texte hardyen par rapport à ses propres références littéraires. Ce sont ces épigraphes qui contribuent à la marche en avant de la tragédie et elles réalisent, à l'échelle des chapitres qu'elles précèdent, une forme de programme. Programme présent dans l'image inaugurale de la nouvelle, associant le corps de l'héroïne, placé sous un crâne sculpté entouré de deux chérubins, à un texte déroulant le nom de ses ancêtres.

[44] Elizabeth Bronfen, « Pay as you Go: on the Exchange of Bodies and Signs », 67.
[45] Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, 120.

Selon un effet d'optique tenant du *morphing*, le visage même de l'héroïne semble se fondre avec ce crâne et représenter alors lui aussi une forme de *memento mori*[46].

« La féerie du code »[47] *ou le corps enf(o)ui*

Cette écriture sur le corps prend un aspect plus futile en apparence, mais tout aussi mortifère, lorsque l'on considère la description du vêtement et la fonction qui lui est conférée. Il est intéressant de noter que le regard des écrivains victoriens sur le corps de leur héroïne reflète l'ambiguïté, pour ne pas dire la schizophrénie, du regard porté par la société à laquelle ils appartiennent. L'expérience corporelle de l'individu est « *investie et façonnée dès son origine par la société dans laquelle [il] vit* » avec, s'exerçant sur cette corporéité, « *l'impact sociologique et idéologique d'une société omniprésente* »[48]. Les romans victoriens traduisent cet impact de façon complexe : tout en condamnant les pratiques et hiérarchies sociales aliénant le corps, ils semblent les reproduire dans des récits où le corps féminin est victime des contraintes du programme narratif ainsi que des représentations qui le morcellent.

Le regard du narrateur sur le corps, ses propres fantasmes, viennent se superposer au regard d'une société faisant pourtant l'objet d'une condamnation. Le roman orchestre des jeux de regards sur le corps, à la fois affiché et dissimulé par les rituels sociaux le transformant en spectacle et en image. Le corps se trouve encadré, les femmes sont « *visionnées* »[49] ; on trouve des illustrations visuelles de ce processus dans la peinture préraphaélite, où le corps est non seulement enfoui sous des étoffes somptueuses mais aussi enchâssé dans un dispositif optique abolissant la perspective, ce qui a pour effet de souligner son enfermement[50]. Dans *The French Lieutenant's Woman*, John Fowles désigne ce phénomène par le terme de « *claustrophilie* » :

---

[46] Thomas Hardy, *An Indiscretion in the Life of an Heiress and Other Stories*, 1878, New York: Oxford University Press, 1998, 43-44.

[47] Jean Baudrillard, *op. cit.*, 129. Baudrillard évoque l'aspect paradoxal, à la fois superficiel et sérieux, de la mode : « *Car celle-ci peut s'entendre à la fois comme le jeu le plus superficiel et comme la forme sociale la plus profonde – l'investissement inexorable de tous les domaines par le code.* » (131)

[48] Michel Bernard, *Le corps : corps et culture*, Paris : Jean-Pierre Delage, 1976, 14.

[49] Cette expression est empruntée à Danielle Brückmuller-Genlot, montrant que les visages féminins peints par Rossetti, avec leurs paupières souvent closes, évoquent un pouvoir visionnaire mais renvoient aussi à des femmes « *visionnées* » (« Les Préraphaélites, stratèges du regard », *Échanges, Études anglaise*, 81, 347-362, 360).

[50] Sur le traitement de l'espace dans la peinture préraphaélite, voir les analyses de Danielle Brückmuller-Genlot, « Le mur dans la peinture préraphaélite », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 16, 1982, 2-29.

> And then too there was that strangely Egyptian quality among the Victorians; that claustrophilia we see so clearly evidenced in their enveloping, mummifying clothes, their narrow-windowed and -corridored architecture, their fear of the open and of the naked. Hide reality, shut out nature.[51]

Encadré, contenu dans des espaces restreints ou dans des vêtements, le corps féminin nourrit cette clautrophilie, « *a particularly male, characteristically Victorian delight in the image of the bound or enclosed female* »[52].

J'ai étudié l'ambiguïté de ce regard en examinant la fonction du vêtement dans *A Drama in Muslin* de George Moore et en montrant qu'il faisait partie intégrante d'un système normatif, dans une société régie par les codes et les apparences. S'inscrivant dans une relation de contiguïté avec le corps, le vêtement le façonne, voire l'annexe : « *Allonger, gonfler, amenuiser, grossir, diminuer, affiner : prise de possession pour une dépossession.* »[53] Le corps vêtu devient un instrument dans une stratégie sociale, mondaine ou/et amoureuse, il participe à une rhétorique, se mue en signe. Enfoui sous des masses d'étoffes et, dans le même temps, outrageusement exposé aux regards, le corps est l'élément essentiel d'un jeu de cache-cache, de censure et d'exhibition. Il se dote d'une fonction qui est double, car les toilettes et parures féminines, faisant partie du culte du paraître, font montre d'une force subversive ; elles dissimulent tout en étant promesse de nudité.

J'ai montré dans ma thèse que, dans *A Drama in Muslin*, les représentations du corps sont des représentations du corps vêtu et se structurent autour de l'opposition entre contrainte et liberté : le vêtement met en valeur le corps de la femme-fleur, il en déploie la féminité ; le vêtement mutile, le corset, « *appareillage contentif* »[54], écorche et sangle. Analysant le phénomène de la mode dans le chapitre intitulé « La mode ou la féérie du code » dans *L'échange symbolique et la mort*, Jean Baudrillard considère que cette double fonction est caractéristique de l'ère bourgeoise et puritaine, faisant de la mode un « *marquage / mutilation suivi de vénération phallique (exaltation érotique)* »[55] :

> Cette réalité nouvelle du corps comme sexe caché s'est confondue d'emblée avec le corps de la femme. Le corps enfoui est féminin (non pas biologiquement, bien sûr : mythologiquement). La conjonction de la mode et de la femme depuis l'ère

[51] John Fowles, *op. cit.*, 172.
[52] Herbert Sussman, *op. cit.*, 48.
[53] Michel Ribon, *L'art et la nature*, Paris : Hatier, 1988, 93.
[54] Philippe Perrot, *op. cit.*, 167.
[55] Jean Baudrillard, *op. cit.*, 157.

> bourgeoise et puritaine, est donc révélatrice : celle de la mode sur un corps caché, celle de la femme sur un sexe refoulé.[56]

Mon étude s'est aussi appuyée sur la réflexion quant à la fonction poétique du vêtement et des étoffes développée par Roland Barthes. Il leur associe « *un système implicite de tabous sensuels* » et pose une articulation entre légèreté et pesanteur, « *la chose légère* », opposée à « *la chose dense* » : « *c'est par son poids que le vêtement se fait aile ou linceul, séduction ou autorité.* »[57] Le titre même du roman de George Moore, *A Drama in Muslin*, correspond à la fonction symbolique et poétique des étoffes et du vêtement devenant ici des substituts du corps. Or, ce titre est un oxymore unissant pesanteur et légèreté, opacité et transparence, indiquant cette inversion de l'étoffe aérienne, « *aile* », selon Barthes, en « *linceul* ». Les jeunes filles irlandaises, lancées dans les bals mondains à la sortie du couvent, sont promises à une morne existence. George Moore s'est attaché à retracer la lente asphyxie, la vie stérile de personnages féminins inspirés par Ibsen et Maupassant, par Gautier et ses jeunes filles « *vertueusement verrouillées et cadenassées* »[58], « *réellement prisonnières de corps et d'esprit* »[59], dans *Mademoiselle de Maupin*. Or, il est évident que la description du corps, qui inévitablement entraîne une description du vêtement, constitue un autre linceul.

C'est au cours des scènes d'essayage chez la couturière et des scènes de bal que le narrateur moorien laisse son regard se poser longuement sur le corps féminin. L'énumération des détails des toilettes portées par les jeunes filles impose une forme de fragmentation que la chaîne syntagmatique propre à l'écriture vient renforcer. La minutie de la description dite réaliste, tel un regard myope rivé sur les détails, détruit paradoxalement son objet, enfouissant le corps sous le poids des substantifs et des adjectifs. Sous l'influence de la prose de Zola au moment où il écrivait *A Drama in Muslin*, Moore semble se livrer aux mêmes excès, reproduisant ce qu'il qualifie chez Zola d'« *arabesque érotique* » et de « *décoration* »[60]. Plus généralement, une telle prolifération perturbe la hiérarchie textuelle et transforme la description en une fin en elle-même, exercice de style prenant le pas sur la narration. L'action de regarder les

---

[56] *Ibid.*, 147-148.
[57] Roland Barthes, *Système de la Mode*, 898-1231, *Œuvres Complètes (1962-1967)*, vol. 2, Paris : Seuil, 1994, 1022-1024.
[58] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, 1835, Paris : Garnier-Flammarion, 1966, 222.
[59] *Ibid.*, 221-222.
[60] Selon Moore, Zola « *embellishes everything with erotic arabesque* » : « [*he*] *enchanted me with decoration* ». Cité par Richard Allen Cave, *A Study of the Novels of George Moore*, Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe, 1978, 17.

corps se substitue alors aux événements et péripéties, fonde le texte sur des principes contraires d'unité et de dispersion, sur une « *belligérance textuelle* »[61] générant un dynamisme interne à l'œuvre.

Reprenant ces analyses dans un article sur le thème de l'envers du décor (Congrès SAES 2007)[62], je les ai associées à l'idée que Moore explore ainsi les dessous chics d'une société en crise, sur fond de troubles sociaux. Avec, pour point de départ, l'image d'un bas résille introduisant le jeu érotique entre dissimulation et exhibition de la chair, j'ai eu pour objectif de montrer que l'envers du décor correspond au corps féminin dans la société victorienne à la fin du XIXe siècle. Prenant pour fondement le lien entre le corps et le vêtement, cette étude l'envisage comme l'articulation d'un recto (la culture, la civilisation) à un verso (la nature, l'animal), articulation mise en scène dans les scènes de bal où le corps et ses parures sont exhibés. Si je m'étais interrogée dans ma thèse sur la valeur de cette prolifération verbale propre aux descriptions des toilettes (pesanteur du style de Moore reproduisant les pesanteurs du vêtement), j'ai prolongé cette réflexion en y voyant une critique des excès du code (la mode), un écho parodique de ce déballage de chair et d'étoffe occasionné par les événements mondains. L'écriture imiterait donc un tel déballage dans sa substance même : mise en avant de l'étoffe du langage, jeu sur les phonèmes, les rythmes. Ce roman nous emmenerait donc également dans les coulisses de l'écriture, avec la peinture comme son envers ou sa doublure (aspect que je reprendrai plus loin).

Par ailleurs, l'idée que la représentation réaliste effacerait le corps, en le fragmentant dans les détails, est une piste qui s'est imposée à moi lorsque j'ai travaillé sur la peinture préraphaélite, dans le cadre d'un cours sur l'art anglais en troisième année de licence. J'ai alors cherché à croiser le travail mené dans ma thèse sur les représentations du corps féminin avec une étude de celles que l'on trouve chez les Préraphaélites. En reprenant les travaux de Bertrand Rougé, Danielle Brückmuller-Genlot et Georges Didi-Huberman pour la rédaction d'un article sur la contradiction, « De Ruskin aux Préraphaélites : du réalisme au fantasme, ou la peinture dans tous ses éclats » (« La

[61] Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris : Seuil, 1978, 24.
[62] « Dans les coulisses de la société dublinoise. *A Drama in Muslin* de George Moore », *Études irlandaises*, 33 (1), 2008, 57-68.

contradiction », Congrès SAES 2001)[63], j'ai envisagé dans une partie le rapport entre détail, fétichisme et fantasme. Je suis partie de la notion d'« *hypervisibilité* »[64] dans ces tableaux « *hyperréalistes* »[65], dans lesquels visage et corps sont en fait déconstruits par la prolifération des détails, les objets ou éléments du décor empiétant sur le sujet central. Étoffes, chevelure, fleurs, bijoux, envahissent l'espace de la toile et seuls les mains, le cou, les lèvres, déclinés de manière obsessionnelle, révèlent le regard fétichiste de l'artiste. Ces observations ont été nourries par les analyses de Georges Didi-Huberman qui, dans *La Peinture incarnée*, montre que la minutie du rendu et la prolifération des détails a pour conséquence le « *retournement du local sur le global* »[66]. Le détail n'est plus alors le garant de la visiblité et de la mimésis, mais il est éclat et fétiche : « *L'éclat, on le sait, constitue l'élément par excellence de la définition analytique du fétiche* »[67]. À l'état d'ébauche dans cet article, l'analyse de la fonction du détail comme éclat a fait par la suite, comme je vais le montrer, l'objet de recherches dans les écrits sur l'art de Moore ainsi que dans mon ouvrage sur le visage.

---

[63] « De Ruskin aux Préraphaélites : du réalisme au fantasme, ou la peinture dans tous ses éclats », 199-211, Michel Bandry, Jean-Marie Maguin (éd.), *La contradiction*, Actes du congrès SAES 2001, Montpellier : Presses Universitaires de Montpellier III, 2003.

[64] Bertrand Rougé, « Rendre l'invisible ou les affleurements de la chair : chiasme et symbole dans la peinture de Dante Gabriel Rossetti », 231-244, Bertrand Rougé (éd.), *Q/W/E/R/T/Y*, 3, Pau : Presses Universitaires de Pau, 1993, 233.

[65] Voir ce commentaire de Danielle Brückmuller-Genlot parlant, au sujet de la peinture préraphaélite, d'un « hyperréalisme, tant le détail rivalise avec l'ensemble » (*Les Préraphaélites (1848-1884)*, Paris : Armand Colin, 1994, 36).

[66] Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, 55.

[67] *Ibid*., 86.

II - FORMES ALLOGÈNES ET « *DEVENIR-AUTRE* » DE L'ŒUVRE

1) « *MÉMOIRES D'UNE VIE MORTE* »[1] : MOORE ET SA PYRAMIDE AUTOBIOGRAPHIQUE

Un miroir déformant

Tout en conservant en arrière-plan la question de la représentation du corps dans ses liens avec l'écriture, du moins dans cette première partie sur George Moore, ce deuxième axe débute par une visite de la « *pyramide autobiographique* »[2] moorienne, part importante de son œuvre. Le corpus autobiographique de George Moore est un des éléments les plus appréciés de sa production littéraire. Il présente une série d'anecdotes, témoignage précieux sur le parcours artistique et personnel de George Moore, mais aussi sur une époque, car autour de la figure de l'autobiographe gravitent des figures artistiques éminentes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, aussi bien en France qu'en Irlande et Angleterre. Il contient également des réflexions sur la création artistique, ce qui lui confère des apparences de métatexte faisant référence à ses propres conditions de production. J'ai mis en rapport l'écriture de soi et les notions de genèse, de mémoire et surtout de recréation, à travers un jeu intertextuel que je lie à l'utilisation de la parodie dans le mouvement décadent. Ma lecture de l'œuvre autobiographique au cœur de mes préoccupations, *Confessions of a Young Man*, a évolué, passant d'une conception faisant d'elle un miroir déformant vers la vision d'un livre qui serait, pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, un « *rhizome* », une « *carte* » plutôt qu'un « *calque* »[3].

Je vais présenter le fruit de mes recherches à partir de trois articles et d'une communication portant sur cette œuvre et sur diverses notions comme la création, la

[1] Expression empruntée au titre d'une œuvre autobiographique de Moore, *Memoirs of my Dead Life*.
[2] Voir le chapitre intitulé « The Autobiographical Pyramid », dans la magistrale étude des textes autobiographiques de George Moore par Elizabeth Grubgeld, *George Moore and the Autogenous Self*, Syracuse: Syracuse University Press, 1994.
[3] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, 20.

mémoire, l'audace, l'héritage[4]. Retraçant une quête artistique et identitaire, *Confessions of a Young Man* pose avec insistance la question du corps de l'artiste et de son désir. La dédicace à Jacques Émile Blanche, quelque peu pompeuse et artificielle, souligne la nature histrionique de l'autobiographe, alors qu'il compare son entreprise à la préparation d'une momie qu'il aurait maquillée et son livre à une pyramide. La plume est aussi pinceau, l'écriture se fait mémoire d'une vie morte, momifiée et embaumée.

Selon Julien Gracq, l'autobiographe est un voyageur qui transporte avec lui la succession de ses êtres passés comme autant de bagages quelque peu encombrants :

> Voyageur avec bagages, bagages scabreux à déclarer parce qu'en chacun d'eux il transporte un squelette, un pimpant squelette habillé, maquillé et fleuri comme ceux des reliquaires romains : ce squelette, c'est lui-même, ce sont autant de doubles de lui-même, *arrêtés*, conservés, momifiés aux différents âges de sa vie.[5]

Pour l'accompagner, Moore a dans ses bagages d'autres « *squelettes* », les nombreux artistes qu'il a fréquentés à Dublin, Londres et Paris. Dans le même temps, l'écriture autobiographique est genèse d'un nouvel être (« *self* » est un terme essentiel répété dans ce texte) qui naît à l'écriture et dans l'écriture, récit des origines et récit-origine, matrice. Jean-Claude Valin compare ce type d'écriture à une forme d'accouchement, ce qui correspond également à la nature de l'entreprise menée par Moore : l'artiste « *accouche de lui-même par lui-même, grave et aggrave sa vie dans le graphe de sa "biographie", l'écriture de soi* »[6]. Cet auto-portrait s'inscrit dans une tradition de la fin du XIXe siècle, appelée « *Art of the Self* »[7], associée à des objets symboliques comme le miroir, le masque, la plume. Derrière ces objets, on trouve bien sûr les thèmes de l'identité, du double, entraînant un jeu sur le même et l'autre, sur la transparence et l'opacité.

Le pacte de lecture proposé par Moore au début est bien vite trahi. La sincérité et la vérité impliquées par le terme de « *confessions* » (renvoi à une tradition établie par St Augustin, revue et corrigée par Rousseau) sont problématiques. Formulée dans une de

---

[4] « Jeux de mémoire : *Confessions of a Young Man* et *Hail and Farewell* de George Moore », 305-317, Robert Ferrieux (éd.), *La littérature autobiographique en Grande-Bretagne et en Irlande*, Paris : Ellipses, 2001 ; « "And that word was – self" : création et recréation dans *Confessions of a Young Man* de George Moore », *Polysèmes, Textualités*, 8, 2008, 61-74 ; « "MY DEAR AUDACIOUS MOORE" : les poses de l'artiste décadent dans *Confessions of a Young Man* », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 75, 2012, 201-214 ; « Une jeunesse à Paris : le *melting-pot* à l'irlandaise de George Moore » (communication au colloque « Héritages », Pau 2012).

[5] Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, 1992, *Œuvres Complètes*, vol 2, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1995, 1085-1086.

[6] Jean-Claude Valin, « Ça écrit ? », *Quel corps ? Quelle écriture ? Corps / Ecriture / Corps Social*, CERT CIRCE, Cahier 10, Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1981, 130.

[7] Masao Miyoshi, *The Divided Self*, New York: New York University Press, 1969, 290.

ces nombreuses adresses au lecteur qui ponctuent le texte, la promesse donnée dans les premières pages de montrer son âme dans ce miroir d'encre, comme un reflet dans de l'eau cristalline, est évidemment impossible à tenir. Elle entre d'ailleurs en contradiction immédiate et flagrante avec les images, présentes dans la dédicace, de la momie maquillée. J'ai alors repris l'expression de Philippe Lejeune évoquant « *un pacte fantasmatique* », « *forme indirecte du pacte autobiographique* »[8] faisant du sujet qui s'y trouve représenté un « *sujet truqué* »[9]. Ceci m'a permis de redéfinir cette dimension spéculaire de l'écriture mise en avant par Moore et d'en faire un jeu sur de multiples reflets. Par la suite, cette notion de fantasme a guidé mes analyses, me conduisant à voir dans *Confessions of a Young Man* une manière de se donner un nouveau corps, un corps rêvé, de s'intertextuer pour devenir autre. Le miroir de l'écriture est donc un miroir déformant, tout d'abord parce qu'elle se fonde sur le travail de la mémoire (sur ses défaillances aussi) et sur la distance temporelle. C'est là que réside l'essence de l'autobiographie. James Olney propose une analyse du rôle du temps dans ce genre :

> Time carries us away from all our earlier states of being: memory recalls those earlier states−but it does so only as a function of present consciousness: we can recall what we were only from the complex perspective of what we are, which means that we may well be recalling something that we never were at all. In the act of remembering the past in the present, the autobiographer imagines into existence another person, another world, and surely it is *not* the same, in any real sense, as that past world that does not, under any circumstances, nor however much we may wish it, now exist.[10]

J'ai abordé cette mise en scène du travail mémoriel et de la transcription du souvenir dans *Hail and Farewell*, dans un article sur les « *jeux de mémoire* ». J'y ai montré la dimension ludique et auto-référentielle de la pratique autobiographique, mise en parallèle avec sa dimension histrionique.

Bien qu'essentiel, cet aspect n'a pas retenu mon attention au-delà de cet article. J'ai préféré m'intéresser à la constitution de ce corps fantasmatique sur la voie duquel les analyses de Lejeune m'avaient lancée. J'ai essayé de voir comment « *la passion d'être un autre* » et « *cette passion de se dire et de s'écrire* »[11] propres, selon Maurice

---

[8] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 1975, Paris : Seuil, 1996, 42.
[9] *Ibid*., 41.
[10] James Olney, « Some Versions of Memory / Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography », 236-267, James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 241.
[11] Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris : Seuil, 1995, 198.

Couturier, aux écrivains occidentaux depuis la Renaissance, sont à la source du travail de Moore. À ce titre, il semble intéressant de rappeler que, dans la première version de *Confessions of a Young Man*, le protagoniste se nommait Edwin Dayne, avant qu'une version corrigée (à l'occasion de la traduction en français pour publication en 1888 dans *La Revue Indépendante*) ne vienne y substituer un « je ». Manipulation dessinant le passage par « *une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire* Je *(le neutre de Blanchot)* »[12], condition de l'énonciation littéraire selon Gilles Deleuze ; manipulation résumant les enjeux de l'écriture autobiographique dont Couturier rappelle le lien à l'altérité : « *être un autre pour soi, dire l'autre de soi, se dire à l'autre, tout cela est un peu la même chose.* »[13]

Cette dialectique entre identité et altérité sur laquelle les *Confessions* s'articulent a orienté mon étude vers le contexte fin de siècle et la conception de l'identité et de la création artistique. À cette époque, la pratique de l'introspection est indissociable du désir de l'artiste d'engendrer des doubles esthétiques de lui-même. Les analyses de Pierre Jourde sur la décadence dans *L'alcool du silence* offrent une définition pertinente des relations entre l'introspection et le narcissisme d'un côté et, de l'autre, la décadence envisagée comme maladie de la conscience, processus de métastase affectant l'identité :

> La décadence, avant d'être un éventuel phénomène historique, est inhérente à la vie de la conscience. Elle en est la « maladie » constitutionnelle. Cette nature la pousse à l'introspection narcissique. L'introspection génère un processus de subdivision, de prolifération, irrépressible dès qu'il est enclenché.[14]

Subdivision et prolifération caractérisent les formes prises par le fantasme dans cette œuvre. Le tribut payé à Walter Pater dans la préface (où est citée sa louange des audaces mooriennes) rappelle une des influences ayant façonné la vision de Moore : son éloge de la fluidité, intégrant les avancées de la psychologie pré-freudienne et les théories de Darwin, valorise l'idée d'une mouvance et d'une multiplicité au cœur de l'être. On pense alors bien sûr à Oscar Wilde (lui-même sous l'influence de Pater) intégrant cet éloge dans l'éthique et l'esthétique du Dandy :

> He used to wonder at the shallow psychology of those who conceived the Ego in man as a thing simple, reliable, and of one essence. To him, man was a being with myriad lives and myriad sensations, a complex multiform creature that bore within

[12] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993,12-13.
[13] Maurice Couturier, *op. cit.*, 199.
[14] Pierre Jourde, *L'alcool du silence. Sur la décadence*, Paris : Champion, 1994, 13.

> itself strange legacies of thought and passion, and whose very flesh was tainted with the monstrous maladies of the dead [...].[15]

Soulignant la relation entre héritage et hérédité, centrale au XIXe siècle, associée à la « *revenance* »[16] et manifestant le retour d'un passé biologique réincarné dans la descendance, ces pensées de Dorian donnent aussi à voir un être construit comme un palimpseste. C'est là une autre image permettant de repenser le temps linéaire, en regard des découvertes sur l'hérédité mais aussi sur la généalogie.

Il m'a semblé judicieux de rattacher les images du corps réinventé par l'écriture au concept deleuzien de « *déterritorialisation* »[17], qui permet de rendre compte de l'interaction entre identité et altérité. Voulant faire des *Confessions* une « *genèse* » du reste de son œuvre (terme utilisé dans la préface), Moore redessine les filiations artistiques et les influences s'exerçant sur le jeune artiste en formation qu'il était alors. Dans cette perspective, le concept de déterritorialisation m'a permis de repenser les processus d'acquisition et de transmission dans leur relation avec la métamorphose et l'identité artistique. Il m'a permis également d'examiner les conséquences du refus initial d'un héritage biologique et culturel (reniement, dès l'ouverture du texte, de la figure du père, du pays d'origine, l'Irlande, du catholicisme), de l'immersion dans une autre culture, une autre langue : il s'agit de transgresser une série de frontières incluant également les frontières du moi. Les métaphores de la cire et de l'estomac artistique, ancrant les représentations de l'auto-genèse dans des processus organiques, renvoient à l'idée d'empreinte, de modelage, à celle d'assimilation, de digestion et donc de transformation (reprise dans *Hail and Farewell* avec une comparaison à la chrysalide et à l'éponge).

De l'imitation au dépassement : pratique de la citation et de l'écart

Ces images doivent être rattachées à la redéfinition de l'identité qui s'est imposée après l'onde de choc provoquée par la publication des théories de Darwin. Il m'est apparu que Moore, féru de ces théories ainsi que des travaux de Huxley et de Spencer,

---

[15] Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891, New York, London: Norton, 2007, 119.
[16] Terme emprunté au titre de l'ouvrage de Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, Paris : Éditions de Minuit, 2006.
[17] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 19.

propose ainsi son interprétation d'un « *devenir autre* »[18] rendu possible par la déterritorialisation géographique et culturelle dont, jeune Anglo-Irlandais en exil, il fait l'expérience à Paris. Ses *Confessions,* où il se rêve comme un morceau de cire, font l'éloge du déplacement, de la fluidité, de la métamorphose. Mon objectif a alors été de mettre ces images d'un corps aux frontières floues et labiles en rapport avec ce qu'on pourrait appeler le corps du texte : j'ai alors cherché à expliquer sa constitution tenant du patchwork, de l'hybride, en considérant des phénomènes d'intertextualité et de réécriture.

Lorsque j'ai commencé mes recherches pour écrire une thèse sur George Moore, j'ai été confrontée à une relative pauvreté des matériaux critiques sur son œuvre et, surtout, j'ai été frappée par le traitement qui lui était réservé : mis à part les biographies et quelques articles sur des œuvres précises, cet écrivain était surtout mentionné en relation avec d'autres auteurs et principalement rattaché à des modèles qu'il aurait cherché à imiter. Or, c'était lui conserver ce rôle mineur de témoin d'une époque dont il aurait épousé les divers courants et modes artistiques, sans véritablement aborder son écriture. Mon travail de thèse a visé à prendre le contrepied de cette tendance, mais j'ai aussi compris pourquoi elle avait été dominante dans l'approche de Moore. *Confessions of a Young Man* offre d'ailleurs la possibilité de dresser la liste des personnalités et des formes artistiques ayant fasciné l'auteur. Selon Elizabeth Grubgeld, les affiliations littéraires multiples qui y sont affichées brouillent les frontières pour produire « *a composite of multiple genres, tenses, topics, and rhetorical positions [which] flouts expectations of a self-integrated text* »[19]. On retrouve le corps aux contours incertains, l'hétérogénéité et l'hybridité, le patchwork.

J'ai choisi d'envisager ces affiliations en considérant la posture d'audace adoptée par Moore et les ruptures avec la tradition sur lesquelles il construit sa production. Le sens qu'Antoine Compagnon donne à la tradition dans *Les cinq paradoxes de la modernité* a constitué un des fondements de ma réflexion. En effet, Compagnon rappelle que la tradition est, selon l'étymologie, « *la transmission d'un modèle ou d'une croyance, d'une génération à la suivante et d'un siècle à l'autre : elle suppose l'allégeance à l'autorité et la fidélité à une origine.* »[20] Le refus de l'autorité se trouvant à l'origine des *Confessions* devient refus de la tradition. Aussi Moore s'inscrit-il dans une rupture

[18] *Ibid.*, 291.
[19] Elizabeth Grubgeld, *op. cit.*, 39.
[20] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, 7.

permanente et répétée avec les filiations artistiques qu'il élabore, obéissant en cela à la définition que Compagnon donne de l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, caractérisée par un « *glissement de la négation de la tradition vers une tradition de la négation* » : « *ce n'est plus seulement avec le passé qu'il s'agit de rompre, mais du présent même qu'il faut faire table rase si l'on ne veut pas être dépassé avant même de se produire.* »[21] Ces analyses m'ont donc permis de projeter sur la fonction de l'arrière-plan littéraire et des sources d'inspiration de Moore un regard différent, mettant l'accent sur l'idée de dépassement que j'ai liée à celle d'audace.

J'ai cherché à voir de quelle manière la pratique de la citation, fréquente dans *Confessions of a Young Man* repose sur une forme d'enchâssement et d'autoréférentialité générant des effets intertextuels à dimension parfois parodique. J'ai pris appui sur deux définitions de l'intertextualité. La première, trouvée chez Roland Barthes, insiste sur le caractère inévitable de ce phénomène, inhérent à toute entreprise d'écriture. Tout nouveau texte vient inévitablement s'inscrire dans un réseau de textes préexistants, tout nouvel énoncé renvoie à une infinité d'autres énoncés : « *écrire, c'est se placer dans ce qu'on appelle maintenant un immense intertexte, c'est-à-dire placer son propre langage, sa propre production de langage dans l'infini même du langage.* »[22] La seconde, formulée par Julia Kristeva, s'adapte parfaitement à la nature du texte moorien, montage ou collage de bris d'autres œuvres : « *tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »[23]. Si Moore se place délibérement dans un intertexte, il le fait en l'absorbant et le transformant, pratiquant l'imitation ainsi que le décalage, pour demeurer fidèle au refus des formes établies, moules ou carcans enfermant la création. Il reprend d'ailleurs à son compte les stratégies développées par certains de ces modèles, notamment les poètes du Cercle Zutique[24].

Si ce livre revêt l'aspect d'une enfilade de morceaux de bravoure ayant pour modèle la littérature décadente, comme un patchwork de citations tirées des œuvres de ses contemporains parisiens, il n'en reste pas moins qu'il s'inscrit dans un rapport complexe

---

[21] *Ibid.*, 54.
[22] Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la Littérature*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1980, 15-16.
[23] Julia Kristeva, *Séméiôtiké*, Paris : Seuil, 1969, 85.
[24] Dans *Confessions of a Young Man*, Moore fait l'éloge de Cabaner, poète au centre du « cercle zutique » créé en 1871 (*op. cit.*, 91-95). La cible était le Parnasse dont les poètes zutiques (parmi lesquels Rimbaud et Verlaine) imitaient de façon parodique les productions.

avec ses références, qu'il cherche à dépasser. La déconstruction apparaît comme un principe à l'œuvre dans le texte. C'est dans les analyses d'Antoine Compagnon sur « *le* travail de la citation*, l'appropriation ou la reprise, c'est-à-dire le produit de la force qui saisit la citation par le déplacement qu'elle lui fait subir* »[25] et dans celles de Pascale Guillot-Mac Garry sur les miniatures dans *Confessions*[26] que j'ai puisé l'idée que cette déconstruction représente à la fois une pratique du pastiche, voire de la parodie, et une exploration de l'écriture poétique. Si l'on décide de considérer les *Confessions* comme une histoire de filiation, on s'aperçoit qu'elle ne suit pas la structure d'un arbre généalogique et se rapproche plutôt, comme je l'ai déjà dit, du rhizome : elle épouse les « *lignes de fuite* » ou « *lignes d'erre* » deleuziennes pour dessiner une « *carte* » des influences et non un « *calque* »[27].

Dernière étape de ce travail sur cette œuvre autobiographique, la réflexion sur le concept d'« *hétérotopie* » élaboré par Foucault a ouvert une nouvelle perspective, toujours en rapport avec les points développés plus hauts. Pour Foucault, l'hétérotopie est un espace autre, c'est-à-dire un espace contestataire fondé sur une rupture. J'ai trouvé l'association entre hétérotopie et autobiographie dans un article de Frédéric Regard, « L'Auteur remis en place : topologie et tropologie du sujet autobiographique », reprenant l'analyse de Foucault pour étudier le rapport entre autobiographie, espace et déplacement. Regard s'interroge sur la création d'« *espaces autres où se dessineraient un nouveau rapport à soi, un nouveau rapport à l'institution, de nouvelles relations sociales* »[28]. Dans cette perspective, l'écriture autobiographique peut être envisagée comme « *"voyage" de l'auteur, c'est-à-dire expérience de la relativité et de la fluidité, de la rupture avec les lois de la fixité* »[29]. Il m'a alors semblé que cela pouvait fournir une piste d'étude des *Confessions*, que j'ai suivie en relation avec un travail sur l'audace, puis sur l'héritage. Parallèlement, toutes ces réflexions ont pris en compte l'ancrage des écrits de Moore dans la décadence, elle-même étroitement liée à l'auto-référentialité et à la parodie : « *exaggeration, self-consciousness, artifice, the spirit of*

---

[25] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, 9.
[26] Pascale Guillot-Mac Garry, « Les miniatures dans *Confessions of a Young Man* », *Cahiers Irlandais*, 8, 1983, 7-15.
[27] « Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 20)
[28] Frédéric Regard, « L'Auteur remis en place : topologie et tropologie du sujet autobiographique », 33-47, Nicole Jacques-Lefèvre (éd.) avec la collaboration de Frédéric Regard, *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, St Étienne : Publications de l'Université de St Étienne, 2001, 35.
[29] *Ibid*., 36.

novelty, self-reflexive art: these features of Decadence leave the movement easily open to the comic and to parody. »[30]

J'ajouterai que cette approche de l'intertextualité se trouve dans certains romans ou nouvelles, comme par exemple *A Mere Accident*. La richesse intertextuelle de cette œuvre est tout d'abord affichée sur les rayonnages de la bibliothèque du personnage principal, révèlant son goût pour les belles lettres mais également la nature hétéroclite de ses choix, en écho à ceux de Moore : les lettres latines y côtoient le XIXe siècle français et anglais, les auteurs réalistes voisinent avec la littérature décadente et les poètes romantiques anglais. Il semble que cette bibliothèque soit à l'image des œuvres de cet écrivain, patchworks d'influences diverses, essais de synthèse de ses engouements, mises en abyme de réflexions artistiques à travers des débats sur des peintres, des écrivains. L'expression utilisée par Liliane Louvel pour définir *The Picture of Dorian Gray*, « *texte-arlequin* »[31], peut être utilisée pour certaines œuvres de Moore.

Ce jeu extrêmement conscient sur les sources, références, formes, est, selon Pierre Jourde, caractéristique de la décadence liée à la maladie de la conscience, l'hypertrophie de l'intellect, les excès de l'introspection et du narcissisme. Ces processus sont répétés dans la forme, éclatée et multiple, d'où une impression de fragmentation et de prolifération. Ainsi, pour Jourde, les nombreux renvois à d'autres œuvres visent à afficher l'identité de l'œuvre « *se pos[ant] en conscience d'œuvre* » :

> Le texte semble donner des modèles internes de ce qu'il voudrait être, de ce qu'il prétend être, de l'esthétique à laquelle il entend se conformer, dans une sorte de délégation d'identité. […] l'œuvre paraît se réaliser tout entière comme le reflet incertain d'une autre œuvre qui serait elle mais qui l'enveloppe et la double comme un fantôme. Elle s'énonce pour ainsi dire au conditionnel.[32]

L'identité de l'œuvre est le reflet de l'identité du sujet décadent, multiple et toujours autre. Les « *fantômes* » ou « *doubles* » hantant les écrits de George Moore rappellent ses modèles, influences et filiations littéraires mais aussi picturales.

---

[30] Michele Hanoosh, *Parody and Decadence*, Columbus: Ohio State University Press, 1989, 21.
[31] Liliane Louvel, *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray*, Paris : Ellipses, 2000, 17.
[32] Pierre Jourde, *op. cit.*, 23.

2) BRIS D'IMAGES ET ÉCLATS DE PEINTURE

« L'œil du texte »

Moore voulait être peintre et ce désir de peinture est devenu désir d'écriture, sans pour autant que l'artiste ne tourne le dos à ses premières aspirations. Aussi la peinture occupe-t-elle une place essentielle dans ses écrits et, parce que je n'y avais pas prêté suffisamment attention dans ma thèse, faute de temps et d'espace, j'ai repris ce fil. J'ai alors cherché à montrer que les œuvres de Moore sont construites sur des bris d'autres écrits, mais aussi de tableaux, d'images. Dans un premier temps, le lecteur note que les personnages d'écrivains, de peintres, de critiques d'art, d'esthètes, de musiciens, circulent de roman en roman, ce qui rappelle le principe de retour structurant *La comédie humaine*. La présence de ces personnages révèle, bien entendu, l'intérêt de l'écrivain pour les domaines qu'ils représentent et surtout légitime les interrogations sur l'art et la représentation présentes dans les récits. À travers eux, Moore met en scène les affres de la création, les chassés-croisés entre la vie et l'art, l'interpénétration des formes artistiques.

Certaines œuvres sont jalonnées de noms de peintres (et d'écrivains), proposent des descriptions de tableaux observés par les personnages, ou créent des effets tableaux donnant au texte une qualité picturale. Le recours à l'hypotypose pour décrire une scène est fréquent ; la répétition de l'expression « *you see* », avec l'utilisation du présent, révèle ce désir de faire voir qui hante le texte moorien, son obsession du visible, de la vision, ainsi qu'une aspiration à faire image. Cette tension vers l'image est exprimée par Edward Said, qui rappelle que le lisible demeure indissociablement lié à ce qui constitue son double, le visible : « *Writing cannot represent the visible, but it can desire and, in a manner of speaking, move towards the visible without actually achieving the unambiguous directness of an object seen before one's eyes*. »[1]

J'ai tout particulièrement travaillé sur deux romans, *Lewis Seymour and some Women*[2] et *A Drama in Muslin* ainsi que, de manière plus périphérique, sur *A Mere Accident*. Tout en suivant les méthodes de la fiction naturaliste, en menant, dans l'étude des caractères, une investigation pseudo-scientifique (phrénologie, hérédité) et en

[1] Edward Said, *The World, the Text and the Critic*, cité par Liliane Louvel, *Texte/Image, Images à lire, Textes à voir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, 33-34.
[2] George Moore, *Lewis Seymour and Some Women*, Paris : Louis Conard, 1917.

appliquant un programme déterministe, ces œuvres brouillent les frontières entre les formes artistiques et proposent notamment des digressions sur l'art. Le regard porté sur les choses est donc double : d'un côté, un regard scientifique lisant les surfaces, interprétant les symptômes et, de l'autre, l'œil du peintre s'attardant sur les formes, les couleurs, la lumière. En ce sens, Moore révèle un phénomène littéraire typique du réalisme du XIXe siècle, constamment habité par des références à la peinture, modèle et envers de l'écriture. Dans *SZ*, Roland Barthes propose une définition du réalisme qui l'associe à la peinture et en fait la copie d'une copie, un code élaboré à partir d'un autre code. D'abord imaginé comme un tableau, le réel est ensuite présenté comme s'il s'agissait d'une prise directe, d'une vision sans détour :

> […] il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole : code sur code, dit le réalisme.[3]

Une première étape a consisté à étudier la peinture dans *Lewis Seymour and some Women* (version revue et corrigée, en 1917, du premier roman de Moore, *A Modern Lover*, publié en 1883) en travaillant sur la notion de détour[4]. Le texte, en retraçant le parcours d'un jeune peintre, accueille la peinture, qui peut être qualifiée de forme allogène, expression que j'utiliserai de façon récurrente pour projeter un nouvel éclairage sur la dialectique entre identité et altérité, en référence bien sûr à la nature des œuvres mêmes.

J'ai, dans un premier temps, porté mon attention sur les citations de noms d'écrivains, de peintres et de titres d'œuvres, réels mais aussi fictifs. Cette intertextualité et cette interpicturalité révèlent en fait les pesanteurs s'exerçant sur l'art de Lewis Seymour, prisonnier d'un héritage culturel qui constitue pour lui une entrave. Le détour géographique que font Lewis et sa maîtresse et mécène Lucy Bentham pour rendre visite à Mallarmé est une version littérale des nombreux détours empruntés par le

---

[3] Roland Barthes, *SZ*, Paris : Seuil, 1970, 61.

[4] « Parcours de l'artiste et multiples détours dans *Lewis Seymour and Some Women* », Communication au Congrès SAES, « Parcours et détours », Atelier SFEVE, à l'Université Paul Valéry, Montpellier III, mai 2004.

texte. Cet épisode offre une réflexion sur *L'après-midi d'un faune* illustré par Manet (objet précieux constituant un rappel de ce rapport entre texte et image si cher à Moore), plus particulièrement sur la nature énigmatique de la poésie mallarméenne, faite de tours et de détours, polysémique. C'est un moment essentiel introduisant des questionnements propres à la modernité : remarques sur la nature oblique, indirecte, opaque du langage ; introduction de la figure du lecteur auquel est conféré la responsabilité de construire le sens et ainsi de faire vivre le texte. Ce procédé métafictionnel conduisant l'œuvre à faire retour sur elle-même de manière auto-référentielle est prolongé par des débats sur la création et la représentation qui, semblant interrompre le récit et créer des digressions, servent en fin de compte le projet de l'écrivain et renvoient au sujet même du récit.

J'ai ensuite envisagé le rôle du modèle dans ce processus de création : support et contrainte, il impose au peintre un détour, relation triangulaire entre son corps, la toile et l'artiste. Indispensable pour Lewis (sa quête artistique débute d'ailleurs par la quête d'un modèle), il s'avère cependant être une configuration de chair passive et résistante, qui ne se laisse pas apprivoiser dans le dessin et qui, loin de stimuler la création, la freine. Pris dans des démêlés avec le corps de son modèle ne parvenant pas à prendre la pose imaginée, le peintre perd toute son énergie. Les analyses de Jean-Jacques Lecercle sur le détour, « Le plus beau est toujours le plus long », m'ont permis de montrer que, si le corps du modèle est à l'origine effectivement inscrit dans une « *eschatologie du détour* » dans laquelle ce retard, cette perte, sont paradoxalement la promesse d'un gain, c'est en fin de compte à une « *ontologie négative* »[5] qu'il renvoie. Loin d'être comblé, le hiatus entre le corps et l'image, la nature et l'art, est réaffirmé et Lewis, d'un geste rageur, rature puis efface son dessin. Le corps du modèle est alors, littéralement, dé-peint…

Si Lewis échoue dans son entreprise[6], il semble que la prose moorienne réussisse ce détour par l'image ; détour de l'écriture tendue vers cet autre, la peinture, au point donc de chercher à faire image, c'est-à-dire d'opérer la transformation du texte en image. Si la représentation picturale est l'objet du récit, elle en devient parfois aussi la matière même. Les analyses de Liliane Louvel m'ont été d'une aide précieuse et je me suis

[5] Jean-Jacques Lecercle, « Le plus beau est toujours le plus long », 23-33, Liliane Louvel (éd.), *Le détour, La Licorne*, 54, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, 23.

[6] J'ai proposé une étude de l'artiste dés/œuvré dans la fiction moorienne dans « More than Dramas of Sterility: Portraits of the Artist in Moore's Fiction », 12-23, Mary Pierse (ed.), *George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds*, Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2006.

appuyée sur son travail sur « *les marqueurs du pictural* ». Elle distingue les marqueurs explicites, engendrant « *un effet citationnel direct* » (voir les noms de peintres et d'œuvres abondamment mentionnés) de ceux qui sont présents de façon indirecte dans le langage. Ces marqueurs-là traduisent de manière sémantique, syntaxique, grammaticale des effets, des techniques, rappelant ceux produits par un tableau (effets de cadrage, dispositifs visuels)[7]. Liliane Louvel dresse cet inventaire quant aux procédés pouvant traduire les effets picturaux dans l'écriture :

> […] le lexique technique (couleurs, nuances, perspectives, glacis, vernis, formes, couches, ligne, etc.), la référence aux genres picturaux (nature morte, portrait, marine), le recours aux effets de cadrages, la mise en place des opérateurs d'ouverture et de fermeture de la description picturale (déictiques, encadrements textuels comme les enchâssements de récit, la ponctuation, le blanc typographique, la répétition du motif « c'était »), la mise en place de la focalisation et des opérateurs de vision, la concentration des dispositifs techniques dans l'histoire permettant de voir, le recours aux comparaisons explicites « comme dans un tableau », le suspens du temps marqué par la forme en ING en anglais, qui marque également l'insertion d'une subjectivité, et de fait, inscrit la spatialité dans le temps du récit, l'immobilité et l'absence de mouvement.

Récit du parcours d'un peintre, *Lewis Seymour and Some Women* est histoire de peinture et devient le lieu d'interpénétration entre peinture et écriture. L'image peut surgir dans le texte, un paysage être évoqué comme un tableau (« *effet-tableau* »), ou un tableau décrit par le texte (« *ekphrasis* »). Le détour par l'image est manifesté par la rupture de la linéarité de la narration, voire la rupture du dialogue, lorsque par exemple des personnages parlent puis se taisent, se déplacent puis s'arrêtent, pour contempler en silence une scène. Cet arrêt produit aussi un arrêt sur image, une focalisation interne, un effet de cadrage dû à la mise en paragraphe. Mais, malgré tous ces procédés langagiers visant à générer l'illusion picturale, il demeure évident que le texte « *tend vers son être d'image sans jamais l'atteindre car l'image textuelle restera toujours une "image en l'air"* »[8].

Ce roman m'a donc fourni l'occasion d'aller un peu loin dans cette exploration des rapports entre peinture et écriture dans l'œuvre de Moore où, finalement, c'est d'un retour à la peinture, plutôt que d'un détour par la peinture, qu'il faut parler. J'ai poursuivi dans cette voie avec un autre roman, *A Drama in Muslin*, abordé dans l'axe 1 en relation avec la mode et « *la féérie du code* ». Comme le titre de l'article en question

[7] Liliane Louvel, *Texte/Image*, 33.
[8] *Ibid*.

l'indique, « Painting and writing in Moore's *Confessions of a Young Man, Lewis Seymour and some Women*, and *A Drama in Muslin* »[9], je suis revenue sur mes analyses des *Confessions* et de *Lewis Seymour*, mais je ne mentionnerai ici que les nouveaux éléments apportés par le troisième roman. J'ai considéré la façon dont Moore appliquait la célèbre formule d'Horace, « *Ut Pictura Poesis* » en étudiant les descriptions des paysages et des corps, extrêmement importantes dans ce roman. Comme je l'ai dit plus haut, cette tension vers le visible qui anime l'écriture est marquée de façon répétée par l'emploi de la formule « *you see* », injonction à voir et sorte de formule magique ponctuant les descriptions de manière presque incantatoire. Elle introduit l'hypotypose, le présent simple, les phrases nominales, qui déclenchent un effet pictural.

J'ai aussi observé le lien possible avec la technique impressionniste, surtout lorsque la description, s'attardant sur le corps de jeunes filles pendant un bal, révèle des fragments de chair (épaules, cou) et de vêtements et semble juxtaposer, par la parataxe, les couleurs et les détails dans un gros plan. Elle devient alors catalogue, inventaire de couleurs, de formes, tourne autour de clichés (la femme-fleur, comparée à une rose), ce qui rappelle bien sûr les analyses d'Helena Michie mentionnées dans l'axe 1. J'ai également posé la question du regard, remarquant que, soudain, le narrateur omniscient trouvait tout à coup à s'incarner pour devenir un observateur donnant l'illusion de sa présence (illusion produite par l'expression, au cœur d'une de ces descriptions, « *just in front of me, under my eyes* »[10]).

Le fait de créer l'illusion d'un œil (« *I/Eye* ») incarné, plongé au milieu de ces scènes de bal, tend à susciter non seulement une image mais les perceptions visuelles liées au parcours imposé à l'œil. À ce titre, les commentaires de Philippe Hamon sur deux modes de lecture, lecture d'image et lecture de texte, selon lui opposés au XIXe siècle, sont extrêmement pertinents. Ainsi écrit-il dans *Imageries* : « *Enfin, l'image avec son mode de lecture qui lui est propre, mode d'un parcours zigzaguant et rapide de l'œil sur une surface plane, lance un défi au texte littéraire voué au mode linéaire et lent de la lecture.* »[11] Or, il apparaît que la syntaxe fragmentée utilisée par Moore, touches de couleur et bribes de corps et de vêtements juxtaposées de façon paratactique, vient dérouter et défier la linéarité de l'écriture. Les mouvements de l'œil, alternant gros

[9] « Painting and Writing in George Moore's *Confessions of a Young Man, Lewis Seymour and some Women* and *A Drama in Muslin* », communication au 2e colloque international George Moore (Lille, mars 2007), à paraître dans l'ouvrage édité par Fabienne Garcier et Christine Huguet, *Across Borders: George Moore*, Amsterdam: Rodopi.
[10] George Moore, *A Drama in Muslin*, 173.
[11] Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris : José Corti, 2001, 36.

plans et vues d'ensemble, contribuent à générer une sensation de fragmentation, de rupture de perspective, à lier peut-être avec cette idée de zigzag développée par Hamon. Pour reprendre Liliane Louvel, il est bon de préciser que l'attention portée au détail, souvent représenté en gros plan, fait image dans le texte et signale l'irruption du visuel : « *Comme le tableau, le détail ouvre l'œil du texte, il fait image aussi minuscule soit-elle mais un détail décrit par le texte […] permet au lecteur de visualiser la chose et donc de mieux se la représenter.* »[12] Je n'insisterai pas ici sur cet hyperréalisme, évident dans ce genre de descriptions focalisées sur le corps féminin qu'elles fragmentent. Je reviendrai donc plus loin, en abordant la critique d'art moorienne mais aussi la peinture préraphaélite, sur le détail comme éclat et donc en relation avec le fétiche et le fantasme. Les « *arabesques érotiques* » évoquées dans l'axe 1 laissent ici place à des fragments érotiques.

Si le visuel occupe une place prédominante et façonne les procédés employés dans la description qui vise donc à faire image, il semble que l'écriture se dote d'autres qualités sensorielles ou, du moins, cherche à reproduire une expérience qui tiendrait de la synesthésie. En effet, probablement du fait de son insistance sur le corps et la perception, le discours prend parfois une dimension sensuelle que l'écrivain lui-même avait relevée et qu'il signale dans la préface à la nouvelle édition : il dit avoir été très désireux de maîtriser un vocabulaire lui permettant de dire tout ce qu'il voyait, entendait, sentait et touchait (« *a little over anxious to possess himself of a vocabulary which would suffer him to tell all he saw, heard, smelt, and touched* »[13]). Selon Jean-Claude Noël, cette approche sensuelle de la langue, envisagée comme un matériau possédant des qualités sensorielles, reflète celle du peintre aimant la matière qu'il travaille : « *Moore, artiste sensuel, est encore épris des qualités du matériau qu'il emploie à la manière d'un peintre qui aime la matière pour elle-même.* »[14]

Il est clair que, derrière cette affirmation, se trouvent les fameuses correspondances de Baudelaire, qui inspireraient donc l'écriture de *A Drama in Muslin*. Bien des artistes contemporains de Moore, cherchant à accomplir l'interpénétration entre les arts, ont suivi Baudelaire. Il est clair également que c'est la qualité sonore, et non plus seulement visuelle, qui est ici essentielle. C'est là la dernière piste que j'ai rapidement empruntée dans cette étude des rapports texte/image, ouvrant finalement sur l'évocation des

---

[12] Liliane Louvel, *Texte/Image*, 175.
[13] George Moore, Preface to *A Drama in Muslin*, 1915, cité par Judith Mitchell, « Huysmans and George Moore's *A Drama in Muslin* », *Dalhousie Review* 65 (1), 1985, 89-98, 97.
[14] Jean-Claude Noël, *op. cit.*, 468.

rapports entre musique, peinture et écriture. Il s'agit d'un aspect que j'ai très peu étudié dans l'ensemble de mes recherches, malgré une analyse, dans ma thèse, des rapports entre la voix (le chant) et le corps. Tout en sachant qu'il existe déjà un certain nombre de travaux sur la « *ligne mélodique* » et sur l'influence de Wagner, j'envisage de me pencher à l'avenir sur cette présence de la musique (en tant que thème et procédé d'écriture), condition suprême de l'art selon Pater, l'un des maîtres à penser de Moore.

L'éblouissement de la peinture

Suite à un travail de traduction d'extraits de *Modern Painter*s de Ruskin, travail mené en collaboration avec deux collègues (Lawrence Gasquet et Laurence Constanty), j'ai suivi une voie différente qui m'a cependant ramenée à l'étude de la relation entre texte et image, telle qu'on la trouve dans les écrits sur l'art. Dans cet ouvrage, *L'éblouissement de la peinture. Ruskin sur Turner*, j'ai présenté et traduit des extraits organisés sous le titre « Ombres et lumières de la peinture de Turner », et ce travail a initié une réflexion sur la manière dont le critique d'art construisait l'image dans son texte, cherchait à saisir, dans l'écriture, toutes les nuances, la fluidité, le mouvement, perçus dans les tableaux. Il y a dans *Modern Painters*, en parallèle avec des réflexions théoriques et des commentaires critiques, de nombreuses ekphraseis.

Ces passages, révélant l'éblouissement produit par Turner, ont suscité des interrogations. Comment, justement, l'écriture transmet-elle cet éblouissement ? Pour Ruskin, il ne s'agit pas uniquement de faire image mais de rendre les effets produits sur celui qui contemple les tableaux de Turner. Cette écriture s'adresse à l'œil de son lecteur mais vise aussi à le transformer en spectateur ; ce sont les moyens mis en œuvre pour opérer cette transformation qui ont retenu mon attention. J'ai mis cette interrogation en lien avec les essais sur l'art de George Moore, plus particulièrement ceux sur Whistler et Manet dans *Modern Painting*. Ce travail, pour l'instant ébauche d'une étude que je souhaite poursuivre (la production de Moore en matière de critique d'art est assez importante[15]), a abouti à la rédaction de deux articles[16].

---

[15] Moore a publié trois recueils d'écrits sur l'art : *Modern Painting*, 1893, London and Felling-on-Tyne: The Walter Scott Publishing Company, 1906 ; *Reminiscences of the Impressionist Painters*, Dublin: Mannsel and co., 1906 ; *Impressions and Opinions*, 1890, London: David Nutt, 1891.

[16] « "The picture would do well as an illustration to some poem" : essais de peinture et d'écriture, ou l'écrit sur l'art dans *Modern Painting* de George Moore », *L'essai, L'Atelier*, 2 (2), 2010, 67-80 ; « Le

Chez Moore, les écrits sur l'art peuvent être considérés comme le prolongement de ses propres aspirations à devenir peintre. *Confessions of a Young Man* retrace le parcours l'ayant mené de la peinture à l'écriture et annonce que son échec à devenir peintre va définir ses pratiques littéraires et que la peinture va continuer à demeurer une influence majeure dans l'ensemble de son œuvre. Aussi est-il légitime d'envisager que la critique d'art soit une réponse à l'essai de peinture relaté dans cette autobiographie, illustrant par ailleurs le passage de l'image au texte, de la toile à la feuille. Accomplissant un retour à une aspiration première, les écrits sur l'art reflètent le mouvement inverse, du texte à l'image, de la plume au pinceau. Tout en proposant des réflexions sur la peinture en général, les institutions, la tension entre tradition et modernité, Moore privilégie la peinture impressionniste française et travaille aussi sur Whistler. Je me suis intéressée plus particulièrement à ses propos sur Whistler et Manet, en axant mon étude sur l'ekphrasis, pierre d'angle de son approche des œuvres et de la rencontre entre texte et image : elle « *ouvr[e] le lisible au visible, suspendant le temps* »[17]. L'articulation entre le lisible et le visible est fondamentale dans cette pratique, que l'on trouve aussi chez Ruskin. J'ai ainsi été amenée à souligner les procédés visant à faire voir, à placer le lecteur devant l'image et, donc, à le transformer en spectateur engagé dans une expérience esthétique, qui est affaire des sens avant d'être affaire de sens.

Pour Moore tout autant que pour Ruskin, la critique d'art s'offre comme une réponse au rejet de nouvelles formes d'expression par un public prisonnier de conventions et refusant la modernité. Ayant en quelque sorte pour objectif d'éduquer l'œil de ce public, elle participe donc d'un projet didactique visant à faire comprendre la modernité, à bousculer les pratiques institutionnelles de la Royal Academy. Il est intéressant de constater que Turner, défendu par Ruskin, puis Whistler, défendu par Moore, ont été au début de leur carrière des représentants de la modernité et que la critique essentielle adressée à leur œuvre a été, pour reprendre une formule de Daniel Arasse, qu'« *on n'y vo[ya]it rien* ». Ruskin et Moore partagent cet objectif commun de transformer, grâce à l'écriture, cet aveuglement en éblouissement. Tous deux s'adressent directement à un

---

critique d'art, passeur d'images : *Modern Painters* de John Ruskin (1843-1856) et *Modern Painting* (1893) de George Moore » (communication au colloque sur « Le passeur » à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III en juin 2010, à paraître).

[17] Liliane Louvel, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, 15.

destinataire (« *you* ») dont ils cherchent à faire un « *voyant* ». Ruskin met tout particulièrement l'accent sur les puissances de la vision, reflétant en cela la fascination pour les pouvoirs de l'œil au XIXe siècle :

> The greatest thing a human soul ever does in this world is to *see* something and tell what it *saw* in a plain way. Hundreds of people can talk for one who can think but thousands can think for one who can see. To see clearly is poetry, prophecy, and religion, – all in one.[18]

Les tableaux sont abordés comme des énigmes, « *like a newly-discovered Greek text, without punctuation or capital letters* »[19], écrit Moore au sujet de Whistler. Quant à Turner, il peint le rien, si l'on en croit la formule de Hazzlitt disant de ses œuvres qu'elles sont des « *peintures du rien, mais très ressemblantes* »[20] (la formule a été reprise par Lawrence Gowing pour son ouvrage, *Turner, peindre le rien*). Ruskin sur Turner et Moore sur les Impressionnistes se trouvent tous deux confrontés au même paradoxe consistant à démontrer la vérité de modes de représentation construits sur la lumière, les éléments, les effets atmosphériques, c'est-à-dire des réalités défiant les formes et les contours bien tracés. Comment décrire une œuvre qui traduit le passage, le fugace, l'intangible ? J'ai donc cherché à démontrer, en suivant les réflexions de Daniel Arasse et de Georges Didi-Huberman sur le détail et l'éclat de peinture ainsi que les analyses de Pierre Wat sur Turner que, si dans cette peinture « *le voir, traité en excès, devient aveuglement* »[21], le critique d'art cherche bien en réalité à accomplir « *le retournement de l'aveuglement en vision* »[22].

Le face à face entre le spectateur et le tableau recréé par Moore et Ruskin m'est apparu comme une autre manière d'articuler identité et altérité, ces deux notions au centre de mes préoccupations. L'essai sur l'art s'impose alors comme une tentative de saisir une altérité tout d'abord présente dans la modernité déconcertante d'un artiste proposant une vision inédite, mais également une altérité qui est celle de l'image venant s'inscrire dans le texte du critique. L'ekphrasis est alors une prise de possession, par le langage, de l'autre, l'image, et elle fait aussi entrer en jeu les perceptions. Même si cela semble évident, il est pertinent de rappeler que ces écrits sur l'art se fondent sur une

---

[18] John Ruskin, *Modern Painters*, 1856, vol. 3, London: George Allen, 1906, 278.
[19] George Moore, *Modern Painting*, 1893, « Whistler », United States: Kessinger Publishing, 2004, 2.
[20] Cité par Pierre Wat, *Turner, menteur magnifique*, Paris : Hazan, 2010, 60.
[21] *Ibid.*, 54.
[22] *Ibid.*, 63.

expérience vécue dans les musées et donc d'ordre corporelle, inscrivant le corps dans un espace qui organise ce face à face. Le lecteur est entraîné dans le sillage de l'auteur de l'essai, comme il reprend son parcours dans l'exposition, passe de tableau en tableau et marque une succession de haltes permettant les descriptions successives des œuvres.

Les conditions mêmes de la rencontre avec l'œuvre picturale sont parfois reprises dans l'écriture. L'essai sur l'art est, en effet, une tentative pour rendre compte d'une expérience visuelle vécue par le critique face au tableau, pour évaluer ses propres perceptions. Il devient alors « *terrain d'expérience* » pour reprendre une expression de Gabrielle Macé dans *Le temps de l'essai* :

> Le choix de l'essai exige que le sujet s'offre comme terrain d'expérience, dans un texte qui construit une relation idiosyncratique entre une conscience et un objet, liée à l'évidence d'un thème qui s'offre à la pensée et à l'affirmation d'une subjectivité authentique.[23]

En conformité avec cette idée d'expérience, voire d'expérimentation, le discours tend à refléter, à travers des marqueurs linguistiques et sémantiques, les tatônnements interprétatifs de l'essayiste face à la toile, terrain inconnu qu'il s'agit d'explorer. J'ai relevé les nombreuses injonctions précédant, et déclenchant, le surgissement de l'image dans le texte (« *Then mark* », « *Note* », « *Notice on the left […] Look at […] notice, I beg of you to notice […]* »)[24]. Ces formes verbales à l'impératif participent d'un acte de monstration et fonctionnent comme des index pointés sur la toile pour organiser le parcours de l'œil du lecteur-spectateur.

Pour mener à bien cette exploration, Moore met en scène le corps en l'engageant à se livrer, face au tableau, à une gymnastique censée produire forme et sens à partir de la contemplation. Cette entrée du corps sur la scène de l'essai se fait sous la forme d'une mise en mouvement, une poussée du corps du spectateur vers l'œuvre. Par exemple, Moore demande au lecteur d'effectuer une volte-face rapide pour mieux saisir l'effet produit par une des *Nocturnes* de Whistler et, finalement, créer avec son propre corps le jaillissement des étincelles. Dans un autre essai « Monet, Sisley, Pissarro, and the Decadence », un tableau de Sargent est introduit par une référence au doux parfum de ses couleurs délicates. Ce rappel des correspondances baudelairiennes évoquées plus haut dépasse la nature purement visuelle de la contemplation d'un tableau et vient ancrer l'expérience esthétique dans la synesthésie.

---

[23] Gabrielle Macé, *Le temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XX*e *siècle*, Paris : Belin, 2006, 44.
[24] George Moore, *Modern Painting*, « Whistler », 9.

Pour mieux saisir les effets d'un tableau pointilliste, Moore invite son lecteur à s'approcher, puis à reculer, pour trouver la bonne distance permettant le surgissement de l'image. J'ai donc essayé de montrer que la gymnastique de l'œil à laquelle le texte engage le lecteur a pour corollaire une gymnastique du corps. Avec pour objectif au départ de travailler sur l'articulation entre texte et image, j'ai retrouvé le corps, inscrit dans le texte comme acteur essentiel dans la création du sens du tableau. Même en l'absence physique de l'œuvre (qui doit donc être décrite pour recréer sa présence, d'où le recours inévitable à l'ekphrasis), le texte tente de reconstruire les conditions d'une expérience charnelle. L'expérience visuelle ne peut exister sans le corps, rappel de l'« *être-au-monde* » de Merleau-Ponty.

Or, les expériences mises en scène dans *Modern Painting* entraînent aussi une réflexion sur le détail et sa perception. Les analyses de Georges Didi-Huberman sur le détail et sur le pan en peinture ont été très utiles pour me permettre de saisir les enjeux de cette question chez Moore et chez Ruskin. J'ai pu mettre en relation la fonction du détail dans les tableaux évoqués mais aussi dans les textes inscrits en miroir, en retenant tout particulièrement le rappel étymologique de Didi-Huberman, associant le détail avec l'action de détailler et donc de tailler, puis à l'action inverse, qui est de rassembler, recréer une unité :

> Dans le sens commun philosophique, le détail paraît recouvrir trois opérations, plus ou moins évidentes. D'abord celle de s'approcher : on « entre dans le détail » comme on pénètre dans l'aire élective d'une intimité épistémique. Mais l'intimité comporte là quelque violence, perverse sans aucun doute : on ne s'approche que pour découper, partager, mettre en morceaux. C'est le sens fondamental qui se dit ici, c'est la teneur étymologique du mot – la taille – et sa première définition dans Littré : « partage d'une chose en plusieurs parties, en morceaux », ce qui ouvre toute la constellation sémantique du côté de l'échange et du profit, du commerce de détails. Enfin, par une extension non moins perverse, le détail désigne l'opération exactement symétrique, voire contraire, celle qui consiste à recoller tous les morceaux, ou au moins à en faire le compte intégral : « faire le détail », c'est énumérer toutes les parties d'un tout, comme si la « taille » n'avait servi qu'à donner les conditions de possibilité d'un compte total, sans reste – une somme. Se joue donc là une triple opération paradoxale, qui s'approche pour mieux couper, et coupe pour mieux faire le tout. Comme si « tout » n'existait qu'en parcelle, pourvu qu'elles soient sommables.[25]

L'ekphrasis elle-même est une « *constellation sémantique* » rayonnant à partir d'une image. Elle procède à une énumération de détails ou mise en pièces de l'image visant cependant une somme, la recréation d'une unité dans le langage. Mais la somme s'avère

[25] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, 274.

au final assez difficile et la pulvérulence de l'image, qu'il s'agisse de Turner ou des Impressionnistes, demeure l'effet principal.

En cherchant à faire voir, la description conjugue de façon paradoxale vision et aveuglement, qu'il s'agisse d'un tableau où les formes sont dissoutes (Turner, les Impressionnistes) ou, au contraire, d'une œuvre définie par un réalisme scrupuleux (les Préraphaélites). J'avais déjà observé que Ruskin, dans une longue description de *The Awakening Conscience* de William Holman Hunt (lettre à *Times*, 1854), avait noté que le rendu minutieux du peintre, représentant jusqu'au plus menu détail, créait un déséquilibre. L'observateur, remarque Ruskin, se trouve en quelque sorte happé par cette prolifération détruisant l'unité de la toile. Surtout, en prêtant attention au style même du critique, j'ai pu constater que le discours mimait cet éclatement du sujet central, cet éparpillement du regard[26].

Chez Moore, le détail comme éclat ou fétiche, lié au fantasme, a rejoint mes remarques précédentes sur la peinture préraphaélite. La description de *Harmony in Grey and Green*[27] fragmente l'image et repose sur le fétichisme de l'observateur dont le regard s'attarde sur le pied (plus exactement l'os de la cheville) et sur l'ovale du visage (plus exactement l'os de la mâchoire) de la jeune fille peinte, alors que le reste du corps est à peine évoqué, sous forme de pans de couleurs (les vêtements) se détachant sur d'autres pans (rideaux, lambris, mur). La description fait du tableau de Whistler une combinaison de morceaux de couleur et de morceaux de corps, une jambe (réduite à la cheville) émergeant d'un pan blanc (la robe) se détachant sur un pan noir (le lambris). De la même manière, lorsqu'il se (nous) place devant le portrait de Berthe Morisot par Manet[28], Moore se laisse happer par les vides trouant la représentation, comme si les trous figurant la robe à pois du modèle contaminaient tout le tableau (y compris le visage de la femme) et aussi le commentaire qui en est fait. Ce commentaire, s'élaborant sur le fragment, recrée les effets d'une représentation composée d'éclats de couleur, de blancs et de trous noirs entraînant une vision syncopée.

Il s'avère qu'il est également possible d'envisager la relation entre texte et image en cherchant, non la résurgence de l'image dans le texte, mais la présence de l'écrit dans le tableau. La peinture préraphaélite offre plusieurs exemples de ce phénomène ; inutile de

[26] Voir l'article, déjà mentionné, « De Ruskin aux Préraphaélites : du réalisme au fantasme, ou la peinture dans tous ses éclats ».
[27] George Moore, *Modern Painting*, « Whistler », 9.
[28] George Moore, *Modern Painting*, « Chavannes, Millet and Manet », 25-26.

rappeler ses sources littéraires, l'écriture poétique de Rossetti ou de Morris, la présentation de poèmes en vis-à-vis des tableaux, les vers inscrits sur les cadres somptueux, pour affirmer ce lien fondateur entre écriture et peinture. J'ai choisi de me pencher sur l'inscription verbale au cœur du pictural, en m'inspirant des remarques de Michel Butor dans *Les mots dans la peinture*[29]. Pour un article sur les « formes allogènes dans le discours »[30], j'ai étudié l'imbrication et la résonance des mots dans l'image en examinant les diverses formes prises par cette présence de l'écrit et ses effets dans l'économie du tableau. Chez Rossetti, la signature du peintre est un monogramme révélant l'évolution des boucles de l'écriture vers celle du dessin et la porosité des frontières entre le scriptural et l'iconique. Engageant le spectateur dans une tentative de déchiffrage des fragments scripturaux, la représentation de livres met en abyme l'histoire représentée sur la toile, introduit un sujet doté d'une fonction programmatique. Selon Bertrand Rougé, ceci constitue un rappel des liens indissolubles entre texte et image, car ces mots sont là comme « *référent textuel de l'œuvre* » et montrent qu'« *il reste toujours un peu de texte qui diffère la peinture* »[31].

En relation avec ces mots dans la peinture, j'ai repris la problématique autour du rendu minutieux des détails, « *hypervisibilité* » déconstruisant le réalisme (problématique abordée dans un précédent article sur cette peinture dans tous ses éclats et analysée dans l'axe 1). Les définitions de Daniel Arasse sur le détail qui peut être « *particolare* » (préservant l'équilibre et l'unité de l'ensemble) ou bien « *dettaglio* », « *moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours* »[32] m'ont permis de reprendre cette idée de déconstruction accomplie par l'excès de détails. Le fragment scriptural, s'il surprend et fait du spectateur un lecteur, peut fonctionner comme *dettaglio* et point de résistance, facteur de désorientation. Parfois illisible, il devient, pour citer Georges Didi-Huberman, « *éclat de matière* », tel ce fil/filet de peinture rouge dans *La Dentellière* de Vermeer. Loin de servir la mimésis, il se pare alors de « *quelque étrange pouvoir d'éblouissement, d'aveuglement* »[33].

---

[29] Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris : Flammarion, 1969.
[30] « L'écriture dans l'image : de quelques œuvres préraphaélites », 279-292, Fabienne Gaspari, Catherine Mari (éds.), *Formes allogènes dans le discours : imbrication et résonance*, *Rives*, 6, Paris : L'Harmattan, 2011.
[31] Bertrand Rougé, « Rendre l'invisible, ou les affleurements de la chair : chiasme et symbole dans la peinture de Dante Gabriele Rossetti », 241.
[32] Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 1992, 11.
[33] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, 290.

3) VOIX NOMADES : « *VERY CURIOUS STOR[IES], WILD AND YET DOMESTIC* »

À quatre mains : polyphonie victorienne

Dans cette partie abordant le « *devenir-autre* » d'œuvres de fiction, j'ai inséré des travaux reflétant mes préoccupations au sujet de la reconstruction du passé en lien avec une déconstruction, porteuse de (post-)modernité, de l'autorité/auteurité, avec pour conséquence la présence de multiples voix. L'expression « *voix nomades* », empruntée à l'ouvrage de Bruce Henricksen, *Nomadic Voices*, permet de fédérer ces travaux. Elle résume également la thèse de Bruce Henricksen, essentielle pour aborder la question du récit chez Conrad :

> Remembering that for Jean-François Lyotard the postmodern is not merely a period designation but also a name for tendencies latent in modernism itself, this book asserts that the necessity of this postmodern difference is apparent already in the texts of Joseph Conrad, overdetermined texts in which the discursive subject constantly deconstructs into diverse voices resulting from the networks of power in which the discursive subject is positioned.[1]

Henricksen décèle donc la présence de caractéristiques postmodernes dans une œuvre charnière, publiée en 1900 et considérée comme ouvrant la voix aux expérimentations formelles de la littérature du XXe siècle. Cette définition des « *voix nomades* » souligne surtout la déconstruction et le dialogisme, ainsi que l'insertion du sujet du discours dans des réseaux de pouvoir. Elle conduit à un questionnement sur la notion d'autorité/auteurité (*author/ity*), mené dans le récit même et reflété, de diverses façons, dans sa forme.

Les œuvres dans lesquelles j'ai trouvé ces problématiques sont par ailleurs toutes associées, de près ou de loin, soit à l'histoire coloniale, soit au gothique, parfois aux deux à la fois. En toile de fond, il y a un ensemble de peurs générées par les soubresauts de l'Histoire (les conquêtes napoléoniennes chez Gaskell, la révolte des Cipayes en Inde en 1857 dans *The Moonstone*, l'industrialisation à marche forcée de l'Angleterre et la remise en cause de la supériorité de la civilisation européenne). La crainte du mélange, de la contamination, associée à son contraire, une fascination pour la différence, une attirance pour l'ailleurs, habite ces univers fictionnels dans la seconde moitié du XIXe siècle. Patrick Brantlinger a par ailleurs relevé les affinités entre le traitement de la

[1] Bruce Henricksen, *Nomadic Voices: Conrad and the Subject of Narrative*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1992, 2.

relation interraciale et les comptes-rendus faits par les écrivains de leurs excursions dans les quartiers ouvriers de Manchester ou de Londres. Le sentiment d'étrangeté et de danger ressenti alors justifie la volonté de maîtriser une altérité potentiellement menaçante. Ce que Brantlinger nomme « *Imperial Gothic* »[2] mêle une approche quasi-scientifique (reposant sur le darwinisme social et racial) à une fascination pour l'occulte, doublée d'une hantise de la régression.

Dans un premier temps, je vais m'attarder sur la présence de ces voix nomades en lien avec les concepts de résurgence, de retour et de reprise, traités de manière récurrente ces dernières années dans la critique littéraire. Une communication faite en 2008 au congrès de la SAES sur le thème de la résurgence, « Retours, reprises et résurgences dans *A House to Let* », propose une réflexion sur les strates et les voix donnant à cette œuvre son organisation narrative. Ce texte, peu connu, est une compilation de divers épisodes parus en 1858 dans la revue de Charles Dickens, *Household Words*[3]. Ce qui m'a tout d'abord intéressée dans cette œuvre qui, en raison de sa longueur, pourrait être définie comme une *novella*, c'est le fait qu'elle rassemble plusieurs voix. En effet, il s'agit d'un texte écrit à quatre mains : les productions de Dickens, Collins, Gaskell et Procter s'enchaînent, Dickens et Collins collaborant pour le premier et le dernier chapitres. Par ailleurs, le récit principal inclut des récits enchâssés, plaçant les personnages en position de narrateur. Ils prennent la parole pour raconter des histoires au sujet d'une maison vide et abandonnée, une maison à louer. Ils ne se contentent pas de reconstruire le passé, mais le réinventent, nourrissant leur imagination à partir du secret qui, supposent-ils, est dissimulé derrière une façade, enfoui à l'intérieur.

En effet, il semblerait que l'éclat d'un œil brille par intermittence derrière des persiennes. C'est donc autour de cette vision renforçant le sentiment d'un mystère que les discours prolifèrent, pour tenter de cerner une aporie au cœur de la représentation, point commun avec *The Moonstone* de Collins et *Lord Jim* de Conrad. Cette prolifération s'organise sur la tension entre le vide représenté par la maison inhabitée et la perception de cet éclat signalant une présence invisible. Cet espace éveille l'imagination des personnages principaux, tentés d'occuper ce vide pas tout à fait vide

[2] Titre d'un chapitre de l'ouvrage de Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988, 227-253.
[3] Charles Dickens, *A House to Let*, 1858, London: Hesperus Classics, 2004.

par la parole, de le peupler d'histoires s'inscrivant en regard des fantômes dessinés à la craie (probablement par les enfants du voisinage) sur la porte d'entrée.

La maison avec son œil fonctionne alors comme une image poétique. J'ai repris les analyses de Bachelard sur ce type d'image dans son rapport avec le passé, affirmant qu'elle n'est pas un écho du passé mais que sa fulgurance fait résonner le passé : « *par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'étendre* »[4]. Le regard de la maison, éclat provoquant une bascule dans le fantastique, conduit à une entreprise d'exhumation du passé d'autrui et de celui de la narratrice principale, vieille femme demeurée célibataire. La maison à louer est alors une maison hantée, ainsi qu'une image du psychisme, « *la topographie de notre être intime* »[5]. Elle figure le lieu où sont enfouis les vestiges du passé, souvenirs et oublis, elle « *tient du temps comprimé* »[6] : « *Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont "logés". Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des "maisons", des "chambres", nous apprenons à "demeurer" en nous-mêmes.* »[7] On peut en outre voir dans cette maison à louer une métaphore de l'entreprise de Dickens, invitant ses collaborateurs à venir habiter avec lui un espace, quelques pages dédiées à une publication dans le périodique qu'il édite. Ils sont là comme des locataires de passage, pendant un temps qui leur est compté (en référence à la publication sous forme d'épisodes, souvent en réponse à une commande).

La structure gigogne de cette œuvre enchâsse des voix, des styles qui tous diffèrent, comme si le texte proposait des échantillons de discours, jouait sur le montage et le collage, et mélangeait les styles et les genres : manuscrits trouvés à la bibliothèque, relatant l'histoire des occupants de cette maison dans un passé plutôt lointain et mélangeant les genres puisque l'un d'eux est un poème ; rapport d'investigation à la troisième personne, au passé, avec un narrateur omniscient (en fait le récit d'un domestique ayant endossé les habits d'un enquêteur, mais s'avançant masqué derrière un « il »). D'un côté, des archives, de l'autre, une enquête directement menée au cœur de la maison et suivie d'une reconstruction narrative.

Retours et reprises structurent l'œuvre élaborée sur des strates temporelles et des récits emboîtés entrant en quelque sorte en résonance. Ce livre polyphonique est un livre

---

[4] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957, 1-2.
[5] *Ibid*., 18.
[6] *Ibid*., 27.
[7] *Ibid*., 19

à entrées multiples, car les six chapitres, tous avec un début et une fin, existent à la fois comme des unités autonomes et des parties liées entre elles, grâce à la résurgence d'éléments repris d'une histoire à l'autre. Le fait que l'un des documents trouvés à la bibliothèque et lus devant les personnages soit un poème renforce l'idée de retour. En effet, les rimes et le rythme des vers, donnant une forme linguistique au ressassement obsédant, sont un rappel sonore de l'image de la maison hantée par les souvenirs. Mon objectif a été de montrer que retours et reprises permettent une plongée dans le passé et la mise en scène de la résurgence, que les voix nomades articulées sur l'emboîtement de récits seconds dans un récit premier, voire de récits dans les récits dans le récit, entraînent des immersions successives dans le passé. La dynamique générée par cette structure gigogne correspond à une tentative pour saisir une origine reculant sans cesse.

Cette communication, qui peut sembler isolée dans l'ensemble de mon travail, m'a cependant permis de travailler sur un texte très peu connu et d'y déceler les prémices d'une réflexion sur la reconstruction du passé, dans un texte réaliste affichant son propre jeu avec une atmosphère gothique. *A House to Let* offre également un bel échantillon d'écritures et de thématiques victoriennes dont elle est un véritable concentré, un patchwork associant pathos, mélodrame, grotesque, caricature, fantastique. Cette œuvre montre comment on peut, à partir du vide hanté par l'étrange, construire des histoires. Le récit à la troisième personne du domestique est très intéressant, car il expose l'ambiguïté de ce neutre sur lequel il s'élabore. Si le domestique s'avance masqué, non en tant que héros mais en tant que narrateur, c'est peut-être pour asseoir, paradoxalement, la légitimité et l'autorité de la voix narrative s'exprimant dans son récit. En effet, le domestique, sans jamais passer au « je » dans l'énonciation, ne peut rester objectif et insère des jugements, des commentaires présents sur les événements passés, toujours en utilisant la troisième personne (son nom) pour se désigner. Ces incohérences fissurent la position du narrateur soi-disant omniscient, objectif et détaché, soulignent sur un mode humoristique et léger l'artificialité de ce mode narratif ainsi que la nature problématique de la notion d'autorité/auteurité.

Le « pot-pourri *» d'Elizabeth Gaskell : recyclage et bouts de ficelles*

La tension entre ordinaire et extraordinaire, exploitée dans *A House to Let* (ou, plus précisément, l'idée que c'est au sein de l'ordinaire et de l'univers domestique que

résident l'étrange et le mystérieux), est essentielle dans la fiction de Dickens et de ses contemporains. *Cranford* explore cette relation étroite entre l'étrange et le familier, cherche à établir des rapports entre la réalité et le merveilleux, propose un jeu sur l'altérité et l'identité, dans les représentations et dans la forme du récit. Publié dans *Household Words* entre 1851 et 1853, *Cranford* s'ancre à première vue dans l'univers domestique étriqué d'un petit village de province, petit morceau d'ivoire que Gaskell s'attache à sculpter (la métaphore est de Jane Austen). S'il émane de cette œuvre une odeur de « *lavande* » et de « *pot-pourri* »[8], il est impossible d'y voir uniquement un discours nostalgique. Deux époques, deux visions du monde, deux types d'écriture coexistent dans le texte même, à travers l'opposition entre les *Pickwick Papers* de Charles Dickens (représentant progrès et modernité) et Samuel Johnson (incarnant le classicisme du XVIIIe siècle). En arrière-plan, le lecteur perçoit les séismes agitant le XIXe siècle (guerres napoléoniennes, colonisation en Inde, industrialisation et capitalisme), mais il devient vite évident que la routine et les rituels régulant l'existence de cette communauté, composée presqu'exclusivement de femmes, sont la source même de l'irruption de l'altérité.

C'est ce paradoxe que j'ai exploré en deux temps, tout d'abord dans un premier article se concentrant sur la fonction du vêtement, puis dans un second travail abordant la question de l'ordinaire comme origine même de l'extraordinaire[9]. Si Conrad construit son questionnement au cœur d'un drame humain, d'un paysage exotique et de l'histoire de la colonisation, c'est semble-t-il par le petit bout de la lorgnette que Gaskell étudie des problématiques essentielles comme la tyrannie de l'étiquette par opposition au désir, la force de l'habitude par opposition à la fantaisie et la surprise, ainsi que le discours des femmes en lien avec la subversion.

Je me suis intéressée, comme dans *A Drama in Muslin*, à la fonction du vêtement, mais j'ai pu relever que, en dépit d'un constat de départ similaire, c'est-à-dire la tyrannie de la mode et de l'étiquette, la portée idéologique et les répercussions sur le récit étaient totalement différentes. S'il est vrai que la description des toilettes repose sur un jeu entre absence et présence, fragmentation et unité du corps, elle ouvre d'autres pistes, notamment celle de l'exploration ludique et de la métamorphose. Par exemple,

---

[8] « *An atmosphere of pot-pourri and lavender is associated with memories of* Cranford. » (Myriam Allott, *Elizabeth Gaskell*, London: Longmans, Green & Co., 1960, 25)

[9] « "Is this article a lady's petticoat or a bird's cage?": the function of toilette in *Cranford* », *Mrs Gaskell in Context*, *GRAAT On-Line*, 9, 2010, 24-37 ; « Le choix de l'extra-ordinaire : *Cranford* (1853) d'Elizabeth Gaskell », *Méthodes !*, 21, 2012, 37-46.

dans *Cranford*, la présence de nombreuses broches sur le corps d'un personnage, rendue dans une syntaxe paratactique, constitue un rappel de ce besoin d'accumulation et de collection caractéristique de l'ère victorienne. Outre la vision comique qu'elle génère, cette accumulation transforme le corps en une hétérotopie liée à l'archive et reflétant, selon Foucault, le désir de créer dans un lieu unique un concentré de formes, de goûts, de périodes[10] :

> […] l'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, ou plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne.[11]

Or, Gaskell propose une réflexion sur l'importation de la mode, ici identifiée à la nouveauté, dans un univers relativement figé dans le temps, sur ses conséquences, parmi lesquelles un processus d'hybridation, et sur ses risques, la perte d'identité. En mettant cette problématique en lien avec le mode de constitution du récit, il apparaît que ce processus est, dans une certaine mesure, à l'œuvre dans le texte même. C'est bien la question de l'identité dans son rapport avec l'altérité (plus particulièrement la capacité à intégrer cette dernière) qui est posée au niveau de l'histoire et au niveau du récit. On peut observer que les détails sur les toilettes tendent à se substituer à la narration des événements cruciaux venant perturber le quotidien. Par exemple, les modifications vestimentaires dues à un deuil prennent le pas sur ce fait pourtant essentiel ; l'attention est rivée sur la manière dont le code, régissant l'ordre vestimentaire en ce genre d'occasion, se trouve subverti, alors même qu'il est respecté.

L'« *économie élégante* », « *elegant economy* »[12], pratiquée par les personnages, se fonde sur la création de formes hybrides, produites par la greffe d'éléments étrangers. Ce recyclage mêle l'ancien et le nouveau, le même et l'autre, soulevant donc le problème épineux de l'assimilation de la différence et de l'altérité. Problème au cœur de *Cranford*, comme le montre Jeffrey Cass dans « "The Scraps, Patches and Rags of

---

[10] Voir Lorna Huett, « Commodity and Collectivity: *Cranford* in the context of *Household Words* », *Gaskell Society Journal*, 17, 2003, 34-49. Elle souligne tout particulièrement l'importance de ce processus d'accumulation, « *[the] compulsion to hoard brooches, hats, letters and other artefacts* » (38), obéissant à un besoin d'accumuler et de collectionner.
[11] Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Clamecy : Lignes, 2010, 30.
[12] Elizabeth Gaskell, *Cranford*, 1853, London: Wordsworth Classics, 2006, 27.

Daily Life": Gaskell's Oriental Other and the Conservation of Cranford »[13] : selon Cass, l'Autre oriental (principalement figuré dans les soies que les vieilles femmes désirent acheter, les turbans qu'elles rêvent de porter) est pensé en terme d'assimilation dans l'univers domestique ou de défiguration de ce même univers. L'Orient, fascinant et effrayant, n'est que la version exotique d'une peur des changements culturels, économiques et sociaux aux portes de ce petit village tout près d'une ville industrielle. Ce recyclage correspond aussi à l'entreprise menée par la narratrice : elle dit aimer conserver les bouts de ficelle et apparaît surtout comme une collectionneuse d'anecdotes, petites histoires accumulées avant d'être assemblées. Comme les vieux livres de mode feuilletés à Cranford, son récit fait passer le lecteur d'une vignette de la vie provinciale à une autre.

Cette référence implicite au tissage (Mary est la fille d'un industriel du coton) renvoie à la dichotomie, centrale chez Gaskell et chez bien des auteures victoriennes, entre l'aiguille et la plume. Les bouts de ficelle de Mary prennent alors une dimension auto-référentielle et donnent toute la mesure de la nature subversive de l'écriture de Gaskell, du moins si l'on suit les analyses de Maria A. Fitzwilliam. Consciente que la subversion la plus efficace doit avoir pour cadre la domesticité (« *the safest and most expedient attempts at self-expression and interpretation come through domestic subversions* »)[14], Gaskell fait du recyclage et de la collection, dans leur association à la mode, une source de créativité et d'expression, la métaphore de l'équilibre qu'elle-même cherchait à maintenir entre sa fonction d'ange au foyer et sa profession d'écrivain :

> If the needle, used for domestic rather than commercial ends, is assumed to be the natural instrument of feminine creativity, then representation via this medium – fashion – might flourish, unchecked and almost unnoticed.[15]

Gaskell joue avec les conventions et les codes dont elle révèle le potentiel subversif en les faisant basculer dans l'absurde. Le respect excessif de l'étiquette, tout particulièrement en matière de vêtements et de nourriture, a pour conséquence des situations saugrenues, des comportements excentriques, des événements inédits. De tels

---

[13] Jeffrey Cass, « "The Scraps, Patches and Rags of Daily Life": Gaskell's Oriental Other and the Conservation of Cranford », *Papers on Language and Literature. A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, 35 (4), 1999, 417-433.
[14] Maria A. Fitzwilliam, « The Needle not the Pen: Fabric (Auto)biography in *Cranford*, *Ruth*, and *Wives and Daughters* », *Gaskell Society Journal*, 14, 2000, 1-13, 4.
[15] *Ibid*.

instants ouvrent une brèche pour révéler que, sous ces rituels visant essentiellement à réguler l'existence corporelle et à l'annexer, le corps et le désir continuent à se manifester.

Dès la première publication de *Household Words*, Dickens se proposait de mêler le merveilleux et l'étrange, d'aller chercher les manifestations de la « *romance* » dans l'ordinaire, le quotidien, le familier : « *to show to all, that in all familiar things […] there is Romance enough, if we will find it out.* »[16] Il semble que dans *Cranford*, chronique de la banalité et de la routine, l'ordinaire cesse d'être familier. L'achat d'un nouveau tapis, la consommation d'une orange, le choix d'une fourchette, sont autant d'occasions triviales transformées en situations loufoques : « *In Gaskell's hands, questions related to manners such as "what fork will she use?" take on the urgency of the most sensational material.* »[17]

Cette œuvre, elle-même composée d'éléments allogènes laissant entendre d'autres voix (lettres, histoires fantastiques) que la voix de la narratrice principale, s'inscrit dans un contexte de réécriture du gothique au sein même du genre réaliste[18]. À la première lecture de *Cranford*, j'ai été très surprise de constater que ce récit du quotidien de femmes célibataires dans une petite ville anglaise évite l'écueil de l'ennui, malgré un sujet propice à le susciter. Au contraire, l'ordinaire qui s'y trouve minutieusement décrit devient un terreau fertile et j'ai alors porté mon attention sur la manière dont Gaskell faisait de cet extra-ordinaire la source même de l'extraordinaire. C'est une relation dialectique entre l'excentricité et la routine (« *the freakish as well as the humdrum* »[19]) que la narration articule, en jouant dans un premier temps sur les relations entre itératif et singulatif.

J'ai parlé de poétique de l'ordinaire et montré que l'ancrage dans le rituel et la norme provoquait paradoxalement des instants de rupture de ce même rituel et de cette même norme. Les analyses de Genette sur la fréquence et l'aspect dans *Figure III* permettent de comprendre les choix de l'auteur quant au traitement du temps dans le récit. Ce

---

[16] Charles Dickens, « A Preliminary Word », *Household Words*, 30 Mars 1850, cité par Lorna Huett, *op. cit.*, 34.

[17] Natalie Kapetanios Meir, « Household Forms and Ceremonies: Narrating Routines in Elizabeth Gaskell's *Cranford* », *Studies in the Novel*, 38 (1), 2006, 1-14, 12.

[18] Sur la réécriture, voir les analyses de Laurence Talairach-Vielmas, portant sur les contes de fées et les interrogations sur la reproduction ou au contraire la créativité, en lien avec l'imaginaire féminin : « Il était trois *fois* : corps, science et écriture(s) dans la littérature victorienne », Mémoire de synthèse (sous la dir. de Claire Bazin), Université Paris X-Nanterre, 2008, 65-74.

[19] John Chapple, Introduction to *Cranford*, 7-19, Elizabeth Gaskell, *Cranford*, 9.

choix, privilégiant l'itératif (« *racont[er] une fois ce qui s'est passé* n *fois* »[20]), évacue la différence et privilégie la ressemblance entre chaque occurrence. Comme l'explique Genette, il y a là l'expression d'une volonté de souligner la reproduction à l'identique, à travers une gestion particulière du temps, sorte de minutage ou « *coffee-spoon time* »[21]. Mais lorsque l'étiquette et le rituel sont perturbés, alors la différence arrive, la surprise et l'imprévisible se produisent et le récit bascule dans le mode singulatif, où est « *racont[é] une fois ce qui s'est passé une fois* »[22].

Reprenant l'image du pot pourri déjà évoquée et correspondant à toutes les opérations de recyclage effectuées par les vieilles femmes ainsi que par la narratrice avec ses bouts de ficelle et ses anecdotes, j'ai envisagé la question de la réécriture du gothique. Fréquente à l'époque (Gaskell connaissait bien l'œuvre des sœurs Brontë), elle permet d'ancrer l'étrangeté dans l'univers domestique pour figurer l'irruption de l'irrationnel, du corps et du désir. Gaskell mêle à son réalisme scrupuleux cette veine, mais le gothique se trouve relégué au rang de discours oral et second, de brèves histoires enchâssées dans le discours de la narratrice. Ces histoires, alimentant des peurs artificielles, constituent dans le récit une voie que Gaskell choisit cependant de ne pas emprunter ; elle opte plutôt, comme on l'a vu, pour l'extra-ordinaire, un ordinaire poussé à ses limites et basculant dans le saugrenu. Ce nouveau détour par un auteur victorien dont je n'ai abordé qu'une seule œuvre, m'a, me semble-t-il, ramenée vers les considérations fédérant mes recherches : la dialectique entre identité et altérité, bien sûr, mais également la dimension auto-référentielle et la réflexion sur les éléments allogènes dans l'écriture même.

Le diamant de Wilkie Collins

À l'instar de Gaskell, Collins explore le lien entre ordinaire et extraordinaire, cherchant dans les choses familières les manifestations de l'étrange ou, pour reprendre ce commentaire fait par Henry James, « *introduc[ing] into fiction those most mysterious of mysteries, the mysteries which are at our own doors* »[23]. Dans le cadre d'une

[20] Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, 146.
[21] Dorothy W. Collin, « Strategies of Retrospection and Narrative Silence in *Cranford* and *Cousin Phillis* », *Gaskell Society Journal*, 11, 1997, 25-42.
[22] Gérard Genette, *op. cit.*, 146.
[23] Henry James, *Nation*, 1, 9 November 1865, 593-595.

recherche sur les relations entre pouvoir et autorité[24], je me suis penchée sur *The Moonstone* de Wilkie Collins, avec un intérêt marqué pour sa forme et, pour point de départ de mon étude, cette analyse de Dickens, écrivant au sujet de ce roman qu'il s'agissait de « *a very curious story, wild and yet domestic* »[25]. Dickens proposait là une formulation efficace de la dialectique entre altérité et identité, tout en soulignant le caractère original et inédit de cette œuvre. J'ai cherché à montrer l'interaction entre plusieurs types de domination, en posant tout d'abord la relation entre la question de la représentation de la vérité, la forme du récit et les jeux de pouvoir et d'autorité dans la diégèse et dans le discours, en conservant en arrière-plan le parallèle entre l'histoire coloniale des Indes britanniques, une histoire d'amour et une enquête policière, trois fils entremêlés ici. Interaction, voire « *interpénétration* », si l'on suit les affirmations de Tamar Heller :

> The parallels Collins draws between the two thefts of the diamond – the first in India, the second in England – demonstrate the interpenetration of the realms of empire and domesticity by showing how the hierarchies of gender and class that undergird British culture replicate the politics of colonialism.[26]

Si cette histoire est « *curieuse* », c'est peut-être parce qu'elle fait la part belle à l'altérité, tant dans les thèmes abordés que dans sa propre facture. J'ai, dans un premier temps, considéré ce traitement de l'altérité en portant mon attention sur ses représentants dans le récit : les Indiens et la femme rebelle (Rachel, Rosanna, Lucy), le métisse (Jennings) ; l'autre sexe (la femme, et donc le corps, par opposition à l'esprit, principe masculin), l'autre classe sociale (Rosanna, tombant amoureuse du « maître », transgresse les frontières), l'autre race (avec, à travers le métisse, l'angoisse du mélange). Collins décline toute une gamme d'êtres liés à la déviance et l'exclusion et rappelle à travers eux les peurs et les menaces au cœur de la société victorienne. Ces figures de l'Autre se trouvent étroitement associées au mystère au cœur de l'enquête policière. Collins ouvre son texte à l'ailleurs géographique, l'Inde, mais aussi les sables mouvants ; l'Orient encadre le récit domestique, puisque la structure du roman englobe un prologue et un épilogue situés en Inde. Il n'est cependant pas relégué sur les marges, car l'intrusion du diamant, synonyme de chaos et d'anarchie, vient désorganiser la

---

[24] « Dans les sables mouvants victoriens : *The Moonstone* de Wilkie Collins », Fabienne Gaspari, Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons (éds.), *Pouvoir et autorité*, *lines.fr, Revue en ligne d'études anglaises*, 4, 2007, 119-132.

[25] Cité par Lyn Pikett, *The Sensation Novel*, Plymouth: Northcote House Publishers Ltd, 1994, 4.

[26] Tamar Heller, « Blank Spaces: Ideological Tensions and the Detective Work of *The Moonstone* », 142-163, Lyn Pikett (ed.), *Wilkie Collins*, New York: St Martin's Press, 1998, 144.

domesticité victorienne et la présence d'un ailleurs géographique au sein même de l'univers domestique (les sables mouvants, lieu clé lié à l'enfouissement du secret, visage brun rappelant les Indiens) révèle que l'hétérogène, le mélange, l'inconnu sont au centre même des représentations de l'espace.

L'inventaire des formes incarnant l'altérité dans le récit ne s'arrête pas là : il faut en effet y ajouter l'opium, fonctionnant comme un rappel de l'Orient et de l'exotisme, mais aussi comme une annonce des découvertes de la psychologie pré-freudienne ébauchant l'idée de l'Inconscient, l'autre du sujet rationnel. Sables mouvants et opium permettent d'évoquer la résurgence, la remontée à la surface, littérale et figurée, de vérités enfouies et de l'irrationnel. L'enquête policière se double d'une quête identitaire, construite sur une exploration de la déviance et, comme je viens de le montrer, de l'altérité au cœur du même. Enfin, la découverte finale permettant la résolution du mystère consacre ce qui pourrait rappeler la schizophrénie de la société victorienne, sa double face : le vrai coupable est un philantrope victorien, en apparence blanc comme neige, avec, comme il se doit, une maîtresse et une double vie.

Plus intéressant encore, il est évident que la forme du récit s'élabore sur cette notion d'altérité, en multipliant les points de vue sur les événements, en donnant à entendre plusieurs voix censées refléter le spectre social, allant du domestique au voyageur aventurier en passant par la vieille fille, l'homme de loi, le policier, …. Le narrateur omniscient a bel et bien disparu, ne sont donnés que des points de vue partiels et partiaux, plusieurs approches subjectives d'une vérité demeurant, au final, insaisissable. La diversité des formes prises par ces témoignages, l'insertion de documents (archive familiale, lettres, extrait d'un journal, rapport de police, récit d'un voyageur) s'apparentent à une activité de collage ou de montage, qui a induit la comparaison entre la forme du roman, avec ses multiples facettes, et l'objet en son centre, le diamant. La nature générique de *The Moonstone* est en elle-même hybride et hétérogène, mêlant roman policier, roman à sensation, roman gothique, sans oublier les références au mélodrame, nombreuses ici. Curieuse, cette histoire l'est en effet, parce que Collins crée une nouvelle entité, inclassable et unique.

En dépit de cette mise en exergue de l'altérité, cette œuvre suscite des interrogations quant à sa propre gestion des désordres qu'elle représente. Il apparaît en effet qu'elle finit par intégrer, pour ne pas dire absorber, les menaces potentielles et les formes de déviance mises en scène. Il y a, en premier lieu, le silence imposé aux figures

marginales, forme de purge et d'effacement de l'Autre opérés par le texte : Rosanna engloutie dans les sables mouvants, Jennings enterré avec ses écrits, Rachel réintégrée dans l'ordre domestique et correspondant, enfin, au stéréotype victorien en devenant « *the Angel in the House* ». Qui plus est, ni les Indiens, ni Rachel n'accèdent au statut de narrateur, ils demeurent bel et bien à la périphérie du récit, sur les marges. La seule narratrice, Miss Clack, vieille fille hystérique, est affectée d'incontinence verbale ; ce qui fait dire à Tamar Heller que *The Moonstone* est un roman dévalorisant la parole féminine, « *a novel that de-authorizes female language* »[27].

Peut-on affirmer pour autant que l'ordre domestique, victorien, anglais, triomphe ? La structure du roman, avec ses deux fins, crée l'ambiguïté ; l'épilogue en Inde, véritable conclusion, vient rappeler le décalage entre un ordre victorien fondé sur des valeurs matérialistes, sur les conventions, sur la famille, et un ordre religieux renvoyant à la spiritualité, la transcendance, l'infini. Remettant en question la restauration de la vérité et de l'ordre présentée, dans le récit domestique, comme l'aboutissement de l'enquête policière, la toute dernière phrase accomplit une nouvelle ouverture à l'altérité, celle du sens cette fois, en se concluant sur une question déguisée en exclamation : « *What will be the next adventures of the Moonstone? Who can tell!* »[28]

Toutes ces observations m'ont amenée à envisager cette notion d'altérité problématisée, comme je viens de le dire, par le contenu et la forme du récit, en relation avec le pouvoir et l'autorité. J'ai basé mon étude de ce rapport sur les remarques précédentes, pour réfléchir à la notion d'autorité/auteurité, déconstruite par Collins qui propose d'autres alternatives à l'omniscience de l'auteur. J'ai opposé le pouvoir, manifesté dans la violence (vol et viol) originelle perpétrée par l'impérialisme anglais et mise en scène dans le prologue[29], puis répétée dans l'intrigue domestique, à l'autorité, définie comme reconnaissance de la légitimité de ce pouvoir et elle-même sur la sellette. La malédiction divine, prophétie, renvoie à l'autorité d'une parole influençant le futur et façonnant le destin, parole performative puisque tout le récit en est l'actualisation. Parce que *The Moonstone* s'élabore sur une prolifération de récits à partir d'un blanc, d'une ellipse (le vol du diamant n'est pas raconté), la connaissance et le savoir comme moyen

---

[27] *Ibid*., 155.
[28] Wilkie Collins, *The Moonstone*, 1868, London: Penguin Classics, 1998, 472.
[29] Cet acte illustre le pillage de l'Inde, joyau de la Grande Bretagne. Le Kooh-i-nor fut offert à Victoria en 1850 et exposé au Crystal Palace lors de l'Exposition Universelle de 1851, avec d'autres objets précieux importés des colonies.

d'accès à la vérité deviennent un enjeu majeur associé à l'autorité. La question « Qui sait ? » est implicitement posée, ne serait-ce qu'à travers la forme du récit dont la nature polyphonique a été soulignée.

Suscitant des questions d'ordre épistémologique, la multiplicité des points de vue déconstruit l'autorité unique et, ce, bien qu'il y ait, au niveau de l'écriture, un maître du jeu : le personnage de Blake transforme la fonction d'auteur en celle d'éditeur, car il rassemble divers documents, rédigés par des témoins obéissant à ses injonctions. L'autorité/auteurité est dans tous ses états et tous ses éclats, ce qui vient contrecarrer la volonté, à l'origine de cette entreprise, de constituer une « *histoire continue* », pour reprendre les termes de Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir* :

> L'histoire continue, c'est le corrélat indispensable à la fonction fondatrice du sujet : la garantie que tout ce qui lui a échappé pourra lui être rendu ; la certitude que le temps ne dispersera rien sans le restituer dans une unité recomposée ; la promesse que toutes ces choses maintenues au loin par la différence, le sujet pourra un jour – sous la forme de la conscience historique, se les approprier derechef, y restaurer sa maîtrise et y trouver ce qu'on peut appeler sa demeure. [30]

Unité et recentrement ne sont pas véritablement réalisés, les sujets ne trouvent pas à proprement parler, dans la constitution d'une histoire à laquelle ils contribuent, leur « *demeure* ». Au contraire, ils semblent parfois se trouver décentrés, aliénés par leur fonction d'auteur qu'ils ne parviennent pas à assumer, comme en attestent certains commentaires sur la difficulté à être maître des mots. Ces commentaires donnent à l'œuvre une dimension auto-référentielle et introduisent le glissement de l'autorité à l'auteurité. Le rappel des conditions de l'énonciation, l'affichage de la difficulté à écrire (notamment dans les récits de Betteredge et de Miss Clack), le constat de l'impossibilité à accéder à une parole autonome, sont autant de tentatives d'auto-légitimation privant, au final, le narrateur ou la narratrice de sa légitimité en révèlant sa nature peu fiable.

Le fait de convoquer d'autres types de discours (la Providence et les écrits bibliques, *Robinson Crusoe* de Defoe) situe le texte de Collins dans un réseau intertextuel, ce qui permet de creuser un peu plus l'interrogation sur la notion d'autorité. Aussi les tracts évangélistes de Clack invoquant le pouvoir du verbe divin sont-ils l'écho du *Robinson Crusoe* de Betteredge reposant sur les décrets de la Providence : leur détournement parodique fait du discours de ces deux personnages définis comme des « *humours* » un discours sous influence. À ce discours sous influence vient s'ajouter un discours sur

[30] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, 21-22.

l'influence, c'est-à-dire sur le pouvoir de l'inconscient, introduisant une autre forme d'autorité, cette fois-ci de nature médicale. Procédant à une redéfinition, Collins effectue un transfert de l'autorité épistémologique de la figure du détective à celle du médecin. Ezra Jennings, en utilisant l'opium, met Blake sur la voie de la vérité qui est aussi celle de l'inconscient, de la transe, du délire. Son prénom, signifiant en Hébreu « aide », est celui du scribe, interprète de la Torah, qui conduisit jusqu'à Jérusalem des Juifs exilés à Babylone. Le recours à toute une batterie de textes médicaux, mentionnés dès la préface comme faisant autorité, suggère que Collins fait mine d'abdiquer d'entrée de jeu sa position d'auteur pour suivre une ligne fixée par des paroles d'experts. Leurs travaux explorent, en quelque sorte, un nouveau modèle épistémologique fondé sur la dialectique entre identité et altérité, rationnel et irrationnel, conscient et inconscient :

> In the case of the physiological experiment which occupies a prominent place in the closing scene of *The Moonstone*, the same principle has guided me once more. Having first ascertained, not only from books, but from living authorities as well, what the result of that experiment would really have been, I have declined to avail myself of the novelist's privilege of supposing something which might have happened, and have so shaped the story as to make it grow out of what actually would have happened – which, I beg to inform my readers, is also what actually does happen, in these pages.[31]

On pourrait dire que l'auteurité fait l'objet d'une interrogation avant même l'ouverture du roman. Sous-tendue par la question « *Who knows?* », métamorphosée à la toute fin en un jubilatoire « *Who can tell!* », cette œuvre de Collins entre directement en résonance avec les préoccupations qui ont été les miennes lorsque j'ai étudié *Lord Jim* de Conrad, roman montrant lui aussi une autorité dans tous ses éclats pour se terminer sur un retentissant : « *Who knows* ? ».

Le kaléidoscope de Joseph Conrad

À la suite de mes recherche pour un cours de CAPES et d'agrégation sur *Lord Jim* (2003-2005), j'ai écrit deux articles privilégiant la question de la mémoire et de la reconstruction du passé, « "The Ever-undiscovered Country" : paysage et mémoire dans *Lord Jim* », « "A damaged kaleidoscope" : Lord Jim et le passé reconstruit »[32]. En

[31] Wilkie Collins, *op. cit.*, 3.
[32] « "A damaged kaleidoscope" : *Lord Jim* de Joseph Conrad et le passé reconstruit », Michael Parsons (éd.), *Représentation et Reconstruction du passé, lines.fr, Revue en ligne d'études anglaises*, 2, 2005 ;

élaborant ce cours et surtout en travaillant sur le texte avec les étudiants, j'ai estimé nécessaire de mettre un accent tout particulier sur la technique narrative, la question des voix et des récits enchâssés, en relation avec la quête herméneutique menée par Marlow. Il s'agit bien sûr d'un aspect fondamental de cette œuvre, or il s'est avéré qu'il représentait un obstacle à la lecture pour les étudiants. Comprendre le fonctionnement du texte pour ensuite en expliquer les enjeux narratifs mais aussi idéologiques, philosophiques et esthétiques est apparu comme une nécessité première. De cette réflexion, formulée au départ, vient très certainement l'accent que j'ai mis, par la suite, sur la vision kaléidoscopique de Conrad et sur la fonction de la mémoire dans la représentation de la vérité.

Dans un premier temps, j'ai voulu définir le rôle joué par le paysage dans l'économie narrative de *Lord Jim* et sa place dans la reconstruction et la maîtrise du passé. Il s'agissait donc de montrer son lien complexe avec la mémoire, après avoir posé qu'il était à la fois un point d'ancrage et un lieu de dissolution. Si l'événement fondateur, le saut de Jim dans un canot de sauvetage, n'est pas relaté et constitue une forme de trou noir, une béance dans le récit, il est intéressant de noter que, dans le même temps, se produit une annulation du paysage, « *only a night, only a silence* »[33]. J'ai alors observé que les ellipses envahissant les propos de Jim conduisent le narrateur, Marlow, à combler ces lacunes par son propre travail d'interprétation et d'inférence, s'apparentant à une véritable reconstitution. Dans un récit extrêmement modalisé (ce qui est le signe du travail d'inférence mené par l'énonciateur), il semble que le discours de Marlow se fonde sur sa capacité à interpréter les silences ou à comprendre les pauses entre les mots, « *able to understand the pauses between the words* »[34]. Or, dans ces blancs, il arrive qu'il insère ses visions du paysage naturel, cherchant à faire surgir une réalité insaisissable et fugace. Ou bien, rapportant une confrontation entre Jim et le paysage, Marlow ouvre la description par « *He saw* »[35], pour ensuite la détacher du regard de Jim, se dégager de cette focalisation interne impossible, et glisser du passé au présent de l'hypotypose.

J'ai émis l'hypothèse qu'un tel glissement révélait une prise de pouvoir, une annexion par Marlow, choisissant d'organiser cette vision et de la mettre en image.

« "The Ever-Undiscovered Country" : paysage et mémoire dans *Lord Jim* », 67-76, François Gallix (éd.), *Lord Jim. Joseph Conrad*, Paris : Ellipses, 2003.

[33] Joseph Conrad, *Lord Jim*, 1900, New York, London: Norton, 1996, 68.

[34] *Ibid*., 66.

[35] *Ibid*., 64.

Vision panoramique, appréhension globale du paysage et regard à distance s'opposent à ces aperçus furtifs que Marlow parvient à avoir de Jim, comparé à un paysage voilé de brumes. L'idée serait alors que l'altérité du paysage malais est maîtrisée dans la reconstitution faite par le récit de Marlow, alors que celle de Jim, de son visage-paysage, continue à opposer un écran, à imposer un angle de vue restreint. C'est bien un décor que le narrateur compose et organise sur des oppositions binaires, des conflits archétypaux. Si l'on considère la place de Jim dans ce décor, minuscule et insignifiant, « *a tiny white speck* »[36], on constate que le paysage fait alors partie d'une mise en scène qui participe de cette annulation progressive du héros, représentant l'infiniment petit perdu dans l'infiniment grand.

Il est en outre évident que les évocations du paysage relèvent de l'exercice de langage, de la recherche d'une alchimie entre le verbe et la réalité, d'un travail de figuration par le biais des sons, rythmes, couleurs, de la parataxe construisant cette vision comme un tableau. De tels passages font partie de ces « *instants distendus* »[37] et composent un récit fait d'intermittences et de clignotements rappelant la lueur du cigare du conteur. Ils signalent une échappée vers la poésie et le cigare de Marlow devient alors la métaphore de l'entreprise littéraire, l'incandescence de l'écriture poétique évacuant, telle la cendre, le référent, c'est-à-dire la réalité. Le paysage n'est plus une réalité visuelle hétérogène au langage, mais le produit du langage le réinventant comme un décor, un tableau, « *like a picture created by fancy on a canvas* »[38].

C'est ensuite la dimension auto-référentielle de ce roman qui a retenu mon attention. Le récit s'interroge sur sa propre nature et sur sa capacité à représenter le passé, proposant une « *sortie du temps* », une impossible échappée vers le mythe ainsi qu'une déconstruction du point de vue et de la mimésis. Tout ceci est élaboré à partir d'un événement irreprésentable, l'abandon du Patna par son équipage. La reconstruction mythique est effectuée dans la seconde partie du récit, contrastant avec la première partie, si bien que Conrad lui-même, conscient de cette dualité, la qualifait de « *plague-spot* », reprenant en cela l'expression d'Edward Garnett[39]. Cette seconde partie met en scène la résurrection du personnage, accédant enfin au statut de héros après avoir été cantonné dans celui de perdant dans la première partie. Pour expliquer ce hiatus

[36] *Ibid*., 199.
[37] Georges Piroué, « Lord Jim. Sous l'ombre du nuage », *Europes*, 758-759, 1992, 37-42, 37.
[38] Joseph Conrad, *Lord Jim*, 196.
[39] Lettre du 12 novembre 1900, citée dans Joseph Conrad, *Lord Jim*, 306.

structurel, les critiques ont avancé l'idée qu'il s'agissait là d'une re-présentation du passé, réécriture de la première partie, avec un glissement générique du mode réaliste au mode épique et mythologique. Sur le plan idéologique, le récit rejoue la conquête coloniale à travers la première rencontre entre l'homme blanc et l'indigène. Ne s'agit-il pas alors de retrouver une sorte de pureté originelle de l'Histoire, en revenant aux commencements pour réinventer les origines de l'impérialisme et de la colonisation ?

J'ai eu recours aux écrits de Roland Barthes (*Mythologies*) et de Mircéa Éliade (*Aspects du mythe*) pour identifier cette démarche mythologique et définir ses rapports avec le passé historique. Il est intéressant de relever chez Barthes la mise en exergue du fondement historique du mythe, « *parole choisie par l'histoire* »[40], « *langage volé* »[41]. Plus précisément, le mythe est fabriqué à partir d'un événement réel donné comme un événement naturel, privé de sa dimension historique et de la complexité des faits qui l'entourent :

> […] le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication […] La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible.[42]

Pour Éliade, le mythe s'oppose à l'Histoire, construite sur un mouvement irréversible et linéaire. Il est un retour vers les commencements, un moyen pour retrouver un passé lointain, accomplissant ainsi une « *sortie du Temps* »[43]. En suivant cette théorie, il est possible de dire que la deuxième partie de *Lord Jim* est caractérisée par une hémorragie ou évaporation de l'histoire des déboires de Jim et, dans le même temps, de l'histoire des déboires de l'impérialisme britannique.

Dans *Nomadic Voices*, Bruce Henricksen souligne lui aussi ce hiatus, qu'il envisage comme une contradiction entre la critique formulée à l'encontre des rêves romantiques de conquête et d'aventure dans la première partie et la seconde partie qui semble devenir ce qu'elle critiquait : « *it is as though the novel's critique ends up reproducing the object of its criticism.* »[44] Or, Henricksen résout cette contradiction en affirmant que le choix du mythe revêt bel et bien une dimension parodique : « *the Patusan episode exists as an evocation and critique of the romantic, self-congratulatory myths produced*

---

[40] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, 194.
[41] *Ibid*., 217.
[42] *Ibid*. 230.
[43] Mircéa Éliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1962.
[44] Bruce Henricksen, *op. cit.*, 87.

by early capitalism in its narrating of its own encounter with other cultures. »[45] On retrouve alors l'idée essentielle de déconstruction, citée au début de cette présentation des « *voix nomades* ».

D'une certaine manière, il est possible de trouver dans les formes du récit des manifestations de cette sortie du temps. Comme le protagoniste se débarrassant d'une horloge qu'il vient de réparer, avant de se lancer à la conquête d'une nouvelle terre, le récit se fonde sur un rejet de la chronologie. Il multiplie les retours vers le passé, les débuts et les fins, et cette achronologie a pour écho les transformations génériques d'un texte protéiforme qui s'attribue diverses étiquettes (« *romance* », « *legend* », « *myth* », « *love-story* »). Dans le cadre de ma réflexion sur la reconstruction du passé et le « *devenir-autre* » de l'œuvre, j'ai voulu y voir un jeu sur l'histoire littéraire et ses formes codifiées. Ce jeu se manifeste notamment dans l'utilisation de l'intertextualité, avec les œuvres complètes de Shakespeare dans les malles de Jim et la formule d'un personnage, Stein, adaptant *Hamlet* : « *the question is not how to get cured, but how to live. […] adapting the words of your great poet: That is the question. …"How to be! Ach! How to be."* »[46] Sans oublier le personnage de Robinson qui constitue un modèle pour Jim mais qui s'avère être revu et corrigé à travers le filtre du darwinisme pour être incarné par un cannibale, Robinson la Sainte Terreur. Les glissements génériques et intertextuels affichés par Conrad participent de la déconstruction soulignée par Henricksen.

Si certains critiques ont utilisé l'image de la toile (« *self-generated web* »[47]), de la mosaïque, j'ai opté pour celle du kaléidoscope, en référence à la description d'une ville qui pourrait être Bombay ou Singapour. Comparant la réalité sous ses yeux à « *a damaged kaleidoscope* »[48], Marlow juxtapose les touches de couleur et les fragments d'objets et de corps et construit une vision impressionniste. Il m'a semblé qu'on pouvait y voir une modélisation du récit, composé de fragments de petites histoires, de voix juxtaposées, montrant la réalité sous forme d'éclats. Cette vision est aussi un rappel de cette valeur essentielle conférée par Conrad au visible. Son but, comme il l'affirme dans la célèbre préface à *The Nigger of the Narcissus*, est de faire entendre, sentir, mais avant

[45] *Ibid.*, 98.
[46] Joseph Conrad, *Lord Jim*, 128.
[47] J.Hillis Miller, « Repetition as Subversion », 439-454, Joseph Conrad, *Lord Jim*, 442.
[48] Joseph Conrad, *Lord Jim*, 96.

tout de faire voir : « *[my task] is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything.* »[49]

L'impressionnisme, instaurant une nouvelle manière de retranscrire la perception, s'inscrit dans le prolongement d'interrogations, essentielles pendant la période victorienne, au sujet de l'œil et plus généralement de la perception. L'ouvrage de Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, a été pour moi un guide précieux : Crary y montre les liens entre les nouveaux instruments optiques (parmi lesquels le kaléidoscope, inventé en 1815 par Sir David Brewster) et une redéfinition du statut de l'observateur. Il oppose la *camera obscura* au kaléidoscope, pour montrer le passage d'une expérience de maîtrise, d'autorité et d'unité de la vision à une expérience de dissolution et d'instabilité des formes, conduisant à la perte du référent, « *an increasing abstraction of optical experience from a stable referent* »[50].

Tout nous ramène au blanc, l'abandon du Patna qui, sans jamais être raconté, ouvre l'histoire de Jim et le fait entrer dans l'histoire, « *le centre absent du livre, l'élément hors structure appelé à fonder la structure de l'œuvre* » : « *l'entreprise représentative se heurte ainsi à l'irreprésentable* »[51], ajoute Christophe Robin. L'accès à la vérité ne peut être que partiel, les angles de vue doivent être multipliés, une vue totale demeure impossible. Une autre image, utilisée par Marlow, permet de montrer que la représentation du passé est à la fois exploration et reconstruction, comme pour un puzzle : « *My information was fragmentary, but I've fitted the pieces together, and there is enough of them to make an intelligible picture.* »[52] Le récit révèle une hésitation touchant à la notion d'autorité et propose deux réponses : un narrateur omniscient, présent dans les quatre premiers chapitres, cède la parole à Marlow qui, lui, délèguera à d'autres voix le soin de compléter son récit. Si la narration omnisciente reprend à la fin du récit oral de Marlow, c'est pour en quelque sorte s'effacer à nouveau et laisser place, dans les neuf derniers chapitres, à des documents envoyés par Marlow à un autre personnage. Cet ancien membre de son auditoire est qualifié de lecteur privilégié, « *privileged reader* ». Enfin, les multiples adresses au lecteur inscrivent dans le discours

---

[49] Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus, Typhoon and Other Stories*, 1903, London: Penguin Books, 1985, 11.
[50] Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachussets, London, England: MIT Press, 1992, 113.
[51] Christophe Robin, « "I, who am speaking to you, once…" : mémoire, ellipse et récit dans *Lord Jim* », 201-211, François Gallix (éd.), *Lord Jim. Joseph Conrad*, 201.
[52] Joseph Conrad, *Lord Jim*, 203.

la figure du narrataire, pour souligner le rôle de ce lecteur-interprète dans la reconstruction du passé, dans une œuvre fondée sur une esthétique du fragment et relevant de la déconstruction (du mythe, du point de vue, de la mimésis, de la chronologie).

La mosaïque de Rudyard Kipling

Toujours inscrite dans le cadre de l'articulation entre identité et altérité, toujours avec pour toile de fond la colonisation, l'Orient face à l'Occident ou plus exactement sous les yeux de l'Occident, ma recherche s'est portée sur *Kim* de Kipling. Après une étude de la nouvelle « Beyond the Pale » (dans le cadre de travaux dirigés de littérature en L1), dans laquelle la transgression identitaire, culturelle, est sévèrement sanctionnée, ce roman m'a semblé proposer une autre approche de la différence, fondée au contraire sur l'exaltation de la diversité à la base même d'une esthétique relevant, selon moi, de la mosaïque.

En axant mon étude sur le problème de l'intégration[53], j'ai considéré le personnage de Kim comme un hybride culturel, le produit d'une indigénisation, et un vecteur entre deux cultures. Son identité créole repose sur un brouillage car, pour résumer un paradoxe définissant sa nature labile composée de contraires, Kim est Noir bien que Blanc, Indien bien qu'Anglais, Anglais bien qu'Irlandais. Dès les premières lignes, l'appartenance raciale – « *Kim was white* »[54] – est différée, rejetée après trois propositions adversatives (Kim est noir, parle couramment l'hindustani et avec hésitation l'anglais, vit au milieu des Indiens). L'intégration est pensée comme entre-deux, dialectique des contraires et jeu sur le contrepoint. Selon John Mc Bartney, cette vision a pour origine la position même de l'auteur, partagé entre deux conceptions tendant à s'opposer à la fin du XIXe siècle. L'une, victorienne, présente une identité innée, figée et déterminée par la race, l'autre, moderne, privilégie la fluidité, la métamorphose et l'acquis :

---

[53] « "Je vis tout Hind" : *Kim* de Kipling (1901), mosaïque et hybridité », 215-226, Danielle Chini, Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons (éds.), *Intégration de l'altérité : formes et procédures*, *Rives*, 4, Paris : L'Harmattan, 2011.
[54] Rudyard Kipling, *Kim*, 1901, London: Penguin Books, 1989, 79.

> Thus, Kipling rested uneasily on the cusp between the two paradigms of cultural selfhood: a Victorian racial typology that saw identity as fixed and deterministic and a modernist ethnography that viewed identity as slippery and self-fashioned.[55]

Selon Bartney, le trait d'union servant à former le terme annonçant une affiliation composite, « anglo-indienne », est la traduction grammaticale d'une double appartenance signifiant l'entre-deux du biculturalisme. Kim, « *the hyphenated white boy* »[56], incarne un fantasme d'intégration, « *the fantasy of the white creole as at once adult and child, Indian and Briton, loyal servant of the Empire and footloose Proteus* »[57].

Les nombreux travestissements identitaires de Kim sont essentiellement fondés sur l'imitation et l'emprunt, conduisant à l'élaboration d'un être construit comme un palimpseste, superposition de couches successives. Cette idée d'emprunt est, selon Richard Lannoy, au cœur même de l'identité indienne :

> […] the Indian instinct for borrowing and at the same time conserving, for clinging to everything and never rejecting what is outworn or outmoded […] This piling up of traits was once compared by Nehru to a palimpsest, an ancient manuscript written upon over and over again without the preceding layer being completely obliterated. This pattern presents a strange timeless patchwork of traits, one spatially juxtaposed with the next, each remaining in the same position as when it was first introduced or borrowed.[58]

Un tel processus d'acquisition se rapproche aussi de la juxtaposition, du patchwork, voire de la mosaïque. Les éléments s'additionnent, ne fusionnent pas, ne sont pas effacés ; ce principe est à l'œuvre dans la construction de certaines descriptions de l'Inde, dans lesquelles la multiplicité des points virgules et la parataxe soulignent cette esthétique de la mosaïque permettant d'englober la diversité et la différence sans les annuler.

Orphelin, comme le sont David Copperfield, Jane Eyre, et bien d'autres héros et héroïnes victoriens, Kim est une sorte d'électron libre, une forme à construire, ou, comme l'écrit Terry Eagleton au sujet de Jane, « *a free, blank, pre-social atom* »[59]. Cette figure de l'orphelin s'offre à l'imagination de l'écrivain tel un blanc initial et il est

---

[55] John Mc Bartney, *Imperial Subjects, Imperial Space: Rudyard's Kipling Fiction of the Native Born*, Columbus: Ohio State University Press, 2002, xix.
[56] *Ibid.*, xiv.
[57] *Ibid.*, 128.
[58] Richard Lannoy, *The Speaking Tree: A Study of Indian Culture and Society*, New York: Oxford University Press, 1971, xvi.
[59] Terry Eagleton, *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*, New York: Barnes & Noble, 1975, 26.

logique que, à partir d'elle, rayonnent des questionnements sur la constitution de l'identité. Kim est également le vecteur permettant à l'écrivain, à la fois fasciné par cette altérité que l'Inde représente et hanté par la crainte de l'acculturation, de s'immerger dans ce monde en mouvement. À l'issue de cette étude, il apparaît que des termes essentiels comme hybridité, emprunt, palimpseste, redéfinissant la construction de l'identité, constituent autant de versions d'une intégration fantasmée mais cependant impossible. En outre, le roman possède plusieurs facettes (récit picaresque, roman d'espionnage, ou encore allégorie religieuse) et reproduit au niveau générique l'hybridité définissant son protagoniste, et ceci d'autant plus que le réalisme magique dont il est empreint réalise la fusion de l'ordinaire et du merveilleux, « *the penetration of magic and magical thinking into the routine of imperial rule* »[60].

La question « *Who is Kim ?* » se transforme en « *What is Kim ?* »[61] et le lecteur ne peut alors s'empêcher de se demander « *What is* Kim *?* », déplaçant alors l'accent de l'essence du personnage à l'essence de l'œuvre. J'ai envisagé l'hybridité de la langue du roman, son hétéroglossie, car le texte anglais est parsemé de termes en urdu, hindi, bengali, parfois traduits, d'autres non. En italiques ou entre crochets, ces termes font saillie dans le texte et lui confèrent une forme d'étrangeté. L'anglais lui-même subit un processus d'hybridation, est réécrit selon une nouvelle phonétique (par exemple « *te-rain* » pour « *train* », « *tikkut* » pour « *ticket* »[62]). Ces altérations peuvent être source de revitalisation du sens ; Kim, répondant au sujet de ses origines qu'il est « *Eye-rishti* »[63], voulant bien sûr dire « *Irish* », souligne sans le savoir ses propres talents d'observateur et le plaisir qu'il en retire.

Tous ces jeux linguistiques avec l'altérité relèvent, selon Émilienne Baneth-Nouailhetas, d'une « *mystification linguistique* » ou « *prestidigitation linguistique* »[64], miroir dans la langue du texte des codes utilisés au niveau de l'intrigue sous-tendue par un roman d'espionnage. L'identité polyglotte et les multiples déguisements revêtus par Kim ont pour prolongement une exploration de l'altérité linguistique. Comme dans les œuvres précédemment étudiées, les interrogations sur les rapports entre identité et

---

[60] Lewis D. Wurgaft, *The Imperial Imagination: Magic and Myth in Kipling's India*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987, xix.
[61] La question « *Who is Kim – Kim – Kim*? » devient « *I am Kim. I am Kim. And what is Kim?* » (Rudyard Kipling, *Kim*, 233, 331).
[62] *Ibid*., 45, 79.
[63] *Ibid*., 134.
[64] Émilienne Baneth-Nouailhetas, « La mystification linguistique dans *Kim* », 167-173, Bertrand Rougé (éd.), *Q/W/E/R/T/Y*, 4, Pau : Presses Universitaires de Pau, 1994, 167.

altérité trouvent un écho dans la forme même du récit. Pot-pourri, diamant, kaléidoscope, mosaïque sont autant de termes renvoyant au mélange, au divers, à la multiplicité et servent à figurer la manière dont les écrivains négocient, dans leurs œuvres, leur propre rapport à l'altérité.

III - LE VISAGE

1) UN MORCEAU DE CHOIX

Du corps au visage

Les deux axes précédents montrent que, dans l'ensemble de mon travail, la thématique de l'identité et de l'altérité recouvre des questions de représentation du personnage et, plus précisément, du corps, vecteur de cette altérité, élément hétérogène à l'écriture. Il apparaît également que les caractéristiques formelles des œuvres victoriennes étudiées (technique narrative, réécriture gothique, relation texte/image) entrent en résonance avec cette thématique même : les formes allogènes présentes dans ces œuvres laissent jouer, en fonction de leurs modalités d'insertion, d'imbrication, la dialectique entre identité et altérité. Elles peuvent même être envisagées comme une forme de négociation (pourquoi pas de commerce ?) avec l'Autre, une manière pour les écrivains de composer avec les métamorphoses propres à leur époque, avec les altérations qu'elles introduisent et les peurs qu'elles suscitent.

L'intérêt pour la représentation du corps du personnage, élargi d'une certaine manière au corps de l'œuvre et étroitement associé à la question de l'Autre à l'époque victorienne, m'a amenée à me concentrer sur le visage. Si mes travaux précédents portent essentiellement sur le corps, ils n'accordent au visage, pourtant au fondement de l'identité, qu'une attention périphérique. Ils ne traitent le visage que comme un élément certes essentiel, mais faisant partie d'une totalité ; ils l'intègrent donc, sans l'en différencier, aux problématiques afférentes au corps et à ses représentations. Il m'a semblé que, tout en suivant des pistes déjà tracées dans mes travaux, le visage articule de façon très particulière la dialectique entre altérité et identité et que, en ce qui concerne son traitement par l'écriture, il implique de redéfinir, d'affiner, de moduler les analyses portant sur le corps.

Dans un premier temps, il a été nécessaire de considérer le visage en regard du corps pour, justement, déterminer la nature de ces redéfinitions, précisions, modulations. Bien qu'il s'agisse d'une évidence, j'ai posé comme différence première et essentielle le caractère de nudité du visage, par contraste avec le corps. Soulignée dans nombre

d'études sur le visage, cette nudité n'est, bien entendu, pas propre à l'époque victorienne ; c'est un phénomène sur lequel insistent les spécialistes de l'Antiquité, parmi lesquels Françoise Frontisi-Ducroux, mais il prend, à des moments où le corps est tout particulièrement frappé d'interdits, comme cela a été le cas à l'époque victorienne, une autre ampleur. En posant comme postulat de départ cette antithèse entre corps dissimulé, voire effacé, et visage exposé, je n'ai pas véritablement décidé de congédier le corps ; après avoir longuement analysé le traitement complexe qui lui était réservé dans la fiction de George Moore (reflet, à bien des égards, de l'esprit de son temps), j'aurais fait preuve d'incohérence. Au contraire, tout en conservant cet accent sur la nudité du visage et ses liens avec le visible, j'ai en quelque sorte considéré que le visage, élément indissociable du corps et pourtant distinct, fonctionne comme un lieu privilégié où ce corps peut se manifester.

Une fois posé cet autre postulat, un certain nombre de constats ont été établis, dont je vais ici faire état, dans l'ordre où ils se sont présentés. Dans un premier temps, le visage concentre l'attention parce qu'il est vu comme un prolongement du corps et s'insère donc dans une symptomatologie particulièrement prisée dans la fiction réaliste (de là, l'idée d'un travail sur la peau et les indices que ses altérations livrent à l'interprétation). Ainsi manifeste-t-il ce retour du corps dont il révèle les émois et engage-t-il à envisager sous un angle particulier la dichotomie entre surface et profondeur, lieu commun de la pensée de l'identité et de l'interaction entre les êtres.

Dans un deuxième temps, il occupe, en raison de son ancrage dans le visible, une place privilégiée dans les descriptions, morceaux choisis du roman réaliste. Il n'y a là, certes, qu'une évidence de plus : dans le domaine de la description, le visage prend le pas sur le corps et offre plus de latitude au romancier et, surtout, plus de prise. Ceci ne veut pas dire que les procédés de sa mise en texte ne se rattachent pas à ceux régissant l'écriture du corps.

Troisième constat : si l'on considère les échanges entre les personnages pour aborder les représentations du rapport avec l'Autre, le face-à-face apparaît comme un moment crucial qui, s'il annonce parfois un corps à corps, un conflit, une prise de possession, met également en scène une épiphanie de la présence, transcendant les limites de la forme corporelle et laissant entrevoir l'esprit (c'est là le fondement des écrits de Lévinas sur le visage).

Le dernier constat, formulé à la suite de cette tentative pour démêler les liens entre corps et visage, renvoie à la prise en compte du contexte, sommairement présenté dans les axes précédents : transformation des schémas identitaires, profondément altérés par les théories scientifiques, mutations économiques ainsi que découvertes liées aux conquêtes coloniales. Aussi le visage, lié au corps mais bien plus visible/lisible, devient-il le point focal d'une mise en scène de l'étrangeté tendant à montrer le caractère illusoire du concept d'identité, fissurant ainsi (et ce, dès le milieu du XIXe siècle, bien avant les découvertes de la psychanalyse) le mur des certitudes victoriennes construit sur une croyance en l'unicité et la stabilité de l'être humain.

Ces constats jettent les bases d'une réflexion sur le visage centrée sur les rapports entre altérité et identité. Identité mouvante, incertaine, face à une altérité associée aux notions d'hétérogénéité et d'hybridité venant perturber un idéal d'unité et d'ordre ; retour aux sables mouvants, lieu incarnant de manière emblématique l'entre-deux et le mélange, les eaux troubles victoriennes, comme je l'ai déjà dit. Hétérogénéité et hybridité dans l'être même (altéré par le temps ou évoluant vers la figure du monstre), mais aussi dans la tension entre visible et lisible, d'où une interrogation sur le rapport entre image et texte. À la lueur de ce qui a constitué une ébauche de pistes d'ordre thématique et formel, il est clair que ma réflexion reprend, prolonge et complète l'ensemble des travaux qui l'ont précédée.

On y retrouve l'analyse des procédés d'écriture, mise en regard d'un questionnement sur la mimésis, le détail et sa fonction ambiguë servant le réalisme et, paradoxalement, opérant une déconstruction ; l'étude de la nature du regard posé sur la face humaine fait écho à un travail antérieur sur les regards sur le corps dans la fiction moorienne, sur le fétichisme et le morcellement générés par un regard empreint de désir ; la mise en abyme des interrogations sur la représentation picturale par l'intermédiaire des personnages de dessinateurs et de peintres conduit, par voie de conséquence, à la présence d'images du visage dans le texte ; enfin, à un niveau thématique, l'expérience de l'altérité telle qu'elle est vécue dans la confrontation avec le visage de l'Autre, énigmatique, insaisissable, ou encore monstrueux, se construit sur des rapports d'opposition mais aussi de symétrie, d'échange et d'inversion entre soi-même et l'autre.

« *Soi-même comme un autre* » : cette formule, empruntée à Paul Ricœur, a joué un rôle essentiel dans la structuration des rapports entre identité et altérité au centre de mes recherches sur le visage. En prenant appui sur le jeu de mots consistant à affirmer le lien

entre le même et l'autre (le même e/s/t l'autre), j'ai constamment conservé à l'esprit cette équation posée par Ricœur, soulignant la porosité des frontières entre deux notions en théorie opposées. Porosité confirmée par l'affirmation de Jean-Jacques Courtine et inspirée des travaux de Foucault, selon laquelle le XIXe siècle aurait été le moment du « *basculement historique ambigu et complexe de la monstruosité de l'ordre de l'autre à celui du même* »[1]. Le visage apparaît comme le lieu privilégié pour exprimer cette porosité, ce basculement ainsi que la fascination ressentie au XIXe siècle pour le double, le reflet, pour des objets comme le miroir et le masque, dotés d'une fonction symbolique dans leur relation à l'identité.

Pour conclure ce propos détaillant le passage du corps au visage, il me semble nécessaire d'ajouter un commentaire sur le choix du titre de mon ouvrage. Il provient de *The Moonstone*, plus précisément d'une remarque formulée par Betteredge au sujet de l'héroïne, Rachel. Betteredge introduit ce personnage féminin en offrant à son lecteur un portrait, un des morceaux choisis du roman. En conclusion de cette pause descriptive, il fait d'ailleurs directement référence à l'art du portrait qu'il associe à la peinture : « *and there behold the portrait of her, to the best of my painting, as large as life!* »[2]. Juste avant, Betteredge exprime l'attraction des traits de la jeune femme en les comparant à des « *morceaux pour les dieux* » : « *Her mouth and chin were (to quote Mr Franklin) morsels for the gods* »[3]. Cette formule a retenu mon attention, car elle m'a paru correspondre au contenu de l'ouvrage pour deux raisons : en premier lieu, elle fait écho à la définition du portrait comme l'un des morceaux choisis du roman au XIXe siècle ; en second lieu, elle reflète l'idée de fragmentation (en lien avec le cliché, le détail, le fétiche) caractéristique de la mise en texte du corps et du visage.

Enfin, l'analyse de Françoise Martin rappelant l'étymologie de « *morsel* », qui évoque également la morsure, autorise le lien avec l'écrivain croquant ses personnages[4]. Ces deux idées conjointes de dissémination et de morsure renvoient à l'idée d'un visage pris, comme je l'ai montré pour le corps dans l'axe 1, dans les rets de la lettre, où il se trouve non seulement fragmenté, morcelé, disséminé, mais aussi peut-être décomposé, voire défiguré, sous les coups de crayon ou de plume de l'écrivain. Cette idée est

---

[1] Jean-Jacques Courtine, *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*, Grenoble : Jérôme Millon, 2011, 131.
[2] Wilkie Collins, *The Moonstone*, 65.
[3] *Ibid*., 64.
[4] Françoise Martin, « Le corps dans tous ses éclats : maux et mots du corps dans *The Moonstone* », 159-168, Bertrand Rougé (éd.), *Q/W/E/R/T/Y*, 5, Pau : Presses Universitaires de Pau, 1995, 167 (note 3).

présente dans la très belle formulation de Pierre Turlur qui, sur l'écriture du visage chez Montaigne, file la métaphore de la morsure, de l'écorchure, de la blessure, bref du tranchant de l'écriture disséquant la chair dans un désir de connaissance et d'appropriation :

> La langue se rapproche de la chair pour en disséquer et identifier les attitudes et met à plat la découpe du visage en ponctuant l'ensemble du tranchant de la virgule qui en facilite l'étiquetage. Écorcher l'écorce de la face, c'est en saisir le sens.[5]

Je vais revenir sur le sens nouveau pris par cette idée, centrale dans une grande partie de mes travaux, selon laquelle la lettre tue ou plutôt ef/face, lorsque ce n'est plus le corps qui est pris pour objet d'étude, mais le visage.

Le visage comme objet littéraire : enjeux critiques

Mes lectures sur le visage m'ont tout d'abord permis de définir les problématiques propres à ce sujet et ces enjeux, lorsque l'on s'attache à étudier sa présence dans l'écriture. Ces enjeux sont de plusieurs ordres. Il faut d'abord souligner la nature particulière de la représentation du visage, entre appropriation et célébration d'autrui. Si l'on garde présent à l'esprit le très vieil interdit de reproduction de la figure humaine, on comprend qu'il ne s'agit pas d'un sujet allant de soi. Le premier enjeu se trouve déjà là, et l'histoire religieuse, avec ses divisions entre iconoclasme et idôlatrie, témoigne de son importance. Comme l'écrit Henry Bouillier, « *la croyance que Dieu créa l'homme à son image fait trembler la main du portraitiste imitateur du geste divin. Inconsciemment il se pose en rival de Dieu.* »[6]

Rappeler le lien entre le portrait et le geste divin, entre la création d'une figure et l'entreprise démiurgique, est une manière de l'investir d'une dimension presque sacrée ou, du moins, d'en faire un geste créatif particulier. C'est refaire l'homme (ou la femme) à son image, le modeler (« *figura* » renvoie à « *fingere* », modeler). Nathalie Roelens évoque les deux sources religieuses auxquelles se rattache la création de la figure humaine :

---

[5] Pierre Turlur, « Bonheurs de l'écorché : de l'illisibilité du visage chez Montaigne », 47-59, P. Bonnefis, D. Djidzek-Lyotard, P. Wald Lawoski (éds.), *Faire visage*, *Revue des Sciences Humaines*, 243, 1996, 55.
[6] Henry Bouillier, *Portraits et miroirs*, Paris : SEDES, 1979, 36.

> […] le portrait – tant en littérature que dans les arts plastiques – s'est toujours alimenté, semble-t-il, de deux modalités de l'iconolâtrie : d'une part, le portrait relève d'une métaphysique de la ressemblance et de la représentabilité et enfreint ainsi l'interdit biblique (« Tu ne feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre… » (*Exode*, XX, 4-6)) et, d'autre part, le portrait a hérité du rêve orthodoxe de l'incarnation du mythe de la Sainte Face : Jésus offre un linge avec lequel il vient de s'essuyer le visage et où ses traits demeurent miraculeusement fixés pour guérir un roi lépreux, le roi Edesse d'Agbar, version orthodoxe du mythe de la *vera icona* (l'image vraie du Christ recueillie sur le chemin de son calvaire par Véronique dans les Actes de Pilate).[7]

Toute représentation de la personne humaine, plus particulièrement de son visage, revêt donc un aspect transgressif, tout en se dotant d'un pouvoir presque magique, voire miraculeux. Un tel présupposé confère probablement au portrait une force d'attraction particulière, qui en fait un objet (plastique ou littéraire) fascinant pour qui le crée et qui le contemple. Du coup, le créateur se trouve investi d'une puissance démiurgique et le portrait s'apparente à une saisie, une prise de possession de l'autre, non seulement de son visage mais aussi de son être.

Que le visage présente à la vue un concentré de l'identité d'autrui est l'explication essentielle de son pouvoir de fascination, devenant chez Baudelaire « *la tyrannie de la face humaine* »[8]. Il manifeste une présence, il est ce qu'il y a de plus personnel, de plus individuel, et représente donc le premier moyen de connaissance d'autrui et d'accès à son individualité. En outre, il occupe une position très particulière, dans la mesure où il est interface et limite, lieu intérieur et extérieur, intimement lié à l'âme, à l'esprit, à la psychologie, ainsi qu'aux contraintes sociales régissant les comportements et les expressions. Le visage définit l'identité, il « *signe le corps et le fait échapper à l'anonymat : il parachève son individuation* »[9], révélant l'articulation entre nature et culture ; c'est en ce lieu que le corps se trouve justement situé dans un entre-deux. Tandis que la tête (que les portraits de Bacon cherchent à retrouver derrière le visage) demeure une émanation du corps, le visage se distingue de lui, se défait en partie de cet ancrage dans le physiologique, tout en le manifestant à bien des égards. Or, en dépit de sa nudité maintes fois soulignée (il est « *toujours offert et livré au voir* », devenant « *l'otage du visible autant que sa révélation* »), il peut aussi « *faire écran à l'impudeur*

---

[7] Nathalie Roelens, « Écrire le visage : Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet », *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15 (4), 1999, 309-322, 309.
[8] Charles Baudelaire, « À une heure du matin », 1862, *Le spleen de Paris*, *Œuvres Complètes*, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1975, 287.
[9] Gérard Farasse, « Profil perdu », 155-171, *Faire visage*, 164.

de sa présentation »[10] et jouer avec sa propre image… Ce qui aurait pour effet à la fois de frustrer et de stimuler le désir de le saisir dans la représentation.

On comprend alors l'importance des portraits faits par Jane Eyre et, surtout, tous les effets fantastiques construits à partir du tableau de Basil Hallward dans *The Picture of Dorian Gray*. En effet, le portrait peut célébrer le visage humain, mais il peut aussi le chosifier, le déconstruire, le défaire, le dé/figurer à l'envi. Aussi, lorsque l'écrivain se « paye la tête des autres » en ayant recours à la caricature, comme Dickens lorsqu'il donne des images grotesques de ses personnages, il s'approprie le visage et procède à cette dé/figuration tendant à le faire évoluer vers d'autres formes non humaines (objet, animal). Comme le montrent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, « Année zéro-visagéité », le visage tombe sous le coup d'un désir de maîtrise, de ce qu'ils nomment la « *machine abstraite de visagéification* »[11], « *la machine abstraite qui va produire du visage* »[12] et érige en protoptype le visage du Christ. Une telle machine opère, selon Deleuze et Guattari, une codification totalitaire des êtres, organisant les visages en terme de normalité ou, au contraire, de déviance par rapport au prototype. La représentation du visage est, dans ce cas précis, sous-tendue par des systèmes idéologiques et soumise à des classifications, rangée dans des catégories pré-définies et normées.

Au XIXe siècle, une telle codification connaît un vif succès, avec toute une batterie d'écrits scientifiques, anthropologiques, cartographiant le visage et la normalité, en terme de sexe, de classe sociale, et surtout de race. Il est cependant possible d'affirmer que le roman s'appuie sur les normes fixées par la machine produisant des représentations normées du visage mais que, dans le même temps, il tend à introduire un processus de « *déterritorialisation* » entraînant une fuite du visage hors des canons et des codes, faisant de sa déviance une force subversive. La question reste alors de savoir dans quelle mesure une telle échappée n'est pas ensuite récupérée pour être réintégrée dans le système dominant, et ce, dans le cadre du jeu entre ordre et désordre sur lequel reposent nombre de romans victoriens (voir, entre autres, les caricatures dickensiennes, le visage de la folle dans *Jane Eyre*, le traitement de l'altérité sexuelle et raciale dans *The Moonstone*, la monstruosité du portrait de Dorian Gray, …).

---

[10] Introduction, *Faire visage*, 7.
[11] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 215.
[12] *Ibid.*, 208.

Le deuxième enjeu posé dans les écrits sur le visage est la tension entre l'écriture, abstraite, décorporée, et son objet, tri-dimentionnel, charnel. Une telle tension rend difficile, voire impossible, la saisie, le rendu de l'objet. La raison essentielle est, bien sûr, la nature hétérogène du médium et de l'objet représenté, et les travaux sur l'écriture du visage insistent sur ce décalage. En raison de cette hétérogénéité, le portrait écrit est un « *genre impossible, voué à l'échec* »[13], « *la présentation de cet imprésentable qu'est le visage* »[14], car le visage, dans sa singularité et son unité, demeure infigurable, insoumis. Le langage est aux prises avec une forme mobile et fuyante (le jeu des expressions, transitoires, fugaces, éphémères), phénomène rendu plus complexe encore par le fait que, comme l'affirme Rilke, il existe « *plusieurs visages par tête de pipe* »[15]. Dans un article posant de façon très claire les difficultés inhérentes à l'écriture du visage, Jean-Claude Morisot résume ainsi la nature paradoxale de cet exercice :

> Dans l'ordre des discours, le statut du portrait présente un double paradoxe. Forme privilégiée de la description, il est aussi le lieu d'un échec spécifique de l'écriture. [...] le portrait n'en révèle pas moins son incapacité à *représenter*, ou plutôt à saisir ce qui, dans les visages, nous saisit. Et c'est le second paradoxe : si le portrait est un des « beaux sites » de la littérature, il n'en est pas non plus où se fasse plus visible le défaut du langage.[16]

Pourtant, le personnage ne peut être, tout particulièrement au XIXe siècle, un simple sujet grammatical, il doit être doté « *d'un minimum de peau et de poil, d'un soupçon de regard, et même, à l'occasion, d'un regard de soupçon : bref, d'un visage, à la fois structure et acte* »[17].

Au fondement de l'écriture du visage, il y a donc une exigence de représentation coexistant avec un manque et la tentative de le dépasser, de combler un écart. La pratique du portrait demeure sous-tendue par la conscience de ce manque : *Laocoon* de Lessing pose cette frontière entre art du temps (la poésie) et art de l'espace (la peinture) mais aussi entre événement et chose, vouant le cours successif de l'écriture à retracer le cours du temps et l'enchaînement des événements ; parce que l'instantané, rendu dans les arts plastiques, est impossible dans l'écriture, s'élaborant au contraire sur l'étalement, cette dernière ne peut, si l'on applique à ce sujet précis les remarques plus générales de Lessing, former le visage comme unité rassemblant des éléments divers. La

---

[13] Nathalie Roelens, *op. cit.*, 309.
[14] Jean-Claude Morisot, « L'écriture du visage », *Littératures*, 21-22, 2000, 27-58, 44.
[15] Cité par Philippe Bonnefis, « Visage se dit », 9-27, *Faire visage*, 20.
[16] Jean-Claude Morisot, *op. cit.*, 38.
[17] *Ibid.*, 27.

conséquence de cette hétérogénéité entre l'écriture et son objet est visible dans la tension entre l'ordre narratif et l'ordre descriptif, la description se manifestant dans la chaîne des actes, des faits, comme une pause qui vient scander le récit. Se pose en effet la question de la place du portrait dans le cours du récit, car si l'insertion du portrait provoque une interruption, elle confère au récit un rythme particulier et finit par constituer, en elle-même, un événement (l'avènement d'un visage, d'une présence).

À l'instar de Jean-Philippe Miraux dans *Le portrait littéraire*, je me suis donc interrogée : « *le portrait : simple pause ou fonction dans l'économie générale d'une œuvre ?* »[18], pour arriver à la conclusion (qui est aussi celle de Miraux) que ce morceau choisi fonde « *l'interdépendance du diégétique et du mimétique* »[19] et se trouve intimement lié à l'ensemble de l'œuvre, à son économie, sa structure, ses thématiques, ses fondements philosophiques et esthétiques. Qui plus est, le « faire image » semble être une exigence découlant du besoin de « faire visage », d'où, inévitablement, la nécessité d'aborder les rapports entre texte et image, le portrait écrit prenant à maintes reprises des allures de portrait peint.

Le personnage existant à la fois « *comme texte et comme individu imaginaire* »[20], le dernier problème soulevé par l'écart entre langage et visage a trait aux limites de la description ou, plus précisément, aux inévitables lacunes sur lesquelles elle s'élabore. Pour générer ce que Vincent Jouve appelle « *l'effet-personnage dans le roman* »[21], il faut certes décrire, mais selon un processus sélectif, de façon à permettre au lecteur de construire une image, une représentation, à partir des éléments donnés. L'exhaustivité est bien sûr impossible, la mimésis relevant en fait de l'illusion référentielle :

> Un roman où chaque personnage serait entièrement décrit des pieds à la tête (sans oublier son être affectif et moral) à chacune de ses apparitions serait non seulement oiseux, mais illisible. D'ailleurs, où le portrait s'achèverait-il ? Après avoir évoqué les parties du corps, il faudrait en venir aux jointures, aux veines, aux molécules… On aurait tôt fait de se perdre dans l'infini pascalien.[22]

Cette idée, fondamentale pour aborder les procédés à l'œuvre dans la description du visage et du corps, conduit à envisager les blancs venant trouer ces évocations. En me penchant sur les premières apparitions des personnages, notamment chez George Gissing et Thomas Hardy, j'ai pu noter ce phénomène d'indétermination, cette

---

[18] Jean-Philippe Miraux, *Le portrait littéraire*, Paris : Hachette Supérieur, 2003, 52.
[19] *Ibid*., 58.
[20] *Ibid*., 6.
[21] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
[22] *Ibid*., 28.

utilisation du blanc, allant bien au-delà des simples contraintes et limites inhérentes à l'écriture pour toucher à des aspects relevant de choix narratifs et esthétiques. Au-delà de la volonté de créer l'illusion réaliste, l'écrivain insère le visage et ses évocations dans une stratégie au service de la vision qu'il cherche à transmettre.

Enfin, il a fallu résoudre la question de la différence entre le portrait, généralement identifiable, sorte de morceau choisi dans le roman, et l'écriture du visage. Les analyses de Jean-Claude Morisot ont permis de clarifier cette distinction, en englobant le genre du portrait dans une pratique beaucoup plus large débutant par le « *simple trait descriptif, touche, bribe, ou flash, jusqu'aux plus amples développements* »[23]. Cet élargissement conduit à sortir de la vision du portrait comme ornement, morceau de bravoure, exercice de style (dont Paul Valéry et André Breton, attaquant la description dans le roman réaliste, dénonçaient les « *facilités* », « *flaccidités* », la « *luxuriance débile* »[24]), pour le considérer comme un élément (facilement repérable) parmi d'autres (plus diffus) d'une écriture du visage parsemant le récit de « *bribes* », « *touches* » et « *flashs* » à des moments signifiants et stratégiques. Ceci permet de retrouver la définition du visage comme « *à la fois structure et acte* », essentielle pour saisir son impact et ses multiples facettes.

Le troisième enjeu est d'ordre contextuel et concerne la place occupée par le visage au XIXe siècle, le situant à un tournant qui consacre son avènement comme objet littéraire et scientifique. Déjà, dès le XVIe siècle, la chair se trouve au cœur d'une entreprise de cartographie dans le dessin, élaborant une « *géographie corporelle* » et conférant au visage une épaisseur qui contraste avec la distance imposée par l'icône, à travers laquelle il était auparavant contemplé. Jusque-là, le visage était essentiellement « *regardant* » (d'où l'interdit de fixer Méduse, expression de la crainte d'une trop grande intimité avec le visage), à la fois objet sacré associé à la figure du Christ et chair en lien avec l'abjection et le péché ; il devient « *regardé* » :

> L'économie de ce regard sur le visage s'inverse donc : de regardant, il devient regardé. L'anatomiste et le peintre en entament et entaillent la matière, la décapent soigneusement, en forcent la plate surface afin de conférer une profondeur anatomique à l'objet. Écartant le voile de peau, ils libèrent le tissu entrecroisé de ses muscles, font saillir le dessous du visage et tirent son intérieur vers le dehors.[25]

---

[23] Jean-Claude Morisot, *op. cit.*, 36.
[24] *Ibid.*, 56.
[25] Pierre Turlur, *op. cit.*, 49.

Après l'annexion de ce « *dessous* » dans les planches anatomiques, ce renversement se prolonge : l'intérêt grandissant pour l'histoire naturelle, la pratique de plus en plus répandue du dessin, dont l'objectif est de saisir avec exactitude le vivant, de reproduire ses formes pour mieux les connaître et les répertorier, l'expansion coloniale et les rapports anthropologiques ne sont pas étrangers à la nature de l'attention prêtée au visage entre le XVIIIe et le XIXe. Le visage, au même titre que d'autres objets présents dans l'univers du vivant, devient un point focal de ces études et se trouve, par conséquent, soumis à ce désir de connaissance et de classification. L'influence des théories scientifiques s'exerce avec de plus en plus de force sur la vision du vivant avec, parmi leurs objets d'observation, le corps et le visage humains.

Dans leur étude de la mutation des images du visage entre le XVIe et le début du XIXe siècle, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*, Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche montrent que l'art du portrait se répand après que les images du corps se sont séparées du contexte sacré et du fonds astrologique servant à les définir. Au XVIIIe siècle, les théories de Lavater, suivies par la phrénologie de Gall et tout un ensemble de sciences dérivées, permettent de codifier et de rendre lisible cet objet mouvant. Par ailleurs, elles introduisent cette idée d'écriture du visage au sens d'écriture produite par la face humaine et lisible à sa surface, observée avec une attention presque maniaque par les écrivains, toujours sous l'influence de Lavater malgré une prise de distance avec son système.

C'est la métaphore du visage-page, porteur d'un discours éloquent précédant la parole, que Thomas Hardy exploite dans *The Return of the Native*. Courtine et Haroche affirment que le visage, de tout temps, a fonctionné comme signe, support herméneutique, qu'il soit déchiffré par un devin, un médecin antique, un physiognomoniste, un naturaliste, un psychanalyste. Cette évolution révèle la multiplicité et la diversité des regards rivés sur lui, mais ce qui est particulièrement intéressant au XIXe siècle, c'est que ces différents types de regard coexistent, voire se retrouvent associés, dans la fiction, à l'exception peut-être du regard du psychanalyste, encore que la psychologie pré-freudienne confère alors au symptôme une force de signification non négligeable. En tant que signe, le visage a pris des valeurs diverses, correspondant aux variations de la nature du regard posé sur lui et évoluant au fil des pratiques auxquelles il a pu se trouver soumis :

> […] *livre* tout d'abord où Dieu imprimait ses commandements, où les astres déposaient leur empreinte éternelle, où l'on pouvait voir encore le reflet des ressemblances animales ; puis *rhétorique* soumettant le corps à l'empire des figures et des postures ; *langage* traduisant sur le visage la singularité, la sensibilité de l'individu ; *organisme* ignorant l'intériorité individuelle dans la langue des réactions et des symptômes ; *discours* enfin recherchant la conjonction problématique entre le sujet et son corps.[26]

La transformation du visage et du corps en objet d'étude scientifique introduit une coupure, certes partielle, avec la vision dominante de la théorie des caractères et des humeurs :

> C'en est fait désormais du mouvement intérieur de la passion ineffable, transcrite dans la convention immobile des figures. L'observateur enregistre *l'émotion* visible seule : et avec l'émotion, l'expression se fonde pour Darwin sur des aspects exclusivement physiologiques. […] L'expression humaine est à présent saisie à partir de l'observation expérimentale, mais dérivée aussi d'un continuum qui met l'homme en rapport avec son origine animale : au principe même de l'expression des émotions on ne trouve plus le langage mais l'organisme.[27]

L'exploitation de ce lien entre l'homme et l'animal semble faire perdre la face aux personnages. La publication, en 1859, de *The Origin of Species*, ouvrage largement diffusé et commenté, offre aux Victoriens la mise en forme de théories scientifiques sur l'évolution des espèces ayant déjà cours depuis un certain nombre d'années. Cette date de publication est un point de bascule, dans le sens où ce qui était en quelque sorte « dans l'air du temps », présent dans des articles, conférences et polémiques, se trouve confirmé. C'est à partir de 1859 que, en quelque sorte, les schémas identitaires se trouvent véritablement bouleversés, mais il est évident que nombre d'interrogations sur la nature de l'être humain, passant par la redéfinition des rapports entre culture et nature, se trouvaient déjà au cœur des représentations littéraires avec, il est vrai, un impact moins important. Les théories de Darwin sur le visage, formulées dans *The Expression of the Emotions in Man and Animal* (1872), font basculer le regard de l'observateur vers une analyse physiologique des expressions. Conséquence de ce changement, l'homme est « *dévisagé* »[28], ou plus exactement dé/visagé, pour évoluer vers une forme d'ab-humain qui tend à placer son visage hors du champ de l'humain, en le déterritorialisant vers le monstre, la chose, l'animal.

---

[26] Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*, 1988, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2007, 227.
[27] *Ibid.*, 226.
[28] *Ibid*.

2) L'ÉCRITURE DU VISAGE

Comment « faire visage » *dans le texte ?*

J'ai choisi d'observer, dans une première partie, les procédés permettant de « *faire visage* » dans le texte et j'ai donc travaillé sur la question de la mise en texte. L'objectif a été de montrer comment l'effet de présence visé par le portrait peut être produit par l'écriture, en gardant présente à l'esprit la tension, au cœur du roman, entre récit et description. Il m'a semblé logique de prêter attention, dans un premier temps, aux modalités d'apparition du visage, c'est-à-dire de commencer par le commencement, la genèse de l'image du personnage. Reprenant l'expression de Jean Rousset évoquant les scènes de « *première vue* »[1], j'ai parcouru les textes du corpus retenu en cherchant à voir comment fonctionnent ces premières apparitions du visage dans le récit, coïncidant bien sûr avec les premières apparitions des personnages.

Souvent dès l'incipit et/ou lors d'une première rencontre, l'écriture se dote d'une dimension démiurgique soulignée dans le choix du titre du chapitre 1 « Et le visage fut ». J'ai noté que la genèse et l'émergence du visage font événement dans le texte. Les modalités de cette genèse participent d'une stratégie narrative, d'une mise en scène venant nouer certains enjeux au creux de cette apparition. Ces moments constituent des pivots de l'intrigue, parfois investis d'une dimension programmatique et sujets à diverses mises en scène. Cette analyse a permis de répondre à cette interrogation sur la fonction de la description dans le récit (voir la question posée par Jean-Philippe Miraux, cité plus haut) : ce qui instaure une pause, fait digression, forme un ornement pouvant entraver la dynamique du récit, se dote en fait d'une fonction programmatique, participe d'une dramaturgie et d'un suspense, comme lorsque l'apparition et la rencontre sont différées.

La valeur programmatique de l'incipit chez Gissing (*The Nether World*) et Hardy (*The Mayor of Casterbridge*) donne le premier tour de vis déterministe, dès l'entrée dans l'univers naturaliste. Le visage se fait le vecteur du tragique de l'écriture et son évocation dans les premières lignes sert souvent l'expression de la fatalité orientant le sens des intrigues. Qui plus est, les modalités d'introduction du visage se construisent sur des blancs, des ellipses qui, s'ils laissent en effet de nombreux éléments dans

[1] Jean Rousset, cité par Michel Raimond, *Le roman*, Paris : Armand Colin, 1989, 89.

l'indétermination, font ressortir d'autres caractéristiques et soulignent alors le projet esthétique et narratif du romancier (*A Pair of Blue Eyes*). Il est facile de constater que l'esthétique réaliste élabore une illusion de réalité ; le miroir tendu par le romancier joue sur une transparence illusoire à laquelle il substitue une relative opacité au service d'un projet d'écriture. On peut voir qu'un tri est opéré, que la description repose paradoxalement sur un évidement des figures demeurant alors assez insaisissables et fragmentaires. Aussi les reflets du visage sont-ils de pures créations, des compositions, des assemblages dans l'écriture d'instructions adressées au lecteur pour qu'il élabore sa propre image, en conformité cependant avec les visées de l'écrivain. Il est évident que cette construction est délibérément entravée, alors que le romancier se livre à un jeu sur l'horizon d'attente du lecteur, ici attente de la présentation du personnage. Au cœur du pacte instauré par le roman réaliste, le portrait littéraire, morceau choisi et morceau de choix, fait partie des éléments attendus et constitue un passage obligé. Il est donc un lieu stratégique du récit, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un premier portrait.

Ce jeu avec les attentes du lecteur peut trouver un écho dans le récit et y être mis en abyme à travers celles d'un personnage. Le récit orchestre alors la mise en scène d'un face-à-face différé, « *une supposition de visage* »[2], comme je l'ai montré en prenant appui sur un ouvrage de Georges Banu, *L'homme de dos, peinture, théâtre*. Dans un premier temps, je me suis arrêtée à l'interaction entre absence et présence, sur laquelle certains récits fondent les premières apparitions. Les substituts (photographie, tableau) rappellent l'importance de l'image du visage dans l'élaboration de l'identité, l'importance aussi de l'inteprétation qui peut en être donnée par les personnages. Tel un écho des pratiques du romancier, ces représentations mettent en avant l'idée que, peut-être, l'image est toujours première, qu'elle précède l'être tout en suscitant l'attente de son apparition « en chair et en os », de fait impossible si l'on se place au niveau du lecteur. Impossibilité que cette primauté de l'image, devançant en quelque sorte le personnage, exprime. Dans un second temps, j'ai montré que ce jeu sur l'attente donne sa forme et sa fonction à une scène qui, dans *The Woman in White*, relate la rencontre entre Hartright et Marian. Organisée sur un dispositif théâtral et pictural, cette scène située au début du roman est emblématique du fonctionnement du suspense, moteur essentiel de ce roman, en rapport avec le secret, lui-même intimement lié aux visages.

[2] Georges Banu, *L'homme de dos, peinture, théâtre*, Paris : Adam Biro, 2001, 20.

Or, ce qu'elle présente, c'est bien « *l'attente du visage* »[3], entretenue par « *l'attrait de l'être de dos* »[4].

À partir des remarques sur l'évidement des visages dans les descriptions, j'ai observé de quelles façons la mise en texte fait émerger un visage-mosaïque, c'est-à-dire un visage élaboré sur des blancs et sur des assemblages. L'idée de fragmentation est déjà présente dans la définition de l'écriture du visage par Jean-Claude Morisot, mettant l'accent sur la notion de « *bribe* », « *touche* » et « *flash* ». Au-delà d'un repérage des caractéristiques formelles de la description, il m'a semblé pertinent de considérer la vision à l'origine de ces choix esthétiques. Qu'il s'agisse de l'élaboration d'une typologie par le roman, de la formation du grotesque, de la gestion du détail en relation avec un regard érotique et fétichiste, les procédés descriptifs n'obéissent pas uniquement aux contraintes liées à l'écriture (étalement, dissémination), mais renvoient à des problématiques dépassant les questions formelles et tendant à se rattacher à une esthétique et un regard.

Le constat, établi par Roland Barthes dans *SZ*, que le portrait se fonde sur une tension entre dissémination et unité, entre d'un côté les sens « *jetés à la volée* » et de l'autre « *un ordre rhétorique* » et « *une distribution anatomique* » [5], conduit à s'interroger sur cette volonté de fixer, de figer les traits du personnage dans l'écriture, ainsi que sur la coexistence entre la recherche d'une unité formelle et la valorisation du détail. Un certain nombre d'écrits sur le détail et/ou le fragment au XIXe siècle sont venus alimenter une réflexion sur l'interaction entre la partie et le tout, la constitution du texte (et de ses représentations du corps et du visage) sous forme de patchwork. L'esthétique du fragment, au cœur du réalisme, prend finalement le pas sur le projet mimétique pour, paradoxalement, accomplir une déconstruction ou décomposition. L'ouvrage de Deborah H. Harter, *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, celui de Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, et enfin l'analyse de Naomi Schor sur le détail envisagé comme ornement en lien avec le féminin, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, étudient les contradictions de cet âge d'or du détail, « *the Golden Age of the Detail* »[6], comme l'écrit Schor. Mes travaux antérieurs sur le détail comme éclat dans la peinture préraphaélite,

[3] *Ibid*., 19.
[4] *Ibid*., 9.
[5] Roland Barthes, *SZ*, 67.
[6] Naomi Schor, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York, London: Methuen, 1987, 66.

ainsi que sur sa fonction dans les écrits sur l'art de Moore et de Ruskin, ont amorcé cette recherche, prenant pour point de départ la lecture de Daniel Arasse et Georges Didi-Huberman sur le détail en peinture.

La tendance à classer les visages, pour les englober dans des catégories typologiques, est très répandue dans le traitement des personnages secondaires et correspond à une schématisation délibérée en accord avec la fonction, mineure, occupée par ces personnages. Les analyses de Nathalie Saudo sur le type[7] (inscrit en regard des classifications dans le domaine de l'anthropologie) le relient à une forme de maîtrise de l'altérité, débarrassée de sa complexité et réduite à un trait majeur permettant de définir l'identité, de façon volontairement sommaire, avec, souvent, une visée satirique. Ainsi peut-on noter qu'un procédé d'écriture du visage se rattache à un rapport particulier à l'autre, rapport également présent dans la diégèse, ce qui est le cas dans *Wuthering Heights*, *Jane Eyre*, *Villette*, *The Nether World*. Procédé d'écriture, le recours au type peut être traité avec une certaine distance, afin de souligner les travers de cette manie de la classification propre aux Victoriens, signe d'une volonté de savoir et de pouvoir, de réduction de la multiplicité des formes rangées dans des catégories bien définies.

Associé à la typologie, le grotesque, fréquent chez Dickens, repose sur un processus de schématisation, auquel vient s'ajouter l'exagération du trait. La métaphore du crayon fantasque dessinant des visages crispés et grimaçants dans *Oliver Twist*, « *the grotesque shaping of some wild pencil* »[8], renvoie à une écriture où la reprise des mimiques et tics attribués aux personnages contribue à la constitution d'une mécanique déterministe qui, dans la représentation, devient le reflet des répétitions compulsives dictées par des obsessions et des manies. En filigrane, on retrouve l'analyse d'E.M. Forster dans *Aspects of the Novel* sur ce qu'il qualifie de « *flat characters* », expression rappelant mise à plat et schématisation, par opposition à « *round characters* ».

Suite à l'étude de la dialectique entre droite ligne et méandres, sujet de l'article sur le vagabond dans *David Copperfield*, j'ai cherché à voir dans quelle mesure elle intervient au niveau des représentations du visage des personnages secondaires. Si l'on revient à l'idée deleuzienne de déterritorialisation telle que Nathalie Jaeck l'utilise[9], comment analyser la coexistence des formes figées et mécaniques prises par le visage de certains

---

[7] Nathalie Saudo, *La dégénérescence dans le roman britannique de 1886 à 1913*, Thèse de doctorat (sous la dir. de Jean-Jacques Lecercle), Université Paris X-Nanterre, 2003, 114.
[8] Charles Dickens, *Oliver Twist*, 1839, Leicester: Galley Press, 1987, 133.
[9] Nathalie Jaeck, « Dickens : entre système organique et hémorragie textuelle », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 63, 2006, 403-418.

personnages et la fantaisie qu'ils incarnent ? M'inspirant des analyses de John Kucich et de Nathalie Vanfasse au fondement de l'article sur le vagabond, j'ai avancé l'idée que l'excès du trait est une réponse aux excès du personnage, la traduction de sa déviance contenue dans une forme schématique ayant souvent recours à la synecdoque. Le grotesque dickensien rejoint les notions d'exagération et de fantaisie (voir son analyse par Arthur Clayborough dans *The Grotesque in English Literature*), a partie liée avec l'hybridité et l'hétérogène. S'il esquisse un glissement vers le monstrueux, il conserve une fonction essentiellement humoristique.

Ayant toujours pour objectif de montrer que les procédés d'écriture entrent en résonance avec une gestion de l'altérité, j'ai insisté sur la fragmentation du visage dans la description et étudié la « *loi du discontinu* » et l'« *érotisme du morcelé* »[10]. La théorie de Roland Barthes sur le blason chez Rabelais rappelle cette technique fondée sur la litanie, l'empilement, la discontinuité et le fétiche, qui fait de « *la poussière des mots* », « *l'égrenage des détails* », « *l'inventaire monotone des parties* », « *l'émiettement* » quelque chose d'inévitable. J'ai voulu voir comment « *le langage défait le corps, le renvoie au fétiche* »[11], en recentrant cette observation sur le visage. Le cliché, comme le type et le grotesque, instaure un rapport particulier au visage.

Il se trouve que les portraits illustrant cet aspect sont des portraits de personnages féminins, à l'exception de celui de Dorian Gray. Il a alors semblé nécessaire de prendre en compte la nature du regard, regard masculin sur un visage féminin. J'ai pris pour exemple un dialogue amoureux dans *A Pair of Blue Eyes*, construisant la perception du corps et du visage d'Elfride fragmentés sous le regard désirant de Stephen. Cette étude a été suivie d'un examen du portrait de Rachel dans *The Moonstone*, où un jeu sur les stéréotypes vient codifier certaines parties de son visage. Ces bribes ou bris de visage ne reflètent pas son unité et son identité, ils dévoilent au contraire le travail de codification permettant la prise de possession, par une mise en pièces, de cet insaisissable.

Ce qui apparaît clairement, c'est que cette saisie par l'écriture, déployant toute la gamme de ses métaphores tenant du cliché (voir les travaux, cités dans l'axe 1, d'Helena Michie et de Laurence Talairach-Vielmas), conduit à une mise à distance dans la description et, paradoxalement, à un ef/facement. Dans des descriptions élaborées sur des formes linguistiques codifiées, Dorian Gray et Tess of the d'Urbervilles perdent la

[10] Mireille Labouret-Grare, « Corps et diachronie : variations sur le portrait balzacien », 85-106, Joseph-Marc Bailbe (éd.), *Le portrait*, Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1987, 100.
[11] Roland Barthes, *SZ*, 121.

face. Quant à Sibyl Vane, elle est en quelque sorte mise à mort par Lord Henry et Dorian, livrant sa présence au jeu mortifère des métaphores florales. Hardy joue sur les comparaisons et métaphores servant à décrire Tess, plus particulièrement sa bouche, sur les gros plans et les synecdoques qui, comme le montre Helena Michie, introduisent le fragment, le fétiche et la sexualité : « *Synecdoche is both a way of introducing sexuality by implication and a fragmentation and fetichization of culturally selected parts of the female body* »[12].

Pour conclure cette démonstration sur l'« *érotisme du morcelé* », je me suis penchée sur le regard à l'origine de ces images, sur la mise en avant des limites de la perception ainsi que de la tension entre visible et caché à la source du désir. Une brève mention du concept d'« *apprésentation* » formulé par Husserl, repris par Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*[13], est venu faire écho à la structuration du regard hardyen pris entre visibilité et invisibilité, alternant les gros plans et les effets d'écran, rappelant aussi Proust et ses considérations sur cette « *grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois* »[14].

Ces réflexions sur le regard (souvent sous l'influence de « *grilles esthétiques qui viennent filtrer et codifier a priori sa sensation* »[15], selon Philippe Hamon) ont servi de transition à une étude du « *faire image* », autre façon de « *faire visage* », dans un troisième chapitre présentant le passage du texte au tableau. Les rapports entre texte et image se sont alors trouvés au centre des analyses sur la mise en texte du visage, cédant la place à sa mise en image dans le texte. Le choix de certains romans a été dicté en partie par la présence de peintres et de dessinateurs, même s'il faut préciser que c'est un phénomène courant dans la littérature du XIXe siècle. En effet, le réalisme tend à s'inscrire en regard de l'image, de la peinture principalement mais aussi, de façon nettement moins marquée dans les œuvres étudiées ici, de la photographie. Sur ce point précis, l'ouvrage de Nancy Armstrong offre des pistes de réflexion fructueuses, et j'ai principalement retenu cette affirmation justifiant l'importance des images dans la littérature victorienne, en lien avec la diffusion de la photographie : « *But what do we make of the fact that the novel's turn to pictorialism coincided with the sudden ubiquity*

[12] Helena Michie, *op. cit.*, 86.
[13] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988, 16.
[14] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919, vol. 2, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1988, 270.
[15] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, 1984, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 27.

of photographic images in the culture at large? Why did pictures begin to speak louder than words? »[16] L'autre référence critique à la base de mon raisonnement dans ce chapitre est la formulation de Roland Barthes (cité dans l'axe 2) assurant, dans *SZ*, la domination du modèle pictural, inscrit au verso d'une écriture réaliste ne faisant que l'imiter et mettant ainsi à distance la réalité qu'elle est censée reproduire.

La présence de peintres et de dessinateurs (et d'un sculpteur) à/dans l'œuvre ne constitue pas un simple rappel de cette importance du visible et de l'image ; elle conduit essentiellement à des commentaires sur la représentation du visage, sur les difficultés accompagnant sa reproduction dans le dessin. Ces commentaires prennent une fonction métafictionnelle et renvoient à la pratique du romancier avec laquelle ils s'inscrivent en parallèle ou, au contraire, en opposition. Sont alors rappelés les problématiques et enjeux du portrait littéraire, qu'il s'agisse de Traddles dessinant des squelettes dans *David Copperfield*, de Miss La Creevy composant des miniatures selon une technique tenant du collage dans *Nicholas Nickleby*, de Basil Hallward qui, peignant Dorian, peint aussi son propre désir, ou de Jocelyn Pierston déclinant dans sa sculpture des fragments du visage de sa bien-aimée dans *The Well-Beloved*. Il n'est peut-être alors plus question de visage mais de figure ; la représentation effectue une forme de modelage (*figura* : *fingere* ou modeler, *fictor* ou sculpteur, modeleur, et *effigies*, portrait), tout en poursuivant une réalité insaisissable (*figura* : « *vision onirique* » ou « *image fantôme* »[17]) échappant en fin de compte à l'image tout autant qu'au langage (voir l'aquarelle représentant Laura Fairlie dans *The Woman in White*).

Reposant sur un jeu entre dissimulation et révélation dans *The Moonstone* et *The Picture of Dorian Gray*, le dessin est associé à l'expression du désir et de l'inconscient, il met au jour une obsession, une fascination, un peu à la manière de l'écriture automatique. *Jane Eyre* inscrit l'art du dessin en regard de l'art de l'écriture ; tous deux obéissent à un désir de maîtrise et de possession d'autrui et rappellent la force démiurgique du geste artistique. Cette force du dessin tient tout d'abord aux multiples portraits ponctuant le récit, ekphraeseis de dessins du personnage et portraits écrits par la narratrice. Plus que toutes les autres œuvres étudiées, ce roman de Charlotte Brontë

[16] Nancy Armstrong, *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*, London, England, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002, 6.

[17] Philippe Dubois, « La question des Figures : à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », François Aubral, Dominique Chateau (éds.), *Figure, figural*, Paris : L'Harmattan, 1999, 13,14.

montre les entrelacs du lisible et du visible, consacre la préséance de l'image, matrice de l'écriture.

Ancrées dans la culture artistique des écrivains, voire dans leur pratique, les références à l'image sont abondantes. Après avoir montré la fonction du dessin, j'ai pris appui sur les modalités définies par Liliane Louvel dans *L'œil du texte* et *Texte/Image, images à lire, textes à voir*, pour déceler l'émergence du visible dans le lisible, tout d'abord en relevant les effets citationnels directs, puis les effets tableaux, produits par tout un dispositif allant des effets de lumière et de cadrage (comme ceux analysés par Joan Grundy dans *Hardy and the Sister Arts*) à des marqueurs syntaxiques, lexicaux, typographiques. En dépit de ces signes liant le « *faire-visage* » à un « *faire-image* » et constituant le visible comme le pendant du lisible, la mise en texte pose des difficultés, énoncées dans les enjeux critiques introduisant l'axe 3 : le portrait littéraire demeure un « *genre impossible* », « *présentation de cet imprésentable qu'est le visage* ».

Au pied de la lettre : le discours des figures

La deuxième partie a été élaborée sur un renversement du sens du déterminant « du » dans l'expression « écriture *du* visage ». Elle a pour objectif de considérer le visage, non plus comme objet à propos duquel on écrit mais comme objet porteur d'une écriture inscrite à sa surface. Une telle démarche est motivée par l'importance du contexte : difficile en effet de faire abstraction des théories de Lavater qui, popularisées au XVIIIe siècle, ont encore cours au XIXe. L'idée du visage au pied de la lettre ne relève plus alors de sa mise en texte mais de sa valeur de discours, associée à sa fonction d'interface entre intériorité et extériorité et donc d'index pointant vers l'âme, la vie émotionnelle, le caractère. Philippe Hamon parle de « *physiognomonie de l'interface* »[18]. Le lisible et le visible s'y trouvent entrelacés, et il n'est guère étonnant que la physiognomonie ait trouvé des prolongements dans le roman réaliste, où corps et visage sont des signes parmi d'autres dont l'écrivain souligne la « *valeur symptomatique* », la « *fonction indicielle* » et qu'il transforme en « *objet d'une sémiologie* »[19].

[18] Philippe Hamon, *Imageries*, 192.
[19] Bernard Brugière, *op. cit.*, 14.

La valeur du visage au XVIIIe siècle, s'intéressant principalement à sa fonction dans l'interaction sociale et la civilité, est en partie conservée, mais elle se dote d'une dimension plus verticale, lui associant la possibilité de creuser un peu plus les apparences pour atteindre, par la sur/face, la face cachée des êtres. Bernard Brugière, Roland Barthes et Philippe Hamon ont exploré cette valeur du réalisme comme investigation sémiologique et pratique herméneutique. J'ai pris pour point de départ cette réflexion de Philippe Hamon sur ce qu'il définit comme une « *attitude réaliste-descriptive-"verticale"* »[20], explorant les dessous, coulisses, envers du décor de la société et de l'être avec pour pivot le visage.

J'ai également utilisé très rapidement le *punctum* de Barthes au cours de l'étude des investigations visagières de Wilkie Collins : un détail essentiel pour l'interprétation (ici, le sang qui monte aux joues de Rosanna et de Rachel) arrête l'attention de l'observateur mais n'est pas analysé sur le moment. Comme l'explique Jean-Jacques Courtine, le *punctum* témoigne de « *ce qui cloche dans les signes, à la manière du lapsus venant trouer les évidences de la chaîne signifiante* » et manifeste le « *surgissement d'un sens imprévu* »[21]. L'idée de paranoïa ou pathologie liée à la sur-interprétation des détails est développée par Naomi Shor dans son étude sur le détail et sur une forme de délire interprétatif dans la littérature naturaliste. Schor prend pour point de départ une anecdote amusante et révélatrice trouvée chez Salvator Dali[22]. Le peintre relate une rencontre avec Lacan, au cours de laquelle le regard insistant de ce dernier lui donne l'impression que son visage fait l'objet d'une lecture et que le psychanalyste y déchiffre les manifestations de son intériorité. Or, après deux heures d'entretien, Dali va se laver les mains et voit, dans le miroir, un petit bout de papier blanc collé au bout de son nez pour faciliter son travail artistique, oublié et laissé là au moment de la rencontre. Alors que le peintre imaginait être percé à jour par l'œil du spécialiste, son interlocuteur s'amusait tout simplement de cette bizarrerie.

---

[20] Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette, 1981, 63.
[21] Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, 39.
[22] « *But I grew increasingly puzzled over the rather alarming manner in which the young psychiatrist had scrutinized my face from time to time. It was almost as if the germ of a strange, curious smile would then pierce through his expression. Was he intently studying the convulsive effects upon my facial morphology of the ideas that stirred my soul? I found the answer to the enigma when I presently went to wash my hands … I had forgotten to remove the square of white paper from the tip of my nose! For two hours I had discussed questions of the most transcendental nature in the most precise, objective and grave tone of voice without being aware of the disconcerting adornment of my nose.* » (*The Secret Life of Salvator Dali*, cité par Naomi Schor, *op. cit.*, 101-102)

Cette anecdote rejoint mes préoccupations dans cette partie : le visage, sous l'œil de Lavater, devient figure, discours, page ; par conséquent, il est déchiffré, entraînant la mise en abyme du processus même de la lecture souvent transformée en dé/lire. Cette partie a donc été élaborée en conjuguant deux approches : un travail sur les pratiques physiognomoniques et phrénologiques dans les romans, en lien avec les théories lavatériennes, et une utilisation des commentaires de la critique littéraire sur la valeur indicielle et symptomatique du visage dans le genre réaliste.

J'ai choisi une progression débutant par un premier chapitre « L'alphabet des traits : sous l'œil de Lavater », récapitulant l'évolution de la physiognomonie comme langage de la figure. *The Artist as Anthropologist. The Representation of Type and Character in Victorian Art* de Linda Cowling a confirmé la force des métaphores liant visage et discours : « *the hieroglyphic art* », « *a book in which all must read* », « *charts of their mentality and character at their mast-heads, legible* », « *a placard, hung up on the wall […] to be read* »[23] sont un exemple des expressions utilisées par les physiognomonistes à l'époque victorienne. Elles témoignent d'une volonté de placer le visage sous le régime de l'écriture et de la lecture, autre moyen de saisir et contrôler l'altérité qu'il incarne. Dans le même temps, ces métaphores correspondent aux questionnements multiples des Victoriens au sujet des pouvoirs de l'œil, sous l'influence des découvertes en matière d'optique. L'ouvrage de Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*[24], ainsi que celui de Jonathan Crary étudient l'influence de ces transformations sur la nature même du point de vue, la perte d'autonomie, d'autorité, de fiabilité. Il est intéressant de voir que les romans associent la maîtrise visée par la physiognomonie et les incertitudes affectant la vision.

Qui plus est, comme le soulignent Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, la physiognomonie ne traite pas des visages mais des figures, « *représentation (discursive ou iconique) de l'homme intérieur (une nature, un caractère, une inclination, des passions, des vices et des vertus, des émotions…) à travers un ensemble d'indices corporels et extérieurs (des formes, des marques, des traces, des traits, des signes…)* ». À l'instar de Courtine et Haroche, j'ai considéré cette transformation du visage en figure, « *ce qui fait signe dans le visage* », impliquant que la saisie n'est pas totale et

[23] Linda Cowling, *The Artist as Anthropologist. The Representation of Type and Character in Victorian Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 12.
[24] Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

qu'« *en deçà de la figure, le visage s'échappe, comme une énigme* »[25]. Or, si les romans mettent en scène la démarche physiognomonique, ils ébauchent, dans le même temps, une mise en perspective critique de ses pratiques.

Oscar Wilde et Emily Brontë proposent une redéfinition de la maxime faisant du visage un index de l'âme et instaurant la correspondance entre un bon cœur et une belle figure. Wilde la déconstruit en dissociant face privée et face publique, en plongeant la première (le portrait, devenu miroir de l'âme) dans la monstruosité, et en conservant à la seconde sa beauté intacte ; Brontë révèle les excès de l'activité herméneutique envahissant le récit de Nelly Dean ainsi que la résistance des visages et des corps à ces lectures. *Wuthering Heights* met en perspective la physiognomonie, devenue croyance populaire, pour substituer à ses figures l'énigme des visages. Quant à Charlotte Brontë, elle fait de Lucy et Jane des exploratrices cherchant à cartographier le visage d'autrui et, plus précisément, celui de l'être aimé. J'ai retenu deux formules tout particulièrement pertinentes pour mon analyse, « *phrenological* <u>*pas-de-deux*</u> »[26] et « *eccentric reader[s] of human topography* »[27], car elles associent l'idée de danse et de lecture à la phrénologie : transformée en exploration amoureuse des creux, plis et bosses de la face, elle se fait prélude à la reconnaissance amoureuse.

Les investigations « visagières » de Wilkie Collins confèrent à l'observation des visages une autre dimension, étudiée dans un deuxième chapitre. J'ai mis en relation le visage et le secret au cœur des intrigues de *The Woman in White* et *The Moonstone*, en considérant également la tension entre ordinaire et extraordinaire exploitée dans ces romans à sensation. Elle exprime, comme je l'ai montré dans l'axe 2, l'irruption de l'autre au sein du même. Par un effet de contamination, le visage est constitué en énigme et ce, pour deux raisons différentes : il y a tout d'abord le visage des « *villains* » qui, comme Fosco, dissimulent leur identité, leurs motifs, leurs émotions, c'est-à-dire le visage-écran, le masque ; puis il y a le visage porteur d'une écriture ne pouvant être déchiffrée qu'*a posteriori* (le rouge aux joues de Rosanna et de Rachel) amenant à dé/visager la femme.

Ce dernier point est intéressant car, au-delà de l'entreprise herméneutique construite au fil du récit, il crée une analogie entre le désir de conquête de l'Inde et de la femme,

---

[25] Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *op. cit.*, 43.
[26] Mary A. Armstrong, « Reading a Head: *Jane Eyre*, Phrenology, and the Homoerotics of Legibility », *Victorian Literature and Culture*, 33 (1), 2005, 107-132, 114.
[27] Nancy Armstrong, *op. cit.*, 130.

figurant tous deux des territoires inconnus à annexer. Bien que faisant partie de l'univers domestique, le visage de l'héroïne, aux cheveux noirs et à la peau mate, se prête à son association avec celui des Indiens hantant les marges de la société victorienne et la périphérie du récit, ainsi qu'avec les sables mouvants, face brune énigmatique et effrayante. Ce lien renforce l'idée d'exploration sous la surface, unissant celle des sables et celle du visage, toutes deux en rapport avec la déviance et l'altérité.

Corps et visage deviennent un lieu à explorer, selon un acte reproduisant en miniature l'enquête à l'échelle de la famille et de l'univers domestique : le visage de Rachel fonctionne comme un microcosme, « *the microcosm of that investigation* »[28]. En jouant sur les notions de sur/face (terme récurrent dans le roman), dé/lire, Françoise Martin indique que le visage devient le lieu privilégié d'une prise de possession opérée par sa lecture intensive[29]. L'écriture du visage prend la forme du portrait, mais elle se construit essentiellement sous forme de bribes, ponctuant les dialogues et rappelant les didascalies au théâtre, genre central dans la création littéraire de Collins. Ce procédé transforme le visage en enjeu dans les échanges humains et la comédie des apparences, ancre le texte dans le visuel (les expressions faciales), et sert l'enquête, ici investigation visagière.

Je me suis appuyée sur ma réflexion dans l'article « Dans les sables mouvants victoriens : *The Moonstone* de Wilkie Collins » pour mettre en parallèle la forme kaléidoscopique du récit multipliant les points de vue, y compris sur le visage, avec l'enquête menée par les personnages. Mon objectif a été de montrer que cet objet est véritablement au centre des processus investigatifs. La polyphonie génère des visions anamorphiques, révélant plusieurs faces pour un même être, à l'image des multiples facettes du diamant. Cette forme donne au lecteur une fonction de reconstruction et induit un mode particulier de lecture apparenté à l'enquête, ou « *lecture au rétroviseur* » (traduction par François Gallix de l'expression d'Ian Watt « *delayed decoding* »)[30]. Comme je l'ai indiqué en présentant cette deuxième partie, les indices livrés par le corps relèvent du symptôme et du *punctum* barthésien, point de capiton dans le tissu de l'intrigue policière. L'interprétation se situe dans l'après-coup, la reconstruction, à partir de ce qui, dans le réel, vient poindre l'observateur, pour faire sens et lui donner la clé du

---

[28] Melynda Huskey, « *No Name*: Embodying the Sensation Heroine », *The Victorian Newsletter*, 82, 1992, 5-13, 9.
[29] Françoise Martin, *op. cit.*, 163.
[30] François Gallix, « Jeux de regard : choc immédiat ou effet-retard chez Joseph Conrad et Graham Greene », 137-144, Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons (éds.), *Premières rencontres avec l'autre dans les cultures anglophones, Rives*, 1, Paris : L'Harmattan, 2010, 139.

secret. Le lecteur est détective mais il peut aussi être médecin : si l'on réfléchit au symptôme, en rapport avec le rôle majeur joué par l'inconscient et par le personnage de Jennings, figure du psychanalyste dans ce roman, on peut définir un « *jeu hystérique* », orchestré par les signes cutanés délivrés par Rachel et Rosanna. Selon François Dagognet, « *incapable de camoufler les secrets qu'à la fois elle dissimule et met en évidence (le jeu hystérique)* », la peau en est l'expression[31].

À fleur de peau : le troisième chapitre découle de l'observation des significations de l'incarnat dans *The Moonstone*, nourrie d'écrits critiques sur la fonction de la peau comme seuil, lieu de transition, interface, cire (Philippe Hamon, François Dagognet, Christine Buci-Glucksmann[32], Michel Serres[33]), et sur l'incarnat (Dolorès Djidzek-Lyotard [34]). Mes analyses sont demeurées inscrites dans l'idée du visage au pied de la lettre, mais j'ai donné un autre sens à l'écriture à la surface du corps, en substituant à l'écriture des traits, formes et mesures du visage et du crâne, celle portée par la peau (cicatrices, taches, rides, et surtout variations de l'incarnat). Les romans, « *montr[ant] de la surface visible ce qu'elle embrasse d'invisible* »[35], pour reprendre une expression de Martial Guédron et Laurent Baridon, introduisent une traduction fugace des interactions entre corps et esprit, alternative à l'alphabet des traits de Lavater avec sa grammaire et sa syntaxe codifiées.

J'ai, dans un premier temps, utilisé Jean Starobinski et son « *échelle des températures* » renvoyant aux relations du corps avec lui-même, « *dans une sorte d'auto-référence charnelle.* »[36] Ceci m'a ramenée aux chiasmes et entrelacs de la chair et l'esprit dans les écrits de Merleau-Ponty, au corps qui se sent sentir ; à partir de ces réflexions, j'ai pu considérer la manière dont *David Copperfield*, *Jane Eyre* et *Villette* confèrent un visage à l'être spectral du narrateur-protagoniste. Il ne s'agit pas d'un visage décrit mais d'une configuration charnelle élaborée dans le rendu des sensations à sa surface : rougeur, chaleur, froid, soit un langage des affects lié à l'afflux de sang que l'écriture semble convertir en encre, pour faire visage dans le texte, un visage incarné dans l'incarnat et non dans des traits précis.

---

[31] François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris : Vrin, 1982.
[32] Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris : Éditions Galilée, 1996.
[33] Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris : Grasset, 1989.
[34] Dolorès Djidzek-Lyotard, « Incarnats », 29-41, *Faire Visage*.
[35] Laurent Baridon, Martial Guédron, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris : L'Harmattan, 1999, 10.
[36] Jean Starobinski, « L'échelle des températures : lecture du corps dans *Madame Bovary* », 47-58, *Travail de Flaubert*, Paris : Seuil, 1983, 48.

Dans un deuxième temps, je me suis penchée sur l'évocation de l'incarnat (dont l'étymologie, analysée par Dolorès Djidzek-Lyotard, reflète les liens avec la chair), pour noter que ses manifestations dans le récit prenaient une valeur proleptique, comme par exemple dans *David Copperfield*. Les subtilités de ses variations semblent cependant échapper au langage, comme le montre le recours parodique au cliché dans *Nicholas Nickleby*, sorte de commentaire sur cette impossibilité à en rendre compte. En dépit de ces limites, Hardy joue sur les transparences et opacités de la peau, pour figurer ce qui, dans *A Pair of Blue Eyes*, demeure tu, le désir et surtout la maladie. L'évocation de l'incarnat prend alors la forme d'une série de taches rouges qui viennent ponctuer le récit, enserrer le corps de l'héroïne dans un réseau de signes en rapport avec le sang et la brûlure, et illustrer cette affirmation dans l'incipit : « *Elfride Swancourt was a girl whose emotions lay very near the surface*. »[37] Il s'agit de construire, autour de ces manifestations, le déterminisme du texte, écriture programmatique marquant le visage à l'encre rouge et devenant visible/lisible lors d'une « *lecture au rétroviseur* », pour reprendre la formule de François Gallix.

Enfin, l'examen des joues des héroïnes, « *rouges comme des cerises !* »[38], a permis de conclure cette deuxième partie sur la figuration, dans *Jane Eyre* et *Villette*, d'une énergétique de la passion. L'incarnat fait partie intégrante du système symbolique régissant le texte, organisé autour des éléments et de leur ambivalence, plus particulièrement le feu, associé à la figure christique d'Helen Burns ainsi qu'à celle, démoniaque car rebelle, de Bertha. Le « *pas de deux phrénologique* » orchestré par la quête amoureuse trouve un prolongement dans la contemplation de l'être cutané, révélant une chair ardente, ce qui constitue une façon de reprendre et de revivifier la métaphore de la passion comme flamme. La progression dans cette deuxième partie montre la complexité de cette écriture du visage, débutant avec un déchiffrage pseudo-scientifique, la physiognomonie de Lavater, pour finir sur une écriture qui serait celle du sang à la surface du corps, en passant par des investigations visagières introduisant le symptôme et le travail de l'inconscient.

---

[37] Thomas Hardy, *A Pair of Blue Eyes*, 1873, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1995, 5.
[38] Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, 1848, New York, London: Norton, 2001, 133.

Après les procédés de mise en texte, la figure comme discours, mon étude s'est portée sur les altérations affectant les personnages et essentiellement perçues sur leur visage. Le roman étant défini comme un art du temps, la prise en compte de ses effets tels que le récit les évoque s'est imposée comme la dernière étape de ma réflexion. Ma première idée a été de travailler sur le vieillir, sujet ayant fait l'objet d'un colloque de la SFEVE et d'une publication des *Cahiers Victoriens et Édouardiens*[39]. Or, j'ai pu constater que cet aspect demeurait, en fin de compte, mineur : les romans inclus dans mon corpus se concluent par un mariage ou la mort tragique des protagonistes encore jeunes, excepté *The Well-Beloved* de Thomas Hardy, en effet fondé sur une réflexion sur les effets du temps liés à l'âge. S'ils ne sont pas manifestés à travers des évocations du vieillir, ces effets sont tout de même révélés dans les changements de l'apparence des personnages ; au fil des représentations, leur visage se transforme.

Cette remarque très banale m'a conduite à remplacer le terme de changement par celui d'altération, me permettant de retrouver la notion d'altérité : le récit déploie des images du visage et retrace un devenir correspondant à un « *devenir-autre* » ; de là est venue l'idée essentielle structurant toute cette troisième partie intitulée « Devant le temps, devant l'Autre ». Le temps à l'œuvre sur les personnages entraîne les multiples altérations subies par les corps et les visages. Elles ne sont pas nécessairement, comme je viens de le préciser, liées à l'âge, mais peuvent être produites par la misère, la maladie, les déterminismes biologiques. Une fois de plus, la nudité du visage fait qu'il rend ces altérations plus visibles encore et conduit à l'expérience de l'altérité vécue par le personnage et ceux le contemplant. C'est-à-dire que les récits jouent sur des effets de mémoire, d'où l'importance accordée aux questions de résurgence et de reconnaissance (pour ce point, je me suis appuyée sur l'étude de Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*)[40].

Une fois posés ces constats évidents permettant de formuler une nouvelle articulation entre identité et altérité, j'ai pu relever deux contradictions au cœur de ces considérations sur le lien entre écriture, temps et visage. La première tient à la nature et aux motivations de l'entreprise narrative dans des romans comme *David Copperfield* et *Lord Jim*, élaborés sur une expérience de la perte et du deuil. Si les récits de David et

[39] *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 63, 2006.
[40] Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris : Stock, 2004.

Marlow peuvent être définis comme une recherche du visage perdu, les modalités de représentation constituent paradoxalement une forme d'ef/facement de ce visage retrouvé. La seconde se fonde sur la juxtaposition d'un schéma linéaire et d'un schéma cyclique consacrant le retour et s'appuyant sur l'atavisme et l'hérédité ; sur le basculement, au milieu du XIXe siècle, causé par la découverte d'un continuum entre l'homme et l'animal, et conduisant à l'affirmation de la porosité des frontières entre le même et l'autre. Ces modifications demeurent, dans bon nombre des romans étudiés, ancrées dans des réécritures gothiques s'appropriant ces nouveaux schémas, pour signifier l'inscription (plus encore que l'irruption) de l'altérité au cœur de l'identité et, plus précisément, au cœur du visage.

Le premier chapitre porte sur les visages perdus et leur recherche par le narrateur chez Dickens et Conrad. La référence à Proust est évidente, elle s'est imposée pour *David Copperfield*, en raison de la place de la mère dont le visage est aux origines mêmes de l'écriture, « *couture du deuil* »[41] selon Catherine Lanone, visant à « *embaumer et sublimer un visage purifié, inoubliable et retrouvé* »[42]. À première vue, il s'agit d'inverser l'absence en présence et de faire de ces récits des cryptes du visage, mais force est de remarquer que la quête du narrateur conduit à la création de figures floues, insaisissables, voire effacées par l'écriture. J'ai tout d'abord repris les commentaires métafictionels dans le premier chapitre de *David Copperfield*, étudiés dans l'article sur la figure du vagabond et les droites lignes et méandres structurant l'imaginaire dickensien et le récit. Reprenant mon analyse sur les commentaires métafictionnels dans le premier chapitre, j'ai noté qu'ils faisaient de ce roman un texte sur la mémoire et sur son aptitude à retrouver les visages perdus. En effet, si le premier chapitre effectue un retour à un espace matriciel et se transforme en « *boucle ombilicale* »[43], il considère les visages comme la matrice même du souvenir et, *a fortiori*, de l'écriture.

Une première étape a consisté à relever la nature fragmentaire et vague du souvenir des visages perdus, répétant l'expérience de la perte en consacrant leur ef/facement. Ceci ne tient pas uniquement, comme je l'ai montré, aux défaillances de la mémoire,

---

[41] Catherine Lanone, « Ruptures mnémoniques et tissage narratif dans *David Copperfield* », 139-145, Bertrand Rougé (éd.), *Q/W/E/RT/Y*, 6, Pau : Presses Universitaires de Pau, 1996, 141.
[42] *Ibid*., 142.
[43]« an almost umbilical loop » (Simon Edwards, « *David Copperfield*: The Decomposing Self », 58-80, John Peck (ed.), *David Copperfield and Hard Times*, New York: St Martin's, 1995, 71). Edwards joue sur « record » (se souvenir) et « re/chord » (recréer le cordon ombilical et se reconnecter à la matrice).

mais à une vision construite sur des clichés et des stéréotypes (c'est le cas pour Dora, la femme-enfant, et pour Agnes, l'Ange). Je me suis appuyée sur les analyses de Catherine Lanone sur « *la mémoire gigogne* » et les emboîtements temporels organisés autour du visage, ainsi que sur le *punctum*, entendu ici au sens de « *piqûre légère qui vient poindre le narrateur et rappeler que la scène si vivace s'est évanouie* »[44]. Il s'agit en ce sens d'un après (un horizon constitué par la mort) hantant le discours du narrateur, faisant du visage, porteur d'une épaisseur de temps, une forme de feuilleté, d'où la référence à l'aura de Walter Benjamin. Chez Dickens, le visage est pour le narrateur un objet auratique, « *trame singulière d'espace et de temps* », manifestant le temps « *en travail* » et mobilisant « *l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui* »[45].

J'ai ensuite cherché à voir de quelle façon la tension entre norme et déviance au centre de mes recherches sur Dickens peut, dans le domaine de la mémoire des visages, intervenir ; comment, abstraction faite des personnages secondaires associés au mode grotesque déjà abordé, le « *nomadisme textuel* » et les « *lignes d'erre* »[46] de son écriture influencent la représentation de la figure de la prostituée, élément essentiel dans une trinité de figures féminines constituée par la Mère, l'Ange et la Madeleine. Mon argument principal a consisté en l'idée que le visage de la femme soi-disant adultère (Annie Strong), de la femme déchue (Emily), de la prostituée (Martha) est, dans le processus mémoriel un point aveugle qui l'associe à l'irreprésentable. J'ai étudié leurs évocations pour démontrer cette idée, en fondant mes analyses sur les affirmations d'Elisabeth Bronfen rappelant la polarisation de la vision victorienne (la figure angélique opposée à la femme fatale, le Démon, avec au centre la Madeleine, femme déchue repentie) ainsi que son association freudienne et paradoxale à un continent obscur et mystérieux d'un côté et, de l'autre, au vide et à l'absence[47]. Amanda Anderson, dans *Tainted Souls and Painted Faces*, lie la figure « *peinte* » de la prostituée à des interrogations sur son identité, sa représentation, « *an anxiety about the visibility and readability of the fallen* »[48].

---

[44] Catherine Lanone, *op. cit*., 141.
[45] Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », 329-390, *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, 378.
[46] Nathalie Jaeck, *op. cit.*, 407.
[47] Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body*, 205.
[48] « an anxiety about the visibility and readability of the fallen » (Amanda Anderson, *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1993, 50).

De façon similaire, le visage de Jim constitue ce point aveugle autour duquel la description tourne sans pouvoir saisir son essence. Le récit de Marlow le place au centre du processus mémoriel : réalité mouvante et insaisissable, cette figure floue se dessine à travers un brouillard métaphorique, dans un face à face qui m'a paru correspondre à la perception de l'altérité et l'expérience épiphanique du visage telles que Lévinas les théorise. Les difficultés à saisir son identité sont un prolongement des interrogations plus générales du narrateur, prenant pour sujet la représentation problématique de la vérité et déconstruisant l'autorité narrative (j'ai repris un questionnement mené dans mes travaux antérieurs sur *Lord Jim*, détaillés dans l'axe 2). La béance originelle qui ouvre les aventures du héros contamine la perception de son être, plus particulièrement de son visage. J'ai finalement montré que si Jim est, comme le répète Marlow, un des leurs, il incarne l'Autre, le continent noir, en étant plus impénétrable encore que les visages étrangers peuplant le récit colonial. Les évocations de ces derniers sont stéréotypées ; c'est l'homme blanc qui devient une figure de l'altérité concentrant le mystère.

Le deuxième chapitre part de ce travail mémoriel mis en scène par Dickens et Conrad pour observer les formes de retour, de répétition, en lien avec le visage observé au miroir du passé. Reconnaissance et résurgence fondent une poétique de la répétition et du retour, définie par Jean-François Hamel comme « *revenance* ». J'ai cherché à déceler, dans le visage même, l'« *articulation grinçante de temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques* »[49], dans des histoires pouvant être affiliées à des histoires de fantômes et reprenant des traits du roman gothique. L'idée d'un passé qui viendrait s'incruster dans le visage (fardeau de l'hérédité et ressemblance, en lien avec la figure du revenant et celle du double) est justifiée par l'importance revêtue par la filiation, moteur de bien des récits. Le terme d' « *hantologie* »[50], renvoyant à l'ontologie pensée en lien avec la revenance, a été fort utile pour évoquer ce phénomène et les diverses manières dont le passé vient hanter le présent, en se manifestant dans le visage.

L'étude des formes prises par la reconnaissance, liée à la trame temporelle et aux apparitions, disparitions et réapparitions des personnages, s'est nourrie des analyses de

[49] Citée par Jean-François Hamel, *op. cit.*, 24.
[50] Traduction du terme « *hauntology* », construit sur « *ontology* », forgé par Colin Davis cité par Laurent Châtel, « Regard "spectral" sur la peinture des XVIIIe et XIXe siècles. Origines, genèse et survivance », 21-55, Elizabeth Angel-Perez, Pierre Iselin (éds.), *La lettre et le fantôme*, Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006, 55.

Ricœur. Les variations impliquées par ces mouvements montrent le travail du temps et le matérialisent dans les visages. Cependant, comme je l'ai précisé en présentant cette troisième partie, leurs altérations ne sont pas systématiquement une représentation du vieillir même (que j'ai rapidement considéré dans *The Well-Beloved*) et révèlent plutôt un devenir. La reconnaissance se fonde sur une organisation définie par Ricœur comme les « *allées et venues des êtres animés* » ou « *chaîne de l'apparaître, du disparaître et du réapparaître* »[51], ce qui correspond parfaitement au schéma temporel des récits victoriens troués d'ellipses et orchestrant le va et vient d'une multitude de personnages gravitant autour du héros ou de l'héroïne.

Une analyse de certaines scènes de reconnaissance (*A Pair of Blue Eyes*, *Jane Eyre*, *The Moonstone*, *Tess of the d'Urbervilles*, *The Mayor of Casterbridge*, *Jude the Obscure*, *Villette*) m'a amenée à mettre l'accent sur l'expérience faite par l'observateur, plus que sur le visage lui-même ; l'objectif a été d'étudier la reconnaissance comme « *rappel, récollection* »[52], expérience de l'articulation entre identité et altérité concentrée sur la perception du visage d'autrui. Bref, l'idée que l'être présent est, et n'est plus, l'être passé est au centre de cette expérience liant l'image présente à l'image passée, comme le montrent très bien un certain nombre de descriptions. C'est, pour le récit, une autre manière d'afficher le travail mémoriel devenant mise en relation entre différentes faces d'un même être et de jouer sur les deux sens d'identité conjuguant mêmeté et ipsésité (soit *idem* et *ipse* en latin, *sameness* et *selfhood* en anglais)[53]. Par ailleurs, la reconnaissance, laissant entrevoir plusieurs faces pour un même être, une forme de superposition, surimpression ou palimpseste, rend la notion d'identité problématique et rappelle les questions au sujet de l'œil, de la perception, de la connaissance.

L'identité se définit en relation avec les origines, la filiation, souvent perdue ou embrouillée. La fascination pour la ressemblance, visible dans les multiples portraits, objets reconstruisant la filiation, transforme le visage en lieu matérialisant le passé, sur lequel se concentrent toutes les interrogations. Il devient le lieu d'une résurgence qui s'accompagne d'une « *hantologie* » relevant d'une poétique du retour, de la revenance et soulignant la manifestation paradoxale de l'absence sous la forme du fantôme. J'ai tout particulièrement étudié la resemblance héréditaire dans *Wuthering Heights*, en lien

[51] Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 100.
[52] *Ibid*., 29.
[53] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 140-142.

avec la résurgence de la figure de Catherine 1 dans les traits de ses descendants et sous la forme d'un spectre. Les visages de ses descendants, habités par les traits d'une autre, incarnent « *un passé grimaçant* »[54], comme l'écrit Claire Bazin au sujet de Hareton. Associé aux portraits peints re-présentant les absents et surtout l'absente, le spectral ancre la représentation des visages dans un schéma cyclique et une vision gothique tendant à abolir le cadre réaliste. Dans *Oliver Twist* (où un portrait déclenche l'identification d'une ressemblance et permet de rétablir une filiation), dans *Nicholas Nickleby*, le phénomène de résurgence s'associe à la réminiscence ou « *récollection* », pour signifier le retour fugace du passé au sein même du visage, provoquant une forme d'épiphanie.

En dernier lieu, j'ai étudié la généalogie dans *Tess of the d'Urbervilles* en utilisant la définition de Michel Foucault, citée dans l'axe 1, sur « *le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps* ». Dès le début, la question de la transmission met en regard le profil dégradé du père et le nom ayant perdu sa particule, « *d'Urberville* » devenant « *Durbeyfield* », soit une dégénérescence d'ordre biologique et un déclin social. J'ai souligné le lien entre le visage de l'héroïne et l'histoire familiale et individuelle en utilisant l'image du visage-palimpseste pour montrer que cette épaisseur temporelle va au-delà des limites de sa propre existence ; elle englobe des strates temporelles correspondant à un cycle familial. Plus généralement les visages permettent à Hardy d'articuler passé, présent et futur, ce qui nourrit le déterminisme de l'écriture. Enfin, l'image du visage-palimpseste est ancrée dans le modèle géologique établi par Charles Lyell, ce qui a conduit à aborder rapidement les « *payvisages* » hardyens (la lande, solitaire, imperturbable, tragique).

Après ces considérations sur le temps et l'articulation entre passé et présent, le troisième chapitre analyse le retour de motifs gothiques dans les romans : les doubles faces et la re-présentation, les hallucinations spéculaires, puis la monstration et la défiguration. Toutes ces réflexions se fondent sur la porosité des frontières entre la vie et la mort, la réalité et l'art, l'humain et l'animal. Le double est associé à une schize du sujet, une fracture interne, traduisant la dualité entre corps et esprit, animal et humain, au centre de l'imaginaire victorien, comme je l'ai déjà souligné dans l'axe 1 ; il est la traduction visible de cette scission. En outre, la rencontre avec l'image de soi peut être

[54] Claire Bazin, « Les rêves d'angoisse dans *Wuthering Heights* », 249-260, Christian La Cassagnère (éd.), *Visages de l'angoisse*, Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres, 1989, 251.

une expérience suscitant le trouble ; selon Pierre Jourde et Paolo Tortonese, « *ombres, reflets, portraits réifient le sujet, l'inscrivent dans le monde des choses* »[55]. J'ai donc considéré cette expérience spéculaire, en lien avec le double générant l'impression troublante que l'autre est le même (et vice-versa), sous plusieurs aspects : le sosie dans *The Woman in White*, le portrait dans *The Picture of Dorian Gray*, c'est-à-dire les doubles faces, puis les hallucinations face au reflet dans le miroir et la non-reconnaissance de soi.

Collins fonde son intrigue sur une ressemblance évoluant vers une similarité totale, donc sur un mouvement de l'autre vers le même. Le visage d'Ann Catherick et celui de Laura se trouvent bel et bien au centre de toutes les attentions, tant dans la diégèse que dans l'écriture ; ils constituent le nœud de la machination orchestrée par Glyde et Fosco et le nœud du récit. Collins transforme également le thème du double en phénomène de revenance, autre manière de jouer, dans un roman à sensation, sur le gothique, sur l'abolition des frontières entre vie et mort, sur l'interaction entre présence et absence. La mutation du thème du double en celui du revenant renforce les interrogations sur la nature de la représentation même, pensée comme double de la réalité, substitut d'un objet absent, à la fois même et autre. Elisabeth Bronfen, à partir des écrits de Sarah Koffman, définit cet entre-deux caractérisant le revenant et la représentation et le parallèle qu'elle établit fait ressortir la notion d'indétermination :

> Both hover uncannily in a liminal zone, neither living nor dead, neither absent nor present; both stage a duplicitous presence, at once sign of an absence and of an inaccessible other scene, of a Beyond. Resemblance, she argues, topples all categories of oppositions that distinguish model from copy, the animate from the inanimate; it makes signs semantically indeterminate, meaning undecidable.[56]

J'ai lié ces propos au roman d'Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, où le portrait est un double, masque de honte et miroir magique, Chose ou « *Thing* », « *signifiant de l'indicible* », « *lexie blanche,* blank, *que Wilde sature et vide de sens en même temps* »[57], selon Pascal Aquien. Il s'autonomie et s'atomise, devenant l'image de la corruption à l'œuvre dans les chairs. Je me suis focalisée sur la réversibilité de la face, articulée sur un recto (la beauté) et un verso (la monstruosité), en insistant

---

[55] Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double*, Paris : Nathan Université, 1996, 93.
[56] Elisabeth Bronfen, « Risky Resemblances: On Repetition, Mourning, and Representation », 103-129, Sarah Webster Goodwin, Elisabeth Bronfen (eds.), *Death and Representation*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993, 117.
[57] Pascal Aquien, *The Picture of Dorian Gray. Pour une poétique du roman*, Nantes : Éditions du Temps, 2004, 130.

également sur l'expérience de l'inquiétante étrangeté produite par le portrait. L'analyse des descriptions du portrait révèle un processus faisant retourner la forme à l'informe et la représentation picturale à la matière peinture qui semble avoir été transformée en chair et en sang. J'ai utilisé les analyses de Didi-Huberman sur l'incarnat, sang et chair mêlés, « *l'exigence* » et « *la limite* », « *ce qui manque à tous les tableaux* »[58], qu'il associe à un « *fantasme de la peinture* » animant Frenhofer dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac : on retrouve chez Wilde l'expression de ce fantasme, exprimé dans un imaginaire de la tache, éclat de couleur. La toile devient « *Moi-peau* », tissu organique. Dans ce traitement particulier de l'incarnat, on peut voir la tentation d'aller sous la peau, comme si la forme lisse du visage, conforme à l'esthétique classique, se trouvait déconstruite sous l'effet d'un désir de l'ouvrir, pour atteindre le dedans. Si l'on considère que ce roman illustre « *le thème de Narcisse changé en Gorgô* »[59], le visage du portrait suscite l'inquiétante étrangeté théorisée par Freud, *Heimlich* devenant *Unheimlich*, retour du refoulé exprimé dans l'inimaginable.

Intimement associé au double, le reflet dans le miroir permet au roman de donner aux interrogations sur l'identité une nouvelle résonance. Les valeurs du miroir sont multiples, entre reproduction fidèle et mimésis (l'objet emblématique tendu au monde par le romancier réaliste) et étrangeté, hallucination, expérience de l'altérité (l'irruption du gothique et du fantastique). Fondant mes analyses sur cette affirmation de Jean Clair, « *ce qui apparaît dans le miroir, quand l'image ne correspond plus à son objet, c'est le visage du démon, c'est la tête du dément ou c'est la face de la mort* »[60], j'ai étudié les scènes révélant les troubles de l'image du visage, troubles de l'identité et de la reconnaissance, lorsque le face-à-face avec soi-même laisse entrevoir l'Autre. Ces hallucinations spéculaires montrent un « *avant-visage* »[61] qui tient du spectral, de l'informe et de l'animal. En restreignant mon approche aux moments de vis-à-vis construits par la contemplation du miroir, j'ai repris la question de la représentation du sujet autobiographique. Dans *David Copperfield*, *Jane Eyre* et *Villette*, ce vis-à-vis génère une schize, l'irruption de l'altérité au cœur du sujet. C'est un tout autre visage que l'être contemple dans le miroir qui, dans *Jane Eyre*, crée un portrait à double face articulé sur un recto (qui se veut plutôt pâle et insignifiant) et un verso (fou,

[58] Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, 20.
[59] Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris : Gallimard, 1989, 170.
[60] *Ibid.*, 163.
[61] Joël Ganault, « Le bord des larmes », 61-79, *Faire visage*, 74.

monstrueux, animal) et j'ai retravaillé la dialectique entre identité et altérité déjà posée dans mon article sur la folie dans cette œuvre.

Défigurer, déformer, mon(s)trer : les récits dessinent les effets du temps, de la misère, de l'alcool, sur les visages qu'ils contribuent à défaire, ainsi que les mutilations et défigurations venant les altérer. Les descriptions de visages abîmés servent à formuler une dénonciation mettant en regard difformités physiques et aberrations sociales. Le plus remarquable, cependant, c'est que c'est l'écriture même qui se livre à ce travail de monstration, en mettant en scène mutilation et défiguration (avec souvent pour objet le visage féminin). Prenant appui sur l'étude par Mary Ann O' Farrell de la cicatrice traversant les lèvres de Rosa Dartle dans *David Copperfield*, j'ai retenu l'idée que cette marque fonctionne comme « *Dickens's physical graphics of mortification* »[62]. L'écriture du corps et du visage s'accompagne d'un désir de maîtrise de l'objet représenté, passant par un désir de le rendre lisible en le marquant, le mutilant, le scarifiant : « *Writing about bodies resembles and generates a desire to write on them.* »[63] Ainsi le magnifique visage de Clara Hewett dans *The Nether World*, défiguré par du vitriol et dissimulé sous un voile, devient-il indescriptible, basculant dans l'irreprésentable, voilé au littéral et au figuré.

La défiguration peut prendre une dimension esthétique et fantastique, point rapidement évoqué et qui aurait mérité de plus amples développements. La fin de cette étude, s'orientant vers la question de la « *déterritorialisation*» du visage, s'est penchée sur les images de gargouilles et de mascarons, masques de pierre dont la présence dans la fiction (Hardy, Gissing) renvoie à la réflexion sur le grotesque en lien avec l'hybridité, l'entre-deux, le « *devenir-autre* ». Ce processus de métamorphose, parfois équivalent à un « *devenir-animal* », rejoint la représentation de la dégénérescence au centre de la littérature fin de siècle, où le concept d'« *ab-humain* » consacre l'explosion des schémas identitaires fondés sur la culture et l'esprit, pour afficher un corps polymorphe aux frontières perméables et une subjectivité éclatée. La définition de Kelly Hurley dans *The Gothic Body* montre la force de la métamorphose, altération et altérité, vision nourrie par la biologie, la médecine, la théorie de l'évolution, l'anthropologie, la psychologie pré-freudienne : « *The human subject is a not-quite-human subject, characterized by its morphic variability, continually in danger of becoming not-itself,*

[62] Mary Ann O'Farrell, « Dickens's Scar: Rosa Dartle and *David Copperfield* », 82-110, *Telling Complexions. The Nineteenth-Century Novel and the Blush*, Durham, London: Duke University Press, 1997, 82.
[63] *Ibid.*, 85.

becoming other. »[64] Où l'on retrouve le « *devenir-autre* » (« *becoming not-itself* » ou « *becoming other* » selon Kelly Hurley), processus au centre de mes préoccupations, comme cela a pu apparaître dans les trois axes composant cette synthèse, avec un accent tout particulier sur son fonctionnement dans le corps de l'oeuvre et dans l'écriture du visage au XIXe siècle.

[64] Kelly Hurley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the* Fin de siècle, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 3-4.

CONCLUSION

Ce retour sur mes travaux a fait ressortir des lignes directrices passant par le corps (du personnage, de l'œuvre avec ses formes allogènes), puis le visage, et par la relation entre identité et altérité. J'ai tenté de montrer de quelle manière ces deux termes s'articulaient à l'époque victorienne, ainsi que la nature des ramifications qu'ils pouvaient engendrer ; ramifications multiples et enchevêtrées, engageant également la réflexion vers une pensée de l'ordre et du désordre, de la norme et de la déviance, du même et de l'autre. Cette pensée doit être construite sous la forme d'une série de basculements, d'inversions, d'échanges, indiquant à la fois le bouleversement et, paradoxalement, une forme de négociation complexe permettant d'intégrer le désordre dans l'ordre, la déviance dans la norme, l'autre dans le même. Cette intégration demeure elle-même problématique, ambiguë, incertaine, dans la mesure où, comme je l'ai montré dans mon étude sur le visage à partir d'une analyse de Michel Foucault, l'autre devient le même et s'inscrit avec lui dans une relation en miroir.

Dans l'ensemble de mon parcours, j'ai utilisé diverses sources critiques, allant d'études sur le corps dans la littérature réaliste et naturaliste française, dans la littérature victorienne, à des écrits à valeur plus historique et/ou sociologique, avec une attention particulière pour les textes théoriques sur mimésis, représentation et réalisme ; mon intérêt pour la relation entre texte et image m'a bien entendu conduite à la lecture d'analyses sur ce phénomène, poussée jusqu'aux travaux très stimulants de Daniel Arasse et Georges Didi-Huberman sur la peinture. Au fil de la rédaction de mes communications et articles ainsi que du travail de préparation des cours, j'ai utilisé un grand nombre d'études critiques portant plus précisément sur tel ou tel écrivain ; certaines ont eu un impact très fort et ont été des références et des sources d'inspiration essentielles pour mes propres travaux.

Cette synthèse présente la totalité de ma recherche, l'ouvrage sur le visage venant y mettre un terme provisoire, dans la mesure où je l'ai élaboré comme l'aboutissement de tout mon travail antérieur ; il est, en lui-même, une forme de synthèse. Dans le prolongement direct de ma réflexion sur l'écriture du visage, je prévois d'organiser en 2014 un colloque à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, sur ce même thème, dans le cadre des activités de recherches de mon laboratoire, le CRPHL. Le champ

d'études sera la littérature européenne et nord-américaine du XVIe au XXIe siècle. Pour resserrer les travaux autour d'une problématique et permettre les recoupements malgré l'étendue du champ défini (et par là même rendre fertile la rencontre entre auteurs et époques différents), je compte mettre en avant la contradiction inhérente à l'écriture du visage, telle qu'elle est formulée dans cette synthèse (voir la définition des enjeux propres à ce sujet). À savoir, ce paradoxe au fondement de la présence du visage dans le texte : celui d'un passage obligé mais voué à l'échec, « *présentation de cet imprésentable qu'est le visage* », morceau choisi ou « *beau site* » où se trouve révélé « *le défaut du langage* », pour citer à nouveau ces expressions de Jean-Claude Morisot. Avec, qui plus est, un intérêt pour les raisons motivant ce passage obligé, c'est-à-dire l'expérience épiphanique, le saisissement, l'émotion qui sont ressentis face au visage d'autrui et que la littérature n'a de cesse de raconter.

J'ai également pour objectif de revenir sur un aspect développé dans l'axe 1 et ayant trait au corps dans sa relation au vêtement. Il ne s'agit bien sûr que d'une ébauche, mes lectures sur le sujet étant encore embryonnaires. Le point de départ de ma réflexion serait la notion de « *féérie du code* » trouvée chez Jean Baudrillard, ainsi que le travail de Roland Barthes dans *Système de la mode* sur les valeurs attribuées aux étoffes (références déjà exploitées dans une partie de ma thèse sur *A Drama in Muslin* de George Moore). Ces éléments pourraient également me permettre d'approfondir les analyses mises en forme dans l'article sur la fonction du vêtement dans *Cranford*.

Pour commencer, je compte considérer les représentations du corps enchâssé dans le vêtement, c'est-à-dire la question de la tyrannie de l'apparence et du culte du paraître. Comment les parures féminines, partie intégrante d'un système normatif, jouent-elles un rôle primordial au sein des pratiques coercitives subies par le corps ? Comment instaurent-elles un jeu sur les signifiants contenus dans le vêtement ? Par exemple, malgré sa blancheur synonyme de virginité, le vêtement se fait ambigu, révélant un corps à la fois pur et séduisant, vêtu et dénudé, caché et affiché (difficile de ne pas penser à Tess of the d'Urbervilles) ; il lie de manière paradoxale peur et désir de la nudité, voire déshabille tout en habillant. L'autre aspect essentiel de mon travail serait la question de la fonction poétique du vêtement, le jeu sur la densité et la légèreté des étoffes, son impact sur l'imaginaire du corps dans l'écriture.

Enfin, il me semblerait pertinent d'analyser ce que l'on pourrait appeler l'étoffe du langage, pour voir si les évocations du vêtement et de sa matière correspondent à un

travail sur cette autre matière qu'est la langue. Et ce, bien entendu, sans oublier le jeu sémantique sur texte et tissu. Je compte envisager le vêtement comme élément d'une rhétorique effectuant la jonction entre corps et culture et poursuivre cette réflexion en l'élargissant à des œuvres victoriennes. J'espère pouvoir amorcer ce travail à partir d'une communication sur la synesthésie dans l'œuvre de George Moore (mise en regard des correspondances baudelairiennes et des romans de Huysmans), prévue pour le prochain colloque international consacré à cet écrivain. Portant sur les relations entre George Moore et la France, ce colloque se tiendra à Paris en octobre 2013 et j'ai été contactée pour faire partie du comité scientifique.

Les liens entre norme et déviance se trouvant au cœur des travaux présentés ici, l'évolution de mes recherches m'a menée récemment vers la notion d'hétérotopie, remarquée chez Foucault. Elle est déjà mentionnée dans l'analyse de l'autobiographie moorienne, or j'ai l'intention de me pencher sur cette présence, dans les romans victoriens, d'espaces autres, en rupture avec les espaces dominants, reconnus, normés, et permettant d'offrir une alternative, voire de formuler une contestation. Une reprise de la figure du vagabond (étudiée dans un article sur *David Copperfield*) pourrait montrer la façon dont la route, à l'époque victorienne, représente une hétérotopie. Il serait intéressant d'observer l'éventuelle présence de tels espaces dans l'univers domestique et l'architecture de la maison victorienne (ma première idée est bien sûr le grenier). Le théâtre, le jardin, le musée font aussi partie de la liste des hétérotopies, lieux à part dont il peut être pertinent de relever le pouvoir de contestation de l'ordre établi. S'ils constituent des espaces autres, ils s'inscrivent toutefois dans un rapport complexe avec cet ordre qui, dans certains cas, les réintègre et récupère leur pouvoir subversif.

Sur ce point, je vais consacrer une communication au corps et au théâtre dans *A Mummer's Wife*, pour le colloque « Écritures et dramaturgies du corps : violence, discordances, reconfigurations », qui se tiendra à Lille en mars 2013. Le titre « George Moore's *A Mummer's Wife*: "the Body in Pain" » fait référence à l'ouvrage d'Elaine Scarry[1]. L'accent portera sur la mise en scène de la violence non seulement à travers le corps, ses souffrances et ses errances dans la diégèse, mais aussi par le biais d'un travail de l'écriture même. Le théâtre comme hétérotopie interviendra dans la mesure où l'héroïne de ce roman devient actrice ; son expérience de la scène, à laquelle plusieurs

[1] Elaine Scarry, *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press, 1985.

pages sont consacrées avec une insistance sur le lieu théâtre, modifie en profondeur son vécu corporel et accélère sa chute.

Il apparaît que tous les fils partiellement déroulés dans cette synthèse et dans les articles mentionnés seront repris et suivis à nouveau, pour aller un peu plus loin dans des directions déjà esquissées ou bien pour suivre de nouvelles trajectoires. George Moore demeure au centre de mes préoccupations, mais il est évident que mes activités d'enseignement dans le domaine de la littérature et surtout mes « désirs » de lectrice particulièrement attirée par le roman au XIXe siècle me conduisent vers d'autres voix et d'autres écritures venant alimenter ma recherche.

Enfin, je n'ai pas évoqué cet autre aspect essentiel de mon activité que représente l'encadrement de travaux de recherches menés par les étudiants de Master. Je souhaiterais conclure sur la fonction essentielle jouée par cette expérience vécue comme une véritable interaction. Alors que, tous les ans, j'accompagne ces étudiants lors du choix d'un sujet, de la construction d'une bibliographie, de l'élaboration d'une problématique, de l'organisation d'un plan à partir d'un ensemble de pistes d'étude, sans parler de la structuration d'un propos articulant travail personnel sur le texte et sources critiques, je continue à fourbir mes propres armes de chercheuse. Ceci ne signifie pas bien sûr que leur travail sert directement ma recherche, loin s'en faut, d'autant plus que certains sujets et/ou corpus demeurent assez éloignés de mes propres travaux. J'ai cependant le sentiment que les suggestions, questions, solutions suscitées par un parcours relevant souvent de l'initiation viennent nourrir mes propres interrogations et me contraignent à réfléchir à une démarche et à des méthodologies de recherche, à revenir sur des cadres théoriques, que je finirai, sinon, par pratiquer sans avoir ce recul que m'impose ce travail d'encadrement.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1848. New York, London: Norton, 2001.

——. *Villette*. 1853. London: Penguin Popular Classics, 1994.

Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. 1847. London: Penguin Popular Classics, 1994.

Collins, Wilkie. *The Woman in White*. 1860. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1993.

Collins, Wilkie. *The Moonstone*. 1868. London: Penguin Classics, 1998.

Conrad, Joseph. *The Nigger of the Narcissus, Typhoon and Other Stories*. 1903. London: Penguin Books, 1985.

Conrad, Joseph. *Lord Jim*. 1900. New York, London: Norton, 1996.

Dickens, Charles. *Oliver Twist*. 1839. Leicester: Galley Press, 1987.

——. *Nicholas Nickleby*. 1839. Oxford: Oxford University Press, 1998.

——. *David Copperfield*. 1850. New York, London: Norton, 1990.

——. *A House to Let*. 1858. London: Hesperus Classics, 2004.

Gaskell, Elizabeth. *Cranford*. 1853. London: Wordsworth Classics, 2006.

Gissing, George. *The Nether World*. 1889. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Hardy, Thomas. *A Pair of Blue Eyes*. 1873. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1995.

——. *An Indiscretion in the Life of an Heiress and Other Stories*. 1878. New York: Oxford University Press, 1998.

——. *The Return of the Native*. 1878. London: Macmillan, 1971.

——. *The Mayor of Casterbridge*. 1886. New York: Norton, 1977.

——. *Tess of the d'Urbervilles*. 1891. London, New York: Norton, 1991.

——. *Jude the Obscure*. 1895. London: Penguin Classics, 1985.

——. *The Well-Beloved*. 1897. Paris : Éditions Zulma, 2005.

Kipling, Rudyard. *Kim*. 1901. London: Penguin Books, 1989.

Moore, George. *A Mummer's Wife*. 1885. New York: Liveright Publishing Corporation, 1966.

——. *A Drama in Muslin*. 1886. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1981.

——. *A Mere Accident*. 1887. London: Vizetelly & co., 1887.

——. *Confessions of a Young Man*. 1888. London: William Heinemann, 1928.

——. *Impressions and Opinions*. 1890. London: David Nutt, 1891.

——. *Vain Fortune*. 1892. London: Walter Scott, 1895.

——. *Modern Painting*. 1893. London and Felling-on-Tyne: The Walter Scott Publishing Company, 1906 [United States: Kessinger Publishing, 2004].

——. *Evelyn Innes*. 1898. London: Ernest Benn, 1929.

——. *Sister Teresa*. 1901. London: Ernest Benn, 1929.

——. *The Untilled Field*. 1903. Dublin: Gill and Macmillan, 1990.

——. *The Lake*. 1905. New York: Caroll and Graf Publishers, 1986.

——. *Reminiscences of the Impressionist Painters*. 1906. Dublin: Mannsel and co., 1906.

Ruskin, John. *Modern Painters*, vol. 3. 1856. London: George Allen, 1906.

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 1891. New York, London: Norton, 2007.

Sources secondaires

Fiction, poésie et essais littéraires

Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1975.

Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. 1969. London: Vintage, 1996.

Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. 1835. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.

Gracq, Julien. *Œuvres complètes*, vol. 2. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1995.

Pater, Walter. *Marius the Epicurean*. 1885. London: Macmillan, 1914.

Pérec, George. *Espèces d'espaces*. Paris : Denoël, 1976.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. 2. 1919. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1988.

Zola, Émile. *Les romanciers naturalistes*. 1881. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1923.

Études critiques sur la littérature et l'art britanniques

Allott, Myriam. *Elizabeth Gaskell*. London: Longmans, Green & Co., 1960.

Anderson, Amanda. *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1993.

Aquien, Pascal. *The Picture of Dorian Gray. Pour une poétique du roman*. Nantes : Éditions du Temps, 2004.

Armstrong A., Mary. « Reading a Head: *Jane Eyre*, Phrenology, and the Homoerotics of Legibility », *Victorian Literature and Culture*, 33 (1), 2005, 107-132.

Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*. London, England, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

Baneth-Nouailhetas, Émilienne. « La mystification linguistique dans *Kim* », 167-173, Bertrand Rougé (éd.), *Q/W/E/R/T/Y*, 4, Pau : Presses Universitaires de Pau, 1994.

Bazin, Claire. « Les rêves d'angoisse dans *Wuthering Heights* », 249-260, Christian La Cassagnère (éd.), *Visages de l'angoisse*, Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres, 1989.

Bertrandias, Bernadette. *Charlotte Brontë. Jane Eyre. La parole orpheline*. Paris : Ellipses, 2004.

Brantlinger, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.

Bronfen, Elisabeth. *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

——. « Pay as you Go: on the Exchange of Bodies and Signs », 66-86, Margaret R. Higonnet (ed.), *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy*, Urbana: University of Illinois Press, 1993.

——. « Risky Resemblances: On Repetition, Mourning, and Representation », 103-129, Sarah Webster Goodwin, Elisabeth Bronfen (eds.), *Death and Representation*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Brückmuller-Genlot, Danielle. « Les Préraphaélites, stratèges du regard », *Échanges, Études anglaises*, 81, 347-362.

——. « Le mur dans la peinture préraphaélite », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 16, 1982, 2-29.

——. *Les Préraphaélites (1848-1884)*. Paris : Armand Colin, 1994.

Cass, Jeffrey. « “The Scraps, Patches and Rags of Daily Life”: Gaskell’s Oriental Other and the Conservation of Cranford », *Papers on Language and Literature. A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, 35 (4), 1999, 417-433.

Cave Allen, Richard. *A Study of the Novels of George Moore*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1978.

Châtel, Laurent. « Regard “spectral” sur la peinture des XVIIIe et XIXe siècles. Origines, genèse et survivance », 21-55, Elizabeth Angel-Perez, Pierre Iselin (éds.), *La lettre et le fantôme*, Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006.

Cixous, Hélène. *L’exil de James Joyce ou l’art du remplacement*. Paris : Grasset, 1968.

Collin W., Dorothy. « Strategies of Retrospection and Narrative Silence in *Cranford* and *Cousin Phillis* », *Gaskell Society Journal*, 11, 1997, 25-42.

Cordonnier, Max E. « Siegfried in Ireland: A Study of Moore’s *The Lake* », 93-103, Robert Welsh (ed.), *The Way Back: George Moore’s* The Untilled Field *and* The Lake, Dublin: Wolfhound Press, 1982.

Cowling, Linda. *The Artist as Anthropologist. The Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Eagleton, Terry. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. New York: Barnes & Noble, 1975.

Edwards, Simon. « *David Copperfield*: The Decomposing Self », 58-80, John Peck (ed.), *David Copperfield and Hard Times*, New York: St Martin’s, 1995.

Ellmann, Richard. *James Joyce*. London: Oxford University Press, 1959.

Escuret, Annie. « Le macabre dans l’œuvre romanesque de Thomas Hardy », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, Documents I, 91-107.

——. « Tess des d’Urberville : le corps et le signe », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 12, 1980, 85-136.

——. « Thomas Hardy : une écriture paradoxale entre génération et dégradation entropique », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 65, 2007, 37-54.

Fitzwilliam A., Maria. « The Needle not the Pen: Fabric (Auto)biography in *Cranford*, *Ruth*, and *Wives and Daughters* », *Gaskell Society Journal*, 14, 2000, 1-13.

Flint, Kate. *The Victorians and the Visual Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Floc'h, Sylvain. « Une pensée dualiste », 64-68, *L'Arc : D.H. Lawrence*, Le Revest St Martin : Éditions Le Jas, 1985.

Frazier, Adrian. *George Moore 1852-1933*. New Haven, London: Yale University Press, 2000.

Gallix, François. « Jeux de regard : choc immédiat ou effet-retard chez Joseph Conrad et Graham Greene », 137-144, Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons (éds.), *Premières rencontres avec l'autre dans les cultures anglophones*, *Rives*, 1, Paris : L'Harmattan, 2010.

Garson, Marjorie. *Hardy's Fables of Integrity: Woman, Body, Text*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Gerber, Helmut E. (ed.). *George Moore on Parnassus: Letters (1900-1933) to Secretaries, Publishers, Printers, Agents, Literati, Friends and Acquaintances*. London, Toronto: Associated University Presses, 1988.

Gregor, Ian. « Jude the Obscure », 237-256, Mack Maynard, Ian Gregor (eds.), *Imagined Worlds. Essays on Some English Novelists in Honour of John Butt*, London: Methuen, 1968.

Grubgeld, Elizabeth. *George Moore and the Autogenous Self*. Syracuse: Syracuse University Press, 1994.

Guillot-Mac Garry, Pascale. « Les miniatures dans *Confessions of a Young Man* », *Cahiers Irlandais*, 8, 1983, 7-15.

Heller, Tamar. « Blank Spaces: Ideological Tensions and the Detective Work of *The Moonstone* », 142-163, Lyn Pikett (ed.), *Wilkie Collins*, New York: St Martin's Press, 1998.

Henricksen, Bruce. *Nomadic Voices: Conrad and the Subject of Narrative*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1992.

Hillis Miller, J. « Repetition as Subversion », 439-454, Joseph Conrad, *Lord Jim*. 1900. New York, London: Norton, 1996.

Huett, Lorna. « Commodity and Collectivity: *Cranford* in the context of *Household Words* », *Gaskell Society Journal*, 17, 2003, 34-49.

Hurley, Kelly. *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the* Fin de siècle. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Huskey, Melynda. « *No Name*: Embodying the Sensation Heroine », *The Victorian Newsletter*, 82, 1992, 5-13.

Irwin, Michael. *Reading Hardy's Landscapes*. New York: St Martin's Press, 2000.

Jaeck, Nathalie. « Dickens : entre système organique et hémorragie textuelle », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 63, 2006, 403-418.

Kucich, John. *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*. Athens: The University of Georgia Press, 1981.

Lanone, Catherine. « Ruptures mnémoniques et tissage narratif dans *David Copperfield* », 139-145, Bertrand Rougé (éd.), *Q/W/E/RT/Y*, 6, Pau : Presses Universitaires de Pau, 1996.

Louvel, Liliane. *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.

——. *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray*. Paris : Ellipses, 2000.

——. *Texte/Image, Images à lire, Textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Martin, Françoise. « Le corps dans tous ses éclats : maux et mots du corps dans *The Moonstone* », 159-168, Bertrand Rougé (éd.), *Q/W/E/R/T/Y*, 5, Pau : Presses Universitaires de Pau, 1995.

Mc Bartney, John. *Imperial Subjects, Imperial Space: Rudyard's Kipling Fiction of the Native Born*. Columbus: Ohio State University Press, 2002.

Meir, Natalie Kapetanios. « Household Forms and Ceremonies: Narrating Routines in Elizabeth Gaskell's *Cranford* », *Studies in the Novel*, 38 (1), 2006, 1-14.

Messenger, Nigel. « The Dung-Heap and the Flower: Gissing's *Nether World* », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 61, 2005, 303-316.

Michie, Helena. *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. New York: Oxford University Press, 1986.

Mitchell, Judith. « Huysmans and George Moore's *A Drama in Muslin* », *Dalhousie Review* 65 (1), 1985, 89-98.

Noël, Jean-Claude. *George Moore : l'homme et l'œuvre (1852-1933)*. Paris : Didier, 1966.

O'Farrell, Mary Ann. *Telling Complexions. The Nineteenth-Century Novel and the Blush*. Durham, London: Duke University Press, 1997.

Pikett, Lyn. *The Sensation Novel*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd, 1994.

Piroué, Georges. « Lord Jim. Sous l'ombre du nuage », *Europes*, 758-759, 1992, 37-42.

Praz, Mario. « George Moore », 106-112, Constance Thompson Pasquali (trad.), *Le pacte avec le serpent*, vol. 2, Paris : Christian Bourgeois, 1990.

Ramel, Annie. « La voix étranglée de Tess », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 65, 2007, 97-113.

Robin, Christophe. « “I, who am speaking to you, once…” : mémoire, ellipse et récit dans *Lord Jim* », 201-211, François Gallix (éd.), *Lord Jim. Joseph Conrad*, Paris : Ellipses, 2003.

Rougé, Bertrand. « Rendre l’invisible ou les affleurements de la chair : chiasme et symbole dans la peinture de Dante Gabriel Rossetti », 231-244, Bertrand Rougé (éd.), *Q/W/E/R/T/Y*, 3, Pau : Presses Universitaires de Pau, 1993.

Saudo, Nathalie. « La dégénérescence dans le roman britannique de 1886 à 1913 ». Thèse de doctorat (sous la dir. de Jean-Jacques Lecercle), Université Paris X-Nanterre, 2003.

Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Penguin Books, 1985.

——. *A Literature of their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago Press, 1999.

Sussman, Herbert. « The Pre-Raphaelites and the “Mood of the Cloister” », *Browning Institute Studies, An Annual of Victorian Literature and Cultural History*, 8, 1980, 45-55.

Talairach-Vielmas, Laurence. *Moulding the Female Body*. Aldershot: Ashgate, 2007.

——. « Il était trois *fois* : corps, science et écriture(s) dans la littérature victorienne ». Mémoire de synthèse (sous la dir. de Claire Bazin), Université Paris X-Nanterre, 2008.

——. « Legacies of the Past: The Buried Stories of Thornfield Hall », 120-132, Laurent Bury, Dominique Sipière (éds.), *Jane Eyre, le roman de Charlotte Brontë, le film de Franco Zeffirelli*, Paris : Ellipses, 2008.

Topia, André. « Flaubert et Joyce : les affinités sélectives », 33-63, Claude Jacquet, André Topia (éds.), *James Joyce : Scribble 2 : Joyce et Flaubert*, Paris : Minard, 1990.

——. « Incipits joyciens : le fœtus et le dictionnaire », 107-126, Liliane Louvel (éd.), *L’Incipit*, *La Licorne*, 3, Hors-série, 1997.

Vanfasse, Nathalie. *Charles Dickens : entre normes et déviance*. Aix en Provence : Publications de l’Université de Provence, 2007.

Weinstein, Philip. *The Semantics of Desire*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Wike, Jonathan. « The World as Text in Hardy’s Fiction », *Nineteenth-Century Literature*, 47 (4), 1993, 455-471.

Winner, Anthony. *Characters in the Twilight: Hardy, Zola, and Chekhov*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1981.

Woolf, Virginia. « George Moore », 338-341, Leonard Woolf (ed.), *Collected Essays*, vol. 1, 1925, London: Chatto and Windus, 1966.

Wurgaft D., Lewis. *The Imperial Imagination: Magic and Myth in Kipling's India*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

Études générales

Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981.

——. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod, 1985.

Arasse, Daniel. *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992.

Assoun, Paul-Laurent. *Leçons psychanalytiques sur corps et symptôme : corps et inconscient*, vol 2. Paris : Éditions Economica, 1997.

Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.

——. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949.

——. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

——. *La terre et les rêveries du repos*. 1946. Paris : José Corti, 1988.

Banu, Georges. *L'homme de dos, peinture, théâtre*. Paris : Adam Biro, 2001.

Baridon, Laurent, Martial Guédron. *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

——. *SZ*. Paris : Seuil, 1970.

——. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

——, Maurice Nadeau. *Sur la Littérature*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

——. *Système de la Mode*, 895-1231, *Œuvres Complètes (1962-1967)*, vol. 2, Paris : Seuil, 1994.

Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976.

Benjamin, Walter. « Sur quelques thèmes baudelairiens », 329-390, *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000.

Bernard, Michel. *Le corps : corps et culture.* Paris : Jean-Pierre Delage, 1976.

Bersani, Leo. « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, 47-80, Paris : Seuil, 1982.

Bond Stockton, Kathryn. « Bodies and God: Postructuralist Feminists Return to the Fold of Spiritual Materialism », *Feminism and Postmodernism: Boundary 2*, 19 (2), 1992, 113-149.

Bonnefis, Philippe. « Visage se dit », 9-27, P. Bonnefis, D. Djidzek-Lyotard, P. Wald Lawoski (éds.), *Faire visage, Revue des Sciences Humaines*, 243, 1996.

Booth, Wayne C. « Distance et point de vue », 85-113, *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977.

Bouillier, Henry. *Portraits et miroirs*. Paris : SEDES, 1979.

Brandstetter, Gabriella. « Le topos de l'irreprésentabilité dans la littérature vers 1900 », 217-233, Alain Montandon (éd.), *Écrire la danse*, Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

Brugière, Bernard. *Les figures du corps*. Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1991.

Buci-Glucksmann, Christine. *L'œil cartographique de l'art*. Paris : Éditions Galilée, 1996.

Butor, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris : Flammarion, 1969.

Cabanès, Jean-Louis. *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris : Klincksieck, 1991.

Chevalier, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*. Paris : Plon, 1958.

Chevrel, Yves. *Le naturalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

Cixous, Hélène. Préface, 7-8, Phyllis Chesler, J.-P. Cottereau (trad.), *Les femmes et la folie*, Paris : Payot, 1975.

Clair, Jean. *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris : Gallimard, 1989.

Colin, René-Pierre. *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*. Tusson, Charente : Du Lérot, 1991.

Collot, Sylvie. *Les lieux du désir chez Zola*. Paris : Hachette Supérieur, 1992.

Collot, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.

——. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990.

Comte-Sponville, André. *Le mythe d'Icare : traité du désespoir et de la béatitude*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

Courtine, Jean-Jacques, Claudine Haroche. *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*. 1988. Paris : Éditions Payot et Rivages, 2007.

Courtine, Jean-Jacques. *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*. Grenoble : Jérôme Millon, 2011.

Couturier, Maurice. *La figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachussets, London, England: MIT Press, 1992.

Dagognet, François. *Faces, surfaces, interfaces*. Paris : Vrin, 1982.

Deleuze, Gilles, Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977.

——, Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

——. *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.

Didi-Huberman, Georges. *La peinture incarnée*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.

——. *Devant l'image*. Paris : Éditions de Minuit, 1990.

Djidzek-Lyotard, Dolorès. « Incarnats », 29-41, P. Bonnefis, D. Djidzek-Lyotard, P. Wald Lawoski (éds.), *Faire visage, Revue des Sciences Humaines*, 243, 1996.

Dubois, Philippe. « La question des Figures : à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », François Aubral, Dominique Chateau (éds.), *Figure, figural*, Paris : L'Harmattan, 1999.

Éliade, Mircéa. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1962.

Farasse, Gérard. « Profil perdu », 155-171, P. Bonnefis, D. Djidzek-Lyotard, P. Wald Lawoski (éds.), *Faire visage, Revue des Sciences Humaines*, 243, 1996.

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

——. *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Clamecy : Lignes, 2010.

Galt Harpham, Geoffrey. *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1987.

Ganault, Joël. « Le bord des larmes », 61-79, P. Bonnefis, D. Djidzek-Lyotard, P. Wald Lawoski (éds.), *Faire visage, Revue des Sciences Humaines*, 243, 1996.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Hamel, Jean-François. *Revenances de l'histoire*. Paris : Éditions de Minuit, 2006.

Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage », 115-180, *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977.

——. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981.

——. « Un discours contraint », 119-181, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982.

——. *Texte et idéologie*. 1984. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

——. *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*. Paris : José Corti, 1989.

——. *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*. Paris : José Corti, 2001.

Hanoosh, Michele. *Parody and Decadence*. Columbus: Ohio State University Press, 1989.

Jaccard, Roland. *L'exil intérieur : schizoïdie et civilisation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1975.

Jankélévitch, Vladimir. *Le pur et l'impur*. Paris : Flammarion, 1960.

Jourde, Pierre. *L'alcool du silence. Sur la décadence*. Paris : Champion, 1994.

——, Paolo Tortonese. *Visages du double*. Paris : Nathan Université, 1996.

Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Kristeva, Julia. *Séméiôtiké*. Paris : Seuil, 1969.

——. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.

Labouret-Grare, Mireille. « Corps et diachronie : variations sur le portrait balzacien », 85-106, Joseph-Marc Bailbe (éd.), *Le portrait*, Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1987.

Lannoy, Richard. *The Speaking Tree: A Study of Indian Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1971.

Lecercle, Jean-Jacques. « Le plus beau est toujours le plus long », 23-33, Liliane Louvel (éd.), *Le détour*, *La Licorne*, 54, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. 1975. Paris : Seuil, 1996.

Luckacs, George. *La théorie du roman*. Paris : Éditions Gonthier, 1963.

Macé, Gabrielle. *Le temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Paris : Belin, 2006.

Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979.

Miraux, Jean-Philippe. *Le portrait littéraire*. Paris : Hachette Supérieur, 2003.

Mitterand, Henri. *Le regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

Miyoshi, Masao. *The Divided Self*. New York: New York University Press, 1969.

Montandon Alain (éd.). *Écrire la danse*. Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

Morisot, Jean-Claude. « L'écriture du visage », *Littératures*, 21-22, 2000, 27-58.

Olney, James. « Some Versions of Memory / Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography », 236-267, Olney James (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

Perrot, Philippe. *Le travail des apparences. Le corps féminin XVIIIe-XIXe siècles*. Paris : Seuil, 1984.

Raimond, Michel. *Le roman*. Paris : Armand Colin, 1989.

Regard, Frédéric. « L'Auteur remis en place : topologie et tropologie du sujet autobiographique », 33-47, Nicole Jacques-Lefèvre (éd.) avec la collaboration de Frédéric Regard, *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, St Étienne : Publications de l'Université de St Étienne, 2001.

Ribon, Michel. *L'art et la nature*. Paris : Hatier, 1988.

Ricardou, Jean. *Nouveaux Problèmes du roman*. Paris : Seuil, 1978.

Richard, Jean-Pierre. *Microlectures I*. Paris : Seuil, 1979.

Ricœur, Paul. *Finitude et culpabilité*. Paris : Aubier, Éditions Montaigne, 1960.

——. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

——. *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Paris : Stock, 2004.

Roelens, Nathalie. « Écrire le visage : Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet », *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15 (4), 1999, 309-322.

Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.

Roy-Reverzy, Éléonore. *La mort d'Éros : la mésalliance dans le roman du second XIXe siècle*. Paris : Éditions SEDES, 1997.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.

Schopenhauer, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*, vol 3. Paris : Presses Universitaires de France, 1943.

Schor, Naomi. *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*. New York, London: Methuen, 1987.

Serres, Michel. *Zola. Feux et signaux de brume*. Paris : Grasset, 1975.

——. *Les cinq sens*. Paris : Grasset, 1989.

Starobinski, Jean. « L'échelle des températures : lecture du corps dans *Madame Bovary* », 47-58, *Travail de Flaubert*, Paris : Seuil, 1983.

Turlur, Pierre. « Bonheurs de l'écorché : de l'illisibilité du visage chez Montaigne », 47-59, P. Bonnefis, D. Djidzek-Lyotard, P. Wald Lawoski (éds.), *Faire visage*, *Revue des Sciences Humaines*, 243, 1996.

Valin, Jean-Claude. « Ça écrit ? », *Quel corps ? Quelle écriture ? Corps / Ecriture / Corps Social*, CERT CIRCE, Cahier 10, Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1981.

Wat, Pierre. *Turner, menteur magnifique*. Paris : Hazan, 2010.

CURRICULUM VITAE

État civil
Fabienne, Cécile GASPARI
Née le 15/03/1971 à Castres (81)
2 enfants à charge nées en 1998 et en 2002

Adresse personnelle
3, rue d'Arques 64000 PAU
05 59 32 86 09 / 06 43 64 03 01
fabienne.gaspari@univ-pau.fr

Fonction
Maître de Conférences (11e section CNU, 6e échelon)

Établissement
Université de Pau et des Pays de l'Adour
UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines
Avenue du Doyen Poplawski
64000 PAU

PARCOURS PROFESSIONNEL

1999-
MCF Littérature britannique XIXe siècle, 11e section CNU, Département d'Anglais, UFR Lettres Langues et Sciences Humaines, Université de Pau et des Pays de l'Adour

1996 – 1998
ATER Département d'Anglais, UFR Lettres Langues et Sciences Humaines, Université de Pau et des Pays de l'Adour

1995 – 1996
Professeur Agrégée stagiaire, Lycée du Bois d'Amour, Poitiers

1993 – 1994
Lectrice, Université de Leicester, Grande-Bretagne.

FORMATION UNIVERSITAIRE

1999
Qualification CNU 11e section

1998
Thèse de doctorat en études anglophones, Université Michel de Montaigne Bordeaux III
Titre : « Contraintes et pesanteurs du corps dans les romans de George Moore »

Directeur : M. le Professeur Michel Jouve
Soutenue le 28 novembre 1998
Composition du Jury : Mme le Professeur Annie Escuret (Université Paul Valéry, Montpellier III), M. le Professeur Sylvain Floc'h (Président, Université de Pau et des Pays de l'Adour), M. le Professeur Michel Jouve (Université Michel de Montaigne, Bordeaux III), Mme le Professeur Marie-Paule Vigne ((Université Michel de Montaigne, Bordeaux III)
Pré-rapporteurs : Mme le Professeur Annie Escuret, M. le Professeur Sylvain Floc'h
Mention très honorable avec les félicitations à l'unanimité

1995
Agrégation externe d'anglais, Option Littérature (35e)

1994
DEA en études anglophones, Université Michel de Montaigne Bordeaux III
Titre : « Contraintes et pesanteurs du corps dans *Tess of the d'Urbervilles*, *Jude the Obscure* de Thomas Hardy et *Esther Waters* de George Moore ».
Directeur : Monsieur le Professeur Michel Jouve
Mention Bien

1993
Maîtrise d'anglais, Université Michel de Montaigne Bordeaux III
Titre : « Tension and Relaxation in D.H. Lawrence's *Sons and Lovers*, *The Rainbow*, and *Women in Love* »
Directeur : Monsieur le Professeur Michel Jouve
Mention Très Bien

1992
Licence d'anglais, Université Michel de Montaigne Bordeaux III

1989-1991
Hypokhâgne et Khâgne, Lycée Michel Montaigne, Bordeaux
DEUG obtenu par équivalence

1989
Baccalauréat C Mention Bien

I - ACTIVITÉS DE RECHERCHE

1 - Publications

Ouvrages et co-directions d'ouvrages

- *« Morsels for the Gods » : l'écriture du visage dans la littérature britannique*. Paris : Michel Houdiard, 2012.

- Fabienne Gaspari, Catherine Mari (éds.). *Formes allogènes dans le discours : imbrication et résonance*. *Rives*, 6. Paris : L'Harmattan, 2011. Introduction (Fabienne Gaspari et Catherine Mari), 9-18.

- Fabienne Gaspari, Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons (éds.). *Pouvoir et autorité*. *lines.fr, Revue en ligne d'études anglaises*, 4, 2007.

- Fabienne Gaspari, Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons (éds.). *La pensée de l'origine*. *lines.fr, Revue en ligne d'études anglaises*, 3, 2006. Introduction, 5-8.

- *Contraintes et pesanteurs du corps dans les romans de George Moore*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 1999.

Contributions à des ouvrages collectifs

- « "The Ever-Undiscovered Country" : paysage et mémoire dans *Lord Jim* de Joseph Conrad », 67-76, François Gallix (éd.), *Joseph Conrad : Lord Jim*, Paris : Ellipses, 2003.

- « Jeux de mémoire dans *Confessions of a Young Man* et *Hail and Farewell* de George Moore », 305-317, Robert Ferrieux (éd.), *La littérature autobiographique en Grande-Bretagne et en Irlande*, Paris : Ellipses, 2001.

Publications dans des revues à comité de lecture

- « "MY DEAR AUDACIOUS MOORE" : les poses de l'artiste décadent dans *Confessions of a Young Man* », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 75, 2012, 201-214.

- « Le choix de l'extra-ordinaire : *Cranford* (1853) d'Elizabeth Gaskell », *L'ordinaire*, *Méthode* !, 21, 2012, 37-46.

- « "The picture would do well as an illustration to some poem" : essais de peinture et d'écriture, ou l'écrit sur l'art dans *Modern Painting* de George Moore », *L'essai. L'Atelier*, 2 (2), 2010, 67-80.

- « “Is this article a lady’s petticoat or a bird’s cage?”: the function of toilette in *Cranford* », *Mrs Gaskell in Context*, *GRAAT On-Line*, 9, 2010, 24-37.

- « “This is Hell, Hell, Hell!” : les quatre éléments dans *The Nether World* de Gissing », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 71, 2010, 113-126.

- « “La peur du désir” : *A Mummer’s Wife* et *Esther Waters* de George Moore », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 67, 2008, 253-267.

- « Dans les coulisses de la société dublinoise. *A Drama in Muslin* de George Moore », *Etudes irlandaises* 33 (1), 2008, 57-68.

- « “And that word was – self” : création et recréation dans *Confessions of a Young Man* de George Moore », *Polysèmes*, *Textualités* 8, 2008, 61-74.

- « Les “Mystériques” dans l’œuvre de George Moore », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 52, 2000, 161-176.

Publications dans des actes de colloque

- « “J’aurais pu être un vagabond” : droit chemin et méandres dans *David Copperfield* (1850) de Charles Dickens », Francis Desvois, Morag Landi (éds.), *Sur la route, dans la rue en Occident. Le vagabond*, Paris : L’Harmattan. À paraître.

- « Le critique d’art, passeur d’images : *Modern Painters* de John Ruskin (1843-1856) et *Modern Painting* (1893) de George Moore », Pascale Antolin, Arnaud Schmidt, Paul Veyret (éds.), *Le Passeur*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux. À paraître.

- « “La folle sur un toit brûlant” : représentation et écriture de la folie dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë », Florence Marie-Laverrou (éd.), *Le fou, cet autre, mon frère*, *Rives*, 7, Paris : L’Harmattan. À paraître.

- « Painting and Writing in George Moore’s *Confessions of a Young Man*, *Lewis Seymour and some Women* and *A Drama in Muslin* », Fabienne Garcier, Christine Huguet (éds.), *Across Borders: George Moore*, Amsterdam: Rodopi. À paraître.

- « L’écriture dans l’image : de quelques œuvres préraphaélites », 279-292, Fabienne Gaspari, Catherine Mari (éds.), *Formes allogènes dans le discours : imbrication et résonance*, *Rives*, 6, Paris : L’Harmattan, 2011.

- « “L’invincible instinct de jouir” : danse et jouissance de Thomas Hardy à D. H. Lawrence, en passant par George Moore », 261-277, Françoise Buisson, Christelle Lacassain-Lagoin, Jane Hentgès, Michael Parsons (éds.), *Jeu, Joie, Jouissance*, *Rives*, 5, Paris : L’Harmattan, 2011.

- « “Je vis tout Hind” : *Kim* de Kipling (1901), mosaïque et hybridité », 215-226, Danielle Chini, Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons (éds.), *Intégration de l’altérité : formes et procédures*, *Rives*, 4, Paris : L’Harmattan, 2011.

- « Le retour au pays dans *The Untilled Field* de George Moore : l'exil à rebours », 339-346, Bénédicte de Buron-Brun (éd.), *Altérité, identité, interculturalité : perceptions et représentations de l'étranger en Europe et dans l'Arc Atlantique*, Paris : L'Harmattan, 2010.

- « Dans les sables mouvants victoriens : *The Moonstone* de Wilkie Collins », Fabienne Gaspari, Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons (éds.), *Pouvoir et autorité, lines.fr, Revue en ligne d'études anglaises*, 4, 2007, 119-132.

- « "More than Dramas of Sterility": Portraits of the Artist in Moore's Fiction », 12-23, Marie Pierse (éd.), *George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds*, Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2006.

- « "A damaged kaleidoscope" : *Lord Jim* de Joseph Conrad et le passé reconstruit », Michael Parsons (éd.), *Représentation et reconstruction du passé, lines.fr, Revue en ligne d'études anglaises*, 2, 2005.

- « De Ruskin aux Préraphaélites : du réalisme au fantasme, ou la peinture dans tous ses éclats », 199-211, Michel Bandry, Jean-Marie Maguin (éds.), *La contradiction*, Montpellier : Presses Universitaires de l'Université Paul Valéry, 2003.

- « Insularité, altérité, exil : les images du corps dans *The Untilled Field* de George Moore et *Dubliners* de James Joyce », 99-117, Pascale Amiot-Jouenne (éd.), *Irlande : insularité, singularité ?*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2001.

- « À la recherche du corps perdu : paysage et carte du Tendre dans *The Lake* de George Moore », 241-252, Ronald Shusterman (éd.), *Cartes, Paysages, Territoires*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.

Recensions

- Ann C. Colley. *Victorians in the Mountains. Sinking the Sublime*. Aldershot: Ashgate, 2010. *Cahiers Victoriens et Édouardiens*. À paraître.

- Sophie Marret, Pascale Renaud-Grosbras (éds). *Lectures et écritures du mythe*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006. *Représentation et reconstruction du passé, lines.fr, Revue en ligne d'études anglaises*, 3, 2006.

Traductions

- Ruskin, John. *L'Éblouissement de la peinture : Ruskin sur Turner*. Laurence Constanty, Fabienne Gaspari, Lawrence Gasquet (trads.). Pau : Presses Universitaires de Pau, 2006. Introduction à la troisième partie « Lumières et ombres de la peinture de Turner » et traduction de la troisième partie, 109-164.

- Dewey, John. *L'Art comme expérience*. Jean-Pierre Cometti (éd.). Pau : Presses Universitaires de Pau / Éditions Farrago, 2005, chapitres 1 et 2, 21-57.

- Santayana, George. *Le sentiment de la beauté*. Anne Combarnous, Fabienne Gaspari (trads.). Pau : Presses Universitaires de Pau, 2002, 244 p.

- Shusterman, Richard. *La Fin de l'expérience esthétique*. Jean-Pierre Cometti, Anne Combarnous, Fabienne Gaspari (trads.). Pau : Presses Universitaires de Pau, 1999, 127 p.

2 - Communications

En préparation

- « George Moore's *A Mummer's Wife*: "the Body in Pain" ». Colloque international, « Écritures et dramaturgies du corps : violence, discordances, reconfigurations » (Domaine anglophone) (Université Charles de Gaulle, Lille 3), organisé par CECILLE, mars 2013.

- « The Face of Painting: Visage and Image in George Moore's *Lewis Seymour and Some Women* and *Modern Painting* ». Communication au Congrès international ESSE 2012 (Istanbul), Atelier « Word/Image: (Re)Defining Intermedial Criticism (Séminaire S45) », septembre 2012.

- « Une jeunesse à Paris : le *melting-pot* à l'irlandaise de George Moore ». Communication au colloque international, « Héritages », programme du CRPHL (Centre de Recherches Poétiques et Histoire Littéraire) sur la littérature européenne, en collaboration avec les universités de Nottingham, Götteborg et Sophia, à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, mai 2012. Soumise à comité de lecture.

- « "In large and serpentine curves": George Moore's sense of paradox in *A Mere Accident* ». Communication au colloque international George Moore, Fourth International Conference, à l'Université d'Almeria, mars 2010. Soumise à comité de lecture.

- « "A letter for me?": Letter and Destiny in "Destiny and a Blue Cloak" and "An Indiscretion in the Life of an Heiress" ». Communication au colloque international « Thomas Hardy and the Letter », à l'Université de Rouen, juin 2009. Soumise à comité de lecture.

- « "A rough page torn out of life": body and text in Hardy's *Tess of the d'Urbervilles* and Moore's *Esther Waters* ». Communication au colloque international George Moore, Third International Conference, à l'Université de Hull, septembre 2008.

- « Retours, reprises et résurgences dans *A House to Let* de Dickens, Collins, Gaskell et Procter ». Communication au Congrès SAES, « La résurgence », Atelier SFEVE, à l'Université d'Orléans, mai 2008.

- « Parcours de l'artiste et multiples détours dans *Lewis Seymour and Some Women* ». Communication au Congrès SAES, « Parcours et détours », Atelier SFEVE, à l'Université Paul Valéry, Montpellier III, mai 2004.

3 - Organisation de colloques

- Co-organisatrice (avec Catherine Mari) du colloque « Formes allogènes dans le discours du monde anglophone : imbrication et résonance », Arc Atlantique, Université de Pau et des Pays de l'Adour, mars 2010.

- Co-organisatrice (avec Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons) du colloque « Premières rencontres avec l'autre », Arc Atlantique, Université de Pau et des Pays de l'Adour, mars 2008.

- Co-organisatrice (avec Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons) du colloque « Pouvoir et autorité », Politique, Société et Discours du Domaine Anglophone, Université de Pau et des Pays de l'Adour, mars 2007.

- Co-organisatrice (avec Florence Marie-Laverrou, Michael Parsons) du colloque « La pensée de l'origine », Politique, Société et Discours du Domaine Anglophone, Université de Pau et des Pays de l'Adour, janvier 2006.

4 - Laboratoires de recherche et sociétés savantes

- Membre du CRPHL (Centre de Recherches Poétiques et Histoire Littéraire), Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012- .

- Membre associé du CICADA (Centre Inter-Critique des Arts), Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2002- .

- Membre de l'Arc Atlantique, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2008-2011.

- Membre de la « jeune équipe d'accueil » PSDDA (Politique, Société et Discours du Domaine Anglophone), Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2003-2007.

- Membre du GERB (Groupe d'Études et de Recherches Britanniques), Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 1995-2002.

- Membre de la SAES (Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur), 1997- .

- Membre de la SFEVE (Société Française des Études Victoriennes et Édouardiennes), 2006- .

II - ACTIVITÉS D'ENSEIGNEMENT

1-Encadrement (avec soutenance) de Master Recherche

2010-2011
- Béziat, Aude-Lys (M2), « Le thème de l'eau dans l'œuvre de George Moore »
- Gossiaux, Kattyalin (M1), « Voices in Emily's Brontë's *Wuthering Heights* : Harmony and Dissonance »
- Theux-Bérieux, Mélanie (M1), « The Body in Jane Austen's *Pride and Prejudice* »

2009-2010
- Deary, Anna (M1), « The figure of the Gothic Heroine in Ann Radcliffe's *A Sicilian Romance* and *The Mysteries of Udolpho* »
- Lahayre, Sylvie (M1), « Transgression and Norms in Charles Dickens's *David Copperfield* »

2008-2009
- Angiolini, Hélène (M1), « Time in J. M. Barrie's *Peter Pan* and in the illustrations »

2007-2008
- Loste, Guillaume (M1), « Death and the Gothic in Charlotte Brontë's *Villette* »
- Tissier, Carole (M1), « *The Lady of Shalott*: text and image »

2006-2007
- Balcaen, Tony (M1), « Power and "Femalehood" in *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking Glass*, and the various film adaptations »

2004-2005
- Jocou, Agnès (M1), « The Body in Charlotte Brontë's *Jane Eyre*: Restraint and Expression »
- Le Morlec, Gwenaël (M1), « Darwin and Darwinian influence on Thomas Hardy (*Jude the Obscure*) and Lewis Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking Glass*) »
- Lagarde, Blandine (M1), « Text and Image in William Blake's work »

2003-2004
- Barres, Pierre (Maîtrise), « Time in *A Pair of Blue Eyes* by Thomas Hardy »
- Gaillot, Barbara (Maîtrise), « Oppression and Repression in James Joyce's *Dubliners* »

2001-2002
- Pene, Virginie (Maîtrise), « The Body in Emily Brontë's *Wuthering Heights*: Unity and Fragmentation »
- Broueil-Nogué, Magalie (Maîtrise), « The Fear of the Feminine in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* »

2000-2001
- Coustau-Guilhou, Sandrine (Maîtrise), « Rebellion in *Wuthering Heights* »
- Lacassagne, Marie (Maîtrise), « Power and Submission in D. H. Lawrence's *Women in Love* »
- Lavie, Virginie (Maîtrise), « Seeming and Being in Jane Austen's *Emma* »
- Peyran Nathalie (Maîtrise), « Civilization and Savagery in *Wuthering Heights* »

1999-2000
- Grandé, Christelle (Maîtrise), « Self-Revelation in Jane Austen »
- Vive, Sandra (Maîtrise), « From Confinement to Freedom?: Charlotte Brontë's *Jane Eyre* and *Villette* »

Participation à 20 jurys en M1, 4 en M2 entre 1999 et 2012

2-Enseignements dispensés

LLCE

Master 2 enseignement et préparation aux concours de l'enseignement

- Préparation à l'épreuve de littérature
  - Commentaire de texte (M2 enseignement) (2010-2012)
  - Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (CAPES externe, Agrégation externe, Agrégation interne d'anglais) (2008-2010)
  - Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (CAPES externe, Agrégation externe, Agrégation interne d'anglais) (2006-2008)
  - Joseph Conrad, *Lord Jim* (CAPES externe, Agrégation externe d'anglais) (2003-2005)
  - D. H. Lawrence, *Women in Love* (CAPES externe, Agrégation externe d'anglais) (2001-2002)
  - James Joyce, *Dubliners* (Agrégation externe, Agrégation interne d'anglais) (2000-2002)
  - Version (2001-2002), (2006-2012)

Licence 3

- CM et TD Littérature britannique
  - Wilkie Collins, *The Moonstone* (CM et TD) (2010-2012)
  - Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (2008-2010)
  - James Joyce, *Dubliners* (2006-2008)
  - Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles* (2004-2006))
  - Wilkie Collins, *The Moonstone* (1999-2001)
- Version (2004-2005)
- Approches artistiques : Ruskin, les Préraphaélites (1999-2002)

Licence 2

- Version (1999-2012) et thème (2010-2011)
- TD Littérature britannique (2005-2012) (2 questions par an, préparées en alternance avec une collègue)

- Emily Brontë *Wuthering Heights* (2010-2011)
- Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (2009-2011)
- Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (2008-2010)
- Jane Austen, *Northanger Abbey* (2007-2009)
- Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (2006-2008)
- John Gay, *The Beggar's Opera* (2005-2007)
- Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (2004-2006)
- Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (2005-2006)

- Analyse de l'image : peinture britannique XIXe-XXe (2006-2010)

Licence 1

- TD littérature britannique XIXe-XXe (1999-2011) : commentaires de texte
-TD langue écrite (grammaire, essai) (1996-2000)

LANSAD

Licence 3

- Littérature britannique XIXe-XXe (1999-2012) : commentaires de texte
- Version
- Préparation au CLES

Licence 1

- Littérature britannique et américaine XIXe-XXe (2001, 2006-2008) : commentaires de texte

III - RESPONSABILITÉS ADMINISTRATIVES

2011-2012
- Membre (suppléante) du comité d'experts 11e section CNU
- Répartition des charges d'examens du département d'anglais

2010-2011
- Vice-présidente du comité d'experts 11e section CNU
- Répartition des charges d'examens du département d'anglais

2009-2010
- Vice-présidente du comité d'experts section CNU 11
- Responsable des services et co-responsable des emplois du temps du département d'anglais
- Responsable de l'échange ERASMUS avec l'Université de Nottingham pour le département d'anglais

2008-2009
- Vice-présidente du comité d'experts 11e section CNU
- Co-directrice du département d'anglais
- Responsable des services du département d'anglais
- Responsable de l'échange ERASMUS avec l'Université de Nottingham pour le département d'anglais

2007-2008
- Membre titulaire de la commission de spécialistes 11e section CNU
- Co-directrice du département d'anglais
- Responsable des services et co-responsable des emplois du temps du département d'anglais
- Responsable de l'échange ERASMUS avec l'Université de Nottingham pour le département d'anglais

2006-2007
- Membre titulaire de la commission de spécialistes 11e section CNU
- Responsable des services et co-responsable des emplois du temps du département d'anglais
- Responsable de l'échange ERASMUS avec l'Université de Nottingham pour le département d'anglais

2005-2006
- Membre titulaire de la commission de spécialistes 11e section CNU
- Co-responsable des services et emplois du temps du département d'anglais

2000-2004
- Membre suppléant de la commission de spécialistes 11e section CNU

1999-2000
- Membre du jury du CAPES externe d'anglais à l'écrit (épreuve de littérature)