

Les Cahiers du CEIMA



**Textes rassemblés et présentés par
Annick Cossic**

Centre d'Études Interdisciplinaires du Monde Anglophone

Numéro 6, 2010

CEIMA
Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone
Faculté des Lettres et Sciences humaines *Victor-Segalen*
20, rue Duquesne - CS 93837
29238 - BREST CEDEX 03

Directrice de la publication : Gaïd GIRARD
co-directrice de la publication : Annick COSSIC

Comité de lecture :

Jean BALCOU (Université de Bretagne Occidentale)
Claire BAZIN (Université de Paris X - Nanterre)
Norbert COL (Université de Bretagne Sud)
Hélène CHRISTOL (Université Aix-Marseille I)
Madeleine DESCARGUES-GRANT (Université de Valenciennes)
Nathalie JAECK (Université de Bordeaux III)
Luiz Eduardo PRADO de OLIVEIRA (Université de Bretagne Occidentale)
Bernard SELLIN (Université de Nantes)
Serge SOUPEL (Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle)

ceima@univ-brest.fr
<http://univ-brest.fr/ceima/>

Sommaire

Annick Cossic. Introduction	7
Emmanuelle de Champs. La prison panoptique de Jeremy Bentham : les paradoxes de la captivité	15
Philippe Jarnoux. Captifs et captivités dans la France d'Ancien Régime	31
Claudine Royer. Captivité à Fresnes aujourd'hui ou La pratique d'un juge de l'application des peines en milieu fermé	41
Loïk Jousni. Subjectivité et relation d'objet : une double captivité psychique dans la construction identitaire	61
Annick Cossic. Les pérégrinations carcérales de Roderick dans <i>Roderick Random</i> (1748) de Tobias Smollett	69
Nicole Cloarec. Images de captivité et captures d'images dans <i>The Piano Tuner of Earthquakes</i> de Stephen & Timothy Quay (2005)	85
Thierry Robin. Satire et enfermement dans <i>The Poor Mouth</i> de Flann O'Brien	99
Alain Kerhervé. De la lettre au récit de captivité : l'exemple de Mary Delany (1700-1788)	119
Hélène Machinal. Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés dans <i>Jane Eyre</i> de Charlotte Brontë	167
Gaïd Girard. Du château à l'asile d'aliénés victorien : le « carcéral féminin » chez Sheridan Le Fanu, entre gothique et sensationnel	183
Marie-Josette Le Han. La poésie, parole captive en quête d'émancipation	197
Anne Le Guellec. Récit de captivité et capture du réel	207

Anne-Laure Brevet. La discipline de l'escapade dans <i>The Loneliness of the Long-Distance Runner</i> de Alan Sillitoe	217
Camille Manfredi. Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine : Alasdair Gray, A.L. Kennedy, Janice Galloway	231
Marie-Christine Agosto. Capture, regard, énergie dans la fiction en images de Donald Barthelme	245
Gilles Chamerois. S'affranchir du dédale de la surface ? Les ambiguïtés du voyage vertical dans les romans de Thomas Pynchon	263
Liste des auteurs.	281

Introduction

Ce recueil d'articles fait suite à une série de communications effectuées dans le cadre du séminaire « Capture/Captivité » du CEIMA qui avait pour objet d'explorer un mytheme fondateur, souvent défini comme un état synonyme pour l'être humain de la privation de ce qu'il a de plus cher, à savoir sa liberté. Cette privation de liberté affecte en premier lieu le corps et se traduit par le recours à des pratiques d'enfermement, d'emprisonnement, décrites par Michel Foucault dans *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, essai dans lequel il analyse ce « curieux projet d'enfermer pour redresser d'une société de surveillance » et se propose d'écrire une « histoire politique des corps ». C'est l'animalité du captif qui est alors mise en avant, animalité que la société tente de maîtriser, voire de dompter. La captivité induit une expérience du vide et de la solitude conduisant le captif au bord de la folie en raison de l'aliénation qu'elle entraîne. On songe alors au *Journal de captivité* d'Althusser et à l'impact de son expérience de la captivité sur sa philosophie, ainsi qu'à *Difficile liberté* d'Emmanuel Lévinas, philosophe dit de « l'altérité » qui a effectué un long séjour dans un stalag. La forme extrême de la captivité est cependant l'esclavage pratiqué dans l'Antiquité par les Grecs et les Romains et aboli au dix-neuvième siècle de notre ère dans les colonies des puissances européennes.

Mais la captivité ne se définit pas uniquement par un enfermement du corps, elle est aussi, et peut-être avant tout, assujettissement de l'esprit ou de l'âme. Dramaturges, poètes et romanciers ont souvent décrit l'état amoureux comme susceptible de rendre captif celui qui en est la victime consentante : à la célèbre tirade de Corneille dans *Héraclius* « D'un amour si parfait les chaînes sont si belles / Que nos captivités doivent être éternelles » fait écho cet extrait des *Chants de Maldoror* de Lautréamont « Donc, Lohengrin, fais ce que tu voudras, agis comme il te plaira, enferme-moi toute la vie dans une prison obscure, avec des scorpions pour compagnons de ma captivité, ou arrache-moi un œil jusqu'à ce qu'il tombe à terre, je ne te ferai jamais le moindre reproche ; je suis à toi, je t'appartiens, je ne vis plus pour moi ».

Le mytheme de la captivité se prête à une approche pluridisciplinaire : littéraire, philosophique, psychanalytique, juridique et historique – le dernier

ouvrage de Linda Colley, *Captives*, révèle des aspects peu connus de la captivité alors que se construisait l'Empire britannique. Les récits de captivité, ou *captivity narratives*, traditionnellement considérés comme genre fondateur de la littérature de la Nouvelle Angleterre (grâce en particulier à *The Narrative of the Captivity and the Restoration of Mrs Mary Rowlandson*, 1682) ont vraisemblablement contribué à l'enrichissement thématique du roman britannique. Les personnages captifs sont nombreux dans la littérature du dix-huitième siècle où le topos du *confinement* – comme dans les romans de Richardson ou de Smollett, dans *Gulliver's Travels* de Swift ou dans les romans gothiques – permet d'explorer les relations entre les sexes. On songe également au personnage d'Antoinette dans *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys, devenue « the mad woman in the attic », personnage directement inspiré de celui de Bertha Mason dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.

Ecrire la captivité dans ce que l'on appelle parfois la *confessional literature* est aussi un moyen de s'en libérer et de mettre en place des stratégies d'affranchissement qui peuvent être strictement formelles. Cette dialectique de la captivité et de l'émancipation est au cœur même de notre problématique.

I. Une nouvelle économie du châtiment au Siècle des Lumières

1. La conférence introductive d'**Emmanuelle de Champs**, « La prison panoptique de Jeremy Bentham : les paradoxes de la captivité », a ouvert le séminaire dans une perspective civilisationniste et historique par une analyse d'un projet ambitieux de prison panoptique élaboré par le père de la philosophie utilitariste en Grande-Bretagne, Jeremy Bentham. E. de Champs montre bien la quasi absence d'utilisation du terme « captivity » par Bentham, le terme n'étant employé que pour des prisonniers de guerre dans l'anglais du dix-huitième siècle. Bentham utilise plutôt le terme de « custody ». Cet article analyse une nouvelle économie du châtiment proposée par Bentham, dont le dispositif panoptique, novateur par sa mise en scène de « l'espace de la surveillance », conçu pour le plus grand bien du plus grand nombre, comporte un volet punishment, mais aussi un volet éducation et repose essentiellement sur une « intériorisation de la contrainte ». Cet article formule une interrogation centrale à notre propos, à savoir, les rapports entre liberté et bonheur. Bentham s'inscrit en faux contre la théorie de la liberté comme faisant partie des droits naturels de l'homme et voit en la contrainte une des pierres angulaires de toute société politique. Son panoptique formule une exigence sécuritaire qui semble incompatible avec une soif de liberté et pose la question de la place de la surveillance dans une société démocratique.

2. **Philippe Jarnoux**, « Captifs et captivités dans la France d'Ancien Régime » établit une typologie des captifs et de la captivité dans la France

d'Ancien Régime : la captivité est d'ordre militaire, comme en Grande-Bretagne – et peut aller jusqu'à prendre la forme extrême de l'esclavage –, ou politique, l'emprisonnement, lui, fait partie d'une procédure judiciaire mais ne constitue pas une peine en soi. Prisonniers et captifs ne sont pas les mêmes. Philippe Jarnoux retrace ensuite la rupture qui fut opérée au Siècle des Lumières, avec le passage d'une « culture de la compensation à une culture de la rééducation » et l'utilisation de l'enfermement dans l'arsenal répressif en lieu et place des châtiments corporels, ce qui nous renvoie à Foucault et à sa définition d'une nouvelle économie du châtiment.

3. Ce tableau historiographique de la captivité, est complété par l'analyse de l'incarcération et de la détention, dans la France du vingt et unième siècle, faite par **Claudine Royer**, alors juge de l'application des peines au Tribunal de Grande Instance de Créteil, lors d'une conférence retranscrite dans ce volume, « Captivité à Fresnes aujourd'hui ou la pratique d'un juge de l'application des peines en milieu fermé ». Après une brève présentation des différentes structures du site pénitentiaire de Fresnes et de sa population carcérale, le Magistrat décrit la mission du JAP, le processus décisionnaire et les contraintes matérielles qui le circonscrivent avant de s'interroger sur le sens de la peine dans la société européenne en général, et française plus particulièrement. A cet égard, Fresnes fait office de laboratoire où sont expérimentées de nouvelles règles pénitentiaires.

II. La captivité comme nécessité ontologique

1. **Loïk Jousni**, dans un article intitulé « Subjectivité et relation d'objet : une double captivité psychique dans la construction identitaire », remet en question la possibilité de la liberté en s'appuyant sur les découvertes de la psychanalyse. Il définit de la sorte trois types de captivité, une captivité pulsionnelle selon Sigmund Freud, une captivité subjective selon Jacques Lacan et une captivité objectale selon Mélanie Klein. Il en ressort une captivité incontournable, un impossible affranchissement du moi, « aliéné à son inconscient », « captif du langage », dépendant de l'objet.

2. **Annick Cossic**, dans « Les pérégrinations carcérales de Roderick dans *Roderick Random* (1748) de Tobias Smollett », tente de définir les liens qui unissent aventure et captivité dans ce qui fut le premier roman d'un auteur débutant. Elle esquisse dans un premier temps les contours d'une « économie smollettienne du crime et du châtiment » et son article apporte une illustration fictive aux postulats posés par les historiens P. Jarnoux et Emmanuelle de Champs, pour qui la prison n'avait pas pour vocation première de punir. S'appuyant sur les thèses de Michel Foucault dans *Surveiller et punir : naissance de la prison*, elle montre l'importance des châtiments corporels infligés

au héros et à ceux qu'il croise, mais dépasse le cadre physique des prisons londoniennes pour s'intéresser à un véritable « paysage carcéral » dont les frontières vont jusqu'à Carthagène. L'hypothèse d'une fonction rédemptrice est ensuite envisagée pour être très vite rejetée en raison de la dimension satirique du roman, et la captivité est alors appréhendée dans sa fonction initiatique, le personnage de Roderick étant replacé dans un contexte politique de construction d'un nouvel empire, son odyssée étant semblable à celle de bien des captifs qui sont amenés à reconsidérer leur appartenance initiale, leurs affiliations, et à s'inscrire dans une nouvelle culture. C'est donc bien à une captivité formatrice qu'il faut conclure ainsi qu'à l'impossibilité de s'en affranchir en raison de l'enveloppe charnelle de l'homme, prisonnier de son corps et de ses pulsions, ce qui fait écho aux conclusions de la psychanalyse présentées par Loïk Jousni.

3. Le projet de **Nicole Cloarec** dans « Images de captivité et capture d'images dans *The Piano Tuner of Earthquakes* de Stephen & Timothy Quay (2005) » n'est pas de proposer une analyse d'un genre, celui du film de prison, mais d'établir la consubstantialité du film et de la captivité qu'elle voit comme étant « au cœur du dispositif cinématographique à travers la mise en cadre, la capture d'une réalité pro-filmique en vue d'une image », mais aussi comme indissociable de l'expérience cinématographique telle qu'elle peut être vécue par le spectateur. Dans le film des frères Quay, la captivité est celle des personnages, de l'héroïne retenue captive sur l'île du docteur Droz, lui-même prisonnier de ses fantasmes et de ses obsessions, de l'accordeur de piano, Felisberto, condamné à rejouer perpétuellement la même scène. L'esthétique du film qui fait appel à des techniques utilisées par le cinéma muet transporte le spectateur dans un univers onirique où la claustration est à la fois spatiale et temporelle par des effets « d'enfermement mémoriel » et où se déroule une lutte sans cesse recommencée entre captivité et tentative de libération.

4. **Thierry Robin** dans « Satire et enfermement dans *The Poor Mouth* de Flann O'Brien » met en évidence la multiplicité d'enfermements qui saturent le roman de Flann O'Brien : enfermement carcéral, enfermement dans l'Histoire, enfermement géographique, enfermement dans la représentation, dans des « schémas victimaires archétypiques ». Thierry Robin propose trois interprétations du roman de Flann O'Brien : la première est un affranchissement de la dialectique maître-esclave, ce qui ferait de l'auteur un précurseur du mouvement post-révisionniste, la deuxième est la transformation de la tragédie en comédie, de l'enfermement en ouverture « potentielle », la troisième, plus sombre, voit en la captivité une répétition ad libitum, toute schopenharienne, « de la bêtise humaine ou du malheur », une manifestation de « l'idiotie du réel ».

III. Femmes et captivité

1. **Alain Kerhervé** s'intéresse à l'écriture de la captivité en prenant l'exemple d'une épistolière, Mary Delany, auteur de lettres et aussi d'un conte inédit, « Marianna », publié ici pour la première fois. Le but de son article, « De la lettre au récit de captivité : l'exemple de Mary Delany (1700-1788) » est de mettre à nu les mécanismes qui permettent le passage de lettres autobiographiques au conte, en montrant la porosité de la frontière entre lettres et récit. L'auteur de l'article qui fait référence à l'ouvrage de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), voit en Mary Delany une victime de la situation légale des femmes au dix-huitième siècle, pour qui le mariage entraînait de facto une captivité institutionnelle. La captivité de l'héroïne du conte ne serait qu'une étape dans un parcours initiatique et aurait une fonction de mise à l'épreuve de ses qualités morales de résistance au mal. Le triomphe de la vertu et la défaite des forces du mal sont un passage obligé avant que l'héroïne ne puisse accomplir son destin de femme inéluctablement captive.

2. L'article d'**Hélène Machinal**, « Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë », présente dans un premier temps « l'architecture de la captivité » qui se dessine dans *Jane Eyre*, en montrant bien l'ambiguïté de certains lieux clos du roman, source à la fois d'oppression et de libération, et pose la question du rôle de la nature, des espaces naturels dans l'émancipation des captifs. Il replace le roman de Brontë dans une épistémè et une esthétique romantiques et va au-delà d'une lecture féministe en montrant que la captivité ignore les clivages génériques mais consiste « à maintenir à l'extérieur d'une structure ». L'affranchissement des deux personnages principaux passe dès lors par la transcendance, par l'appel de ce qui pour Shelley a été une hyper-réalité.

3. **Gaïd Girard**, s'intéresse au « carcéral féminin » chez Sheridan Le Fanu, « Du château à l'asile d'aliénés victorien : le 'carcéral féminin' chez Sheridan Le Fanu, entre gothique et sensationnel ». Une nouvelle de Le Fanu, « A Chapter in the History of a Tyrone Family », et deux romans, *The Rose and the Key*, et *Uncle Silas*, présentent des héroïnes gothiques dont les destinées sont étrangement similaires. Elles font pour deux d'entre elles l'expérience d'une captivité surréelle, la troisième subissant les affres de la torture asilaire. L'auteur de l'article s'interroge sur ce passage du gothique au sensationnel, sur la signification de cette captivité à l'époque victorienne, et voit dans cet enfermement, accepté bien souvent, une métaphore de la condition féminine, une absence au monde causée par le caractère fantômatique du statut juridique de la femme.

IV. Stratégies d'affranchissement et écriture

1. Dans « La poésie, parole captive en quête d'émancipation » **Marie-Josette Le Han** s'attache à démontrer que la poésie peut être source d'émancipation politique, esthétique ou ontologique. Elle prend l'exemple du rôle joué par la poésie dans l'expérience carcérale de nombreux poètes tels Villon, Charles d'Orléans, Le Tasse, Verlaine, Apollinaire, Max Jacob, ou Robert Desnos et voit dans leurs poèmes « le cri d'une conscience libre ». Elle s'interroge alors sur l'arsenal poétique – le rythme, l'image, le lyrisme – dont dispose le poète pour effectuer cette transmutation de l'horreur, pour garder en lui et faire partager à son lecteur ce que Mallarmé a identifié comme étant « l'instinct de ciel ». C'est cette aspiration à l'infini qui permet au poète de résister à toutes les tentatives d'asservissement de quel ordre qu'elles soient et d'où qu'elles viennent et, par la parole poétique, de se libérer de la captivité inhérente à la condition humaine.

2. **Anne Le Guellec** dans « Récit de captivité et capture du réel » analyse le troisième roman de l'auteur australien, Richard Flanagan, *Gould's Book of Fish* (2001) qui appartient au genre du roman de captivité. Flanagan y trouve là un prétexte pour réécrire l'histoire occultée de l'Australie dont l'origine est intimement liée à une institution carcérale fondatrice, le bagne. Dans ce roman, il fait œuvre de romancier et d'historiographe, « interrogeant l'authenticité du récit de captivité » mise en doute par Linda Colley dans *Captives*, « prenant des libertés subtiles avec la vérité historique ». Chez Flanagan, le jeu post-moderne de l'écriture a une fonction précise de questionnement et d'excavation d'un passé honteux enfoui où la captivité fut à la fois physique et morale, historique et psychologique et participe d'une entreprise fondatrice d'une nouvelle littérature où le primat de la « morale affective » rend possible une réconciliation de « l'imaginaire avec le passé colonial ».

3. **Anne-Laure Brevet**, « La discipline de l'escapade dans *The Loneliness of the Long-Distance Runner* de Allan Sillitoe » nous livre une lecture foucauldienne du roman de Sillitoe dont le héros issu de la classe ouvrière, fait le dur apprentissage de la liberté dans une institution, la maison de redressement du milieu des années 50, où il est maintenu en captivité. Le paradoxe d'une liberté en captivité se résout, selon Anne-Laure Brevet, par l'adhésion de Sillitoe à une philosophie existentialiste, non celle de Sartre, mais celle de Colin Wilson, selon laquelle le héros captif fait l'expérience d'une liberté intérieure. La liberté du protagoniste de Sillitoe reste cependant une expérience éphémère qui passe par l'écriture, le héros n'échappant pas à une surdétermination sociale qui lie son destin à celui de toute une classe défavorisée.

4. **Camille Manfredi**, dans un article intitulé « Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine : Alasdair Gray, A.L. Kennedy, Janice Galloway », étudie la fonction allouée à la pornographie par les auteurs d'une deuxième renaissance littéraire écossaise en passant en revue les jeux de langage auxquels ils s'adonnent dans leurs œuvres où le « motif de la captivité a tous les aspects d'un piège à inclusion ». Cette hyper-représentation de la captivité interpelle Camille Manfredi qui tente d'établir les liens qui l'unissent avec une tentative de libération, en convoquant un certain nombre de philosophes tels Jean Baudrillard ou Julia Kristeva. Le corps d'une Ecosse captive est supplicié, soumis à des pratiques sado-masochistes, mais cette « hyperréalité de la sexualité » aboutit à une impasse dont il faudra sortir par des fins de romans ouvertes sur « un monde de possibilités ».

V. La capture du lecteur

1. Plus qu'à la captivité dans le sens d'enfermement ou d'incarcération, **Marie-Christine Agosto** dans « Capture, regard, énergie dans la fiction en images de Donald Barthelme » s'intéresse à la fiction en images de Donald Barthelme, qui pour elle « répond moins à une logique du sens qu'à une logique du sensible et de la sensation » et dont elle propose une lecture deleuzienne. Elle analyse tous les procédés stylistiques et sémiotiques de « capture du lecteur », faisant sienne la théorie de Deleuze selon laquelle, « en art il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. La force est la condition de la sensation ». Marie-Christine Agosto conclut à la « captivité active » du lecteur dans une expression qui peut sembler quasi oxymorique.

2. **G. Chamerois**, « S'affranchir du dédale de la surface ? Les ambiguïtés du voyage vertical dans les romans de Thomas Pynchon », s'interroge sur la signification du voyage vertical qui peut prendre des directions diamétralement opposées, en étant soit souterrain soit ascensionnel. En tentant de dégager les différences qui opposent ces deux types de voyage, Gilles Chamerois est amené à revisiter la figure du retournement et de la réversibilité que l'on trouve dans l'ironie et à examiner les clauses du contrat de lecture que Pynchon propose à ses lecteurs, qui ne devront se « plonger dans les profondeurs du livre que pour en ressortir, et le quitter sans pour autant l'oublier ». Les lignes de fuite dessinées par les romans de Pynchon posent la même problématique que l'ironie « qui est retournement mais qui est aussi distance » et doivent se lire comme « une suite d'envols et de retours à la surface du monde ».

La captivité, cette parenthèse où, bien souvent, tout mouvement s'arrête, et qui s'apparente de la sorte à une mort lente, implique la découverte ou la redécouverte de la solitude. Pour certains des auteurs de ce recueil d'articles, elle pourra être féconde et, par l'écriture et la mise en place de stratégies d'affranchissement, conduire à une liberté intérieure, à une élévation par la pensée. C'est une des conclusions auxquelles parvient Althusser dans son *Journal de captivité*¹ : « Le premier effort à faire : s'élever par la pensée. [...] Nous sommes liés au temps sous la forme la plus dure (le temps qui pour nous, depuis plus d'un an, est guerre, souffrance, captivité). Nous sommes liés au temps, mais non pas esclaves de ce temps. Nous ne sommes pas esclaves de ce temps si nous le dominons par la pensée ». Cette affirmation d'Althusser est à opposer aux conclusions d'autres chercheurs qui, dans ce recueil, voient en la captivité une illustration parmi d'autres de la condition humaine selon laquelle, comme l'a si bien formulé Freud, « le moi n'est pas maître dans sa propre maison »².

Annick Cossic
UBO, HCTI/ CEIMA, EA 4249

notes

¹ Louis Althusser, *Journal de captivité*, Paris, Stock, 1992, 346-47.

² Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse » (1917), *L'Inquiétante Etrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 186.

Emmanuelle de Champs

La prison panoptique de Jeremy Bentham : les paradoxes de la captivité

Depuis l'ouvrage fondateur de Michel Foucault, *Surveiller et punir*, le panoptique de Jeremy Bentham est considéré comme la figure architecturale emblématique des mécanismes de pouvoir disciplinaire dont Foucault situe l'émergence au siècle des Lumières¹. Il définit ainsi la prison de Bentham :

à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. [...] Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres².

Comme l'ont rappelé de récentes études, le dispositif panoptique n'est pas uniquement de nature carcérale : sa conception dérive directement du projet utilitariste de Bentham. Ses applications sont nombreuses et révèlent qu'il s'agit d'un dispositif de contrôle social de grande ampleur. Le sous-titre de l'édition de 1791 est explicite :

Panopticon, or the Inspection House: containing the idea of a new principle of construction applicable to any sorte of establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection, and in particular to penitentiary houses, prisons, poor houses, lazarettos, houses of industry, manufactories, hospitals, workhouses, mad-houses and schools, with a Plan of management adapted to the principle³.

Emmanuelle de Champs

L'éducation et la discipline sont au cœur de ces différents projets, dont la mise en œuvre doit contribuer directement à l'accroissement du bonheur du plus grand nombre :

Morals reformed – health preserved – industry invigorated – instruction diffused – public burthens lightened – economy seated, as it were, upon a rock – the gordian knot of the Poor Laws not cut, but untied – all by a simple idea in Architecture⁴!

Pourtant, la question de la captivité se pose pour toutes les structures panoptiques, le pouvoir ne pouvant s'exercer sur les individus – comme on le verra – qu'à condition qu'ils se plient physiquement et moralement aux contraintes imposées par la structure. Le dispositif carcéral sera décrit ici essentiellement à partir de la prison imaginée par le philosophe : il s'agit de la structure panoptique que Bentham a développée avec le plus de détails et à laquelle il renvoie les lecteurs lorsqu'il imagine d'autres applications du principe.

Conformément à l'usage anglais de l'époque, le terme « captivity » et ses dérivés sont quasiment absents du lexique employé par Bentham dans les écrits dits panoptiques – dont la genèse sera retracée dans la première partie. À la fin du XVIII^e siècle, le terme s'emploie presque exclusivement en référence au cas des prisonniers de guerre⁵. Le régime pénitentiaire instauré dans le panoptique est plutôt décrit à l'aide du vocabulaire carcéral en vigueur à l'époque et reflète les idées en vogue en matière de sanction pénale. En 1779, un « Penitentiary Act » prévoyait de construire deux pénitenciers en Angleterre afin de fournir une alternative à la déportation rendue impossible par la guerre avec les colonies américaines (qui accueillaient alors la majorité des condamnés)⁶. Par opposition aux prisons chargées de recevoir les prisonniers en attente de jugement ou condamnés pour dettes, les pénitenciers ont vocation à accueillir des détenus condamnés à une peine plus longue et doivent les réformer pour les rendre à la vie civile une fois leur peine purgée. Bentham définit ainsi les missions d'un pénitencier et déplore qu'elles ne soient pas remplies de façon adéquate par les structures existantes :

A Penitentiary-House, more particularly is (I am sorry I must correct myself and say, was to have been) what every prison might, and in some degree at least ought to be, designed at once as place of *safe custody*, and a place of *labour*⁷.

Ce qui constitue l'originalité du pénitencier panoptique, c'est de faire que ces deux objectifs – l'incarcération et le travail forcé, soit les deux fonctions que remplissent les pénitenciers de l'époque – soient atteints grâce à un

dispositif particulier, celui de l'inspection permanente. Bentham définira sa prison comme « a penitentiary Inspection-House⁸ », mettant l'accent sur sa qualité principale. La seconde partie de cet article sera consacrée à expliciter les différentes modalités du contrôle des corps et des esprits à l'intérieur de la prison panoptique.

Le terme que Bentham emploie de façon récurrente pour signifier la détention, l'emprisonnement, l'incarcération est celui de « custody », dont la polysémie rend bien compte de la dialectique particulière sur laquelle repose le pénitencier de Bentham. En effet, tant dans le registre juridique que quotidien le terme signifie aussi bien la détention que la tutelle, l'incarcération que la protection. Ce double sens est tout à fait pertinent pour comprendre comment le panoptique peut contribuer, dans l'esprit de son inventeur, à la réforme morale des individus et à leur éducation à l'utilité. Ce point ne peut être compris sans référence à la définition de la liberté dans le système utilitariste de Bentham.

La genèse du panoptique

Dès le début des années 1770, ayant abandonné la carrière d'avocat à laquelle ses études le destinaient, Bentham se fixe comme ambition de réformer le droit pénal. Dans de nombreux manuscrits, il trace les contours d'une réforme utilitariste du droit, où – suivant les principes énoncés quelques décennies auparavant par Cesare Beccaria⁹ –, les punitions seraient codifiées, pensées et graduées en fonction des infractions.

Dans un système utilitariste, c'est-à-dire, selon la définition que donne Bentham à ce terme, un système qui contribue au « plus grand bonheur du plus grand nombre¹⁰ », la punition est toujours un mal, mais un mal nécessaire : « Punishment is everywhere an evil ; but everywhere a necessary one. [...] No punishment, no government ; no government, no political society¹¹ ». Outre la douleur physique ou psychologique infligée à l'individu sanctionné, la société elle-même est mise à contribution pour assurer le salaire des juges et des policiers ainsi que pour prendre en charge les coûts de la sanction. Pour Bentham, le bonheur de la société implique que ces dépenses soient aussi faibles que possible.

Afin que le mal de la sanction pénale ne soit pas infligé en trop grande quantité, il est indispensable de prendre en compte dans l'établissement de chaque punition trois objectifs indissociables : la dissuasion, la réforme et l'adéquation entre la sanction et la faute – d'une part – et la personnalité du délinquant – d'autre part. Bentham insiste tout particulièrement sur le troisième critère : la sanction pénale doit être adaptée en fonction de l'infraction, de l'infacteur, du nombre de personnes susceptibles de commettre l'infraction, etc.

Emmanuelle de Champs

Il s'agit là d'une rupture nette avec les principes de la Common Law anglaise dont le principe jurisprudentiel laisse – dans la pratique – une grande latitude aux juges tout en édictant des sanctions d'une extrême sévérité pour toutes les atteintes aux personnes et aux biens.

À la posture critique du philosophe, Bentham ajoute celle de l'observateur. Il visite les « hulks », ces navires désarmés reconvertis en prisons qui abritent sur les rives de la Tamise les condamnés aux travaux forcés, il se renseigne sur les pénitenciers existants. Il se place en cela dans la lignée de John Howard, le philanthrope qui a publié en 1777 *The State of the Prisons*, dans lequel il dénonce les conditions d'incarcération en Grande-Bretagne et révèle à un large public le surpeuplement, la vermine, l'alimentation aléatoire et la situation sanitaire épouvantable qui caractérisent les geôles de la fin du XVIII^e siècle.

Bentham veut proposer un mode de sanction pénale qui soit à la fois humain, souple, économique et qui permette la réforme, la rééducation des condamnés. Au début de sa carrière, il privilégie l'exemplarité de la peine et sa proximité symbolique avec l'infraction : la fonction dissuasive de la sanction pénale doit primer. Il invente ensuite avec son frère Samuel le principe de surveillance panoptique qui lui apparaît vite comme le meilleur moyen d'assurer aux détenus de bonnes conditions de vie, de réformer leur comportement et de préserver les finances publiques. Plus tard, après l'échec du panoptique, il donnera plutôt sa faveur à des systèmes plus classiques, comme les amendes et le bannissement¹².

Comme Bentham l'indique lui-même à plusieurs reprises, l'idée de la structure panoptique est née de l'imagination de Samuel, son frère, qui était dans les années 1780 ingénieur en Russie. À l'origine, le panoptique était destiné à abriter des ateliers de construction navale. Un prototype avait d'ailleurs été construit d'après ce plan circulaire par Samuel. À la fin de cette décennie, Bentham emprunte à son frère le principe d'un bâtiment circulaire permettant la surveillance quasi-permanente des individus et l'applique à la prison. Il rédige en 1786 les premières *Panopticon Letters*, au moment où le débat sur les pénitenciers a été rendu plus pressant par la perte des colonies américaines. Ces lettres ne sont pas publiées immédiatement mais circulent parmi les amis et les connaissances de Bentham. Devant l'intérêt qu'elles suscitent, il les fait paraître à Dublin en 1790, augmentées de volumineux *Postscripts*. Mais les premiers tirages sont faibles et les ventes décevantes.

En 1791, Bentham adresse à Garran, alors secrétaire de l'Assemblée Nationale, une synthèse en français de l'ouvrage, établie par Étienne Dumont, sous le titre *Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*. Ce rapport est cité à l'Assemblée Nationale, il contribue à faire connaître Bentham auprès d'une partie des révolutionnaires

français, mais l'Assemblée ne donne pas suite à cette offre. Le philosophe se tourne alors vers la Grande-Bretagne où il mène à partir de 1791 une campagne nourrie auprès du gouvernement pour faire construire une prison sur le modèle panoptique, dont il se propose d'être le gouverneur. Bien qu'il bénéficie au début de soutiens importants, le projet échoue, achoppant en particulier sur la difficulté de réquisitionner un terrain privé pour y construire ce bâtiment. Après des années de négociations avec le gouvernement britannique, qui avait en 1794 adopté le principe d'une prison panoptique aux environs de Londres, le projet s'enlise progressivement. En 1813, Bentham reçoit une compensation financière pour les frais encourus. L'idée de la construction d'une prison panoptique est définitivement enterrée.

En 1802, Étienne Dumont reproduit le texte de 1791 dans la *Bibliothèque Britannique* : « Le panoptique, ou maison d'inspection centrale ». La même année, il est intégré aux *Traité de législation civile et pénale*¹³. Il s'agit d'une synthèse des lettres originales et des *Postscripts*, deux textes qui sont restés distincts dans l'édition des *Complete Works* établie sous l'égide de John Bowring après la mort de Bentham¹⁴.

L'idée d'une prison panoptique est pour Bentham un projet concret et très réel, qui devra assurer sa renommée, mais aussi sa richesse, et en même temps une construction théorique qui inaugure un dispositif qui deviendra la matrice d'une partie non négligeable de son système¹⁵.

Captivité physique et mentale dans la prison panoptique

La description de Foucault de la prison panoptique donnée dans l'introduction correspond bien aux plans dessinés par Bentham ou d'après ses indications. Le surveillant, installé dans la tour centrale, doit pouvoir voir à tout moment ce qui se passe dans chacune des cellules. Il faut pourtant insister sur certaines caractéristiques qui appartiennent intrinsèquement au projet panoptique et qui ne sont pas décrites dans cet extrait – bien que Foucault les prenne en compte par ailleurs. Tout d'abord, la prison circulaire est entourée d'un anneau extérieur, constitué par des galeries ouvertes au public : surveiller les surveillants offre la garantie que la prison ne sera pas le lieu de l'arbitraire. Ensuite, le panoptique est régi comme une entreprise privée qui a vocation à produire un profit financier. Le travail des prisonniers fait partie d'une économie plus vaste : l'État sous-traite la gestion des prisons à des entrepreneurs privés, responsables à la fois moralement et financièrement de la bonne gestion de l'établissement. Enfin, les précautions hygiénistes sont indissociables de cette entreprise : Bentham prend de nombreuses mesures pour assurer la circulation de l'air et de la chaleur, le transport de l'eau potable et l'évacuation des eaux usées. Il se situe en cela à la pointe des théories de l'époque.

Emmanuelle de Champs

Aucun de ces éléments n'est en soi particulièrement original ou novateur. Le travail forcé fait partie intégrante du nouveau régime pénal qui se dessine en Grande-Bretagne (tout comme on considère qu'il va de soi dans les *workhouses* destinées à accueillir les indigents) ; les préoccupations hygiénistes se dessinent déjà dans les rapports de Howard et constitueront pendant longtemps le cheval de bataille des institutions philanthropiques ; quant à l'aspect économique, il est l'une des préoccupations majeures des réformateurs de l'époque. Quelle que soit l'indignation que certaines de ces pratiques peuvent susciter de nos jours, force est de constater que tous ces éléments sont proposés par d'autres auteurs à la fin du XVIII^e siècle et figurent parmi les idées acceptables ou en tout cas souvent débattues¹⁶. À travers ces différents éléments, on voit se dessiner les contours du projet réformateur utilitariste : le séjour dans une prison panoptique ne doit pas seulement punir en infligeant une privation de liberté et du travail forcé, il doit aussi inculquer des habitudes durables d'hygiène morale et corporelle. C'est dans la conjonction de tous ces dispositifs que réside l'originalité du programme de Bentham¹⁷.

Comme le résume Étienne Dumont en 1791, « Ôter à un homme sa liberté, ce n'est pas le condamner à souffrir le froid, ni à respirer un air fétide¹⁸ ». C'est dans la captivité elle-même que réside l'essence de la sanction pénale infligée par le panoptique. La privation de liberté physique est un mal, elle produit de la douleur, elle réduit le bonheur de celui qui y est soumis. Dans le calcul des douleurs à laquelle se livre le législateur utilitariste, il est essentiel de prendre en compte toutes les douleurs qui sont effectivement infligées aux prisonniers : « What must not be forgotten is, that in a state of confinement, all hardships which the management does not preserve a man from, it inflicts on him¹⁹ ». Cette mise en garde explique la hiérarchie établie par le philosophe entre les trois principes qui doivent guider le projet panoptique : la douceur (*lenity*), la sévérité (*severity*) et l'économie (*economy*). En fait, ces trois principes font peser des contraintes contradictoires sur la réalisation du bâtiment. Bentham ne méconnaît pas ces contradictions et pense le panoptique comme un dispositif d'arbitrage entre des contraintes opposées.

Le panoptique met en place un système très strict de contrôle des corps et de l'espace. Si les fers, les chaînes et les cachots sont bannis, l'architecture et la discipline font peser des contraintes majeures sur les individus : la dimension des cellules individuelles est fixée à 6 pieds sur 13 (environ 6 mètres carrés), les détenus sont classés et répartis par groupes (selon le type d'infraction : prisonniers de droit commun et prisonniers pour dettes y sont séparés), mais aussi par sexe et par âge. Une fois arrivé, le prisonnier se lave et revêt un uniforme propre, mais dont la coupe et la forme signalent l'infamie (Bentham envisage qu'une manche puisse être plus courte que l'autre, une marque de ridicule qui s'inscrirait dans le corps des détenus une fois leur peau colorée

par le travail à l'extérieur). Les postures et le comportement sont contrôlés, alcool, tabac et thé sont proscrits²⁰. Le travail devra occuper 14 heures de la journée, le repos 7h30, et le reste sera consacré aux repas. L'hygiène est une préoccupation constante : Bentham insiste sur l'aération des pièces, la circulation de l'eau dans les bâtiments, le caractère nutritif des repas.

Pourtant, certains observateurs ont souligné les lacunes sécuritaires du projet panoptique, si souvent présenté comme l'archétype de toute structure carcérale. Bentham rapporte que Lord Westmorland, Lieutenant Général d'Irlande, se serait exclamé en 1791 : « They will all get out²¹ ! » Il imagine en réponse d'ériger un mur d'enceinte autour de la prison, mais cette innovation se fait au détriment des dispositifs qui assuraient l'inspection de la prison par le public. Plus récemment, un historien de l'architecture, Philip Steadman, s'est penché sur les plans de Bentham et a relevé plusieurs difficultés²². Le plan circulaire, tout d'abord, se révélerait en fait très peu pratique pour la surveillance : le principe phare du dispositif de Bentham est que le gardien puisse voir sans être vu, entendre sans être entendu. Les contraintes techniques de l'époque obligent alors le philosophe à déployer des trésors d'inventivité : panneaux amovibles, tunnels d'accès, panneaux à claires-voies, etc. Ces problèmes ne semblent jamais totalement résolus. En outre, une action concertée de la part des prisonniers n'est jamais à exclure, elle est même facilitée une fois que ces derniers ont compris le dispositif auquel ils sont soumis. Enfin les gardiens, prisonniers également de la tour centrale, seraient rapidement encerclés et neutralisés en cas de rébellion.

Ces critiques n'atteignent pourtant pas directement le cœur du projet de Bentham, qui repose presque exclusivement sur des ressorts psychologiques. Le philosophe est explicite : « Upon all plans hitherto pursued, the thickest walls have been found occasionally unavailing: upon this plan, the thinnest would be sufficient²³ ». Le dispositif architectural a pour vocation de mettre en scène l'espace de la surveillance. Il ne s'agit pas, en effet, que la surveillance soit effectivement constante, mais que le détenu croie qu'elle l'est :

Ideal perfection, if that were the object, would require that each person should actually be in that predicament [constant surveillance], during every instant of time. This being impossible, the next thing to be wished for is, that at every instant, seeing reason to believe as much, and not being able to satisfy himself to the contrary, he should *conceive* himself to be so²⁴.

Se savoir – ou se croire – observé permet l'intériorisation de la contrainte. Il s'agit effectivement d'un mécanisme de contrôle psychologique, « a new mode of obtaining power of mind over mind, in a quantity hitherto without example²⁵ ». Dans certains passages, on assiste – paradoxalement

Emmanuelle de Champs

– à l’effacement progressif de la prison elle-même : Bentham imagine un bâtiment circulaire de verre et d’acier²⁶, anticipant de plusieurs décennies les possibilités de réalisation technique.

Cette intériorisation de la surveillance peut apparaître comme un appel à la conscience individuelle, sous le regard tout-puissant de Dieu. Bentham invite lui-même à cette conclusion en représentant dans certains croquis au centre de la prison l’œil de Dieu, et en citant certains passages de la Bible qui rappellent la présence constante du regard divin²⁷. Ce point ne laisse pas de surprendre si l’on prend en compte les positions extrêmement sceptiques de Bentham sur la question religieuse : des manuscrits des années 1780 – peu avant l’invention du Panoptique – illustrent sa défiance à l’égard de toutes les institutions religieuses et son refus des craintes superstitieuses du jugement divin²⁸. Mais ce qui intéresse le philosophe, c’est moins la réalité de la croyance que son effet sur l’esprit des détenus.

Pourtant, Bentham ne se montre pas totalement indifférent aux conséquences qu’un séjour prolongé dans le Panoptique pourrait avoir sur la santé mentale des détenus. Cette réflexion se cristallise autour de l’isolement. Il s’agit de l’une des conditions nécessaires au fonctionnement du dispositif : comment imaginer que l’illusion de la surveillance constante puisse se maintenir très longtemps si les prisonniers peuvent communiquer entre eux ? En outre, dans ses premiers écrits, Bentham insiste sur l’importance de la solitude pour créer les conditions de la réforme morale. L’aspect monacal du Panoptique est évident – la solitude devant Dieu doit conduire au repentir.

Il est intéressant de noter que la question de l’isolement carcéral fait débat parmi les contemporains. Le surpeuplement des prisons est l’une des critiques le plus souvent adressées aux prisons de la fin du XVIII^e siècle. Howard, par exemple, décrit la prison comme une école du crime, où la surenchère entre les détenus est aggravée par la promiscuité qui y règne. En toute logique, il réclame des cellules individuelles. Bentham s’en fait l’écho dans ses premiers écrits et insiste sur le silence qui doit régner dans la prison. Mais dès les années 1780, on remarque le danger psychologique que cette discipline fait courir : Howard change officiellement d’opinion sur le sujet, suivi par Bentham. Dans la deuxième mouture du texte, il refait ses plans pour y prévoir des cellules de 2 à 4 personnes, à condition que les groupes soient formés de façon à minimiser les dangers que les détenus peuvent se causer mutuellement, ainsi que ceux qu’ils représentent pour l’institution²⁹.

In custody

La notion de *custody* permet de résoudre l’un des paradoxes apparents du panoptique : surveiller, c’est aussi garder, protéger. Dans sa version carcérale, le dispositif panoptique fait primer la peine, la sanction : la privation de

liberté. Mais Bentham consacre un nombre important de pages à décrire les aspects non punitifs – éducatifs – du Panoptique. Ces aspects font l'objet de développements plus complets dans les manuscrits que dans les versions publiées.

Il ne s'agit pas uniquement de rompre avec la saleté et la promiscuité des geôles traditionnelles, mais aussi d'assurer un véritable confort aux détenus : les installations de chauffage et d'eau courante sont conçues dès l'origine. Le régime alimentaire est spartiate, à base de pommes de terres essentiellement, mais copieux, il ne faut pas affamer les détenus. Toute boisson alcoolisée est proscrite.

L'éducation des prisonniers n'est pas négligée, même si elle passe après le travail productif qui est indispensable à l'équilibre financier de l'institution. Pour les enfants, deux heures quotidiennes d'enseignement sont prévues (on ne peut faire abstraction du fait qu'elles s'ajoutent aux douze heures de travail), et le dimanche est chômé pour tous, consacré à la prière, à l'étude et à certaines distractions (surtout à la musique, ce qui reflète directement les goûts du philosophe). De façon novatrice, les aspects sexuels sont spécifiquement envisagés : Bentham propose que les épouses puissent rendre visite à leurs maris incarcérés et disposer de moments d'intimité. Bentham compare ces conditions de vie à celles de la classe la plus pauvre de la population et conclut : « In prisons so managed, the inhabitants would not, in this respect, be worse off, but much better off, than the common run of men at liberty³⁰ ».

Le philosophe imagine également un « Panoptique subsidiaire » (*subsidiary panopticon*) chargé d'accueillir les anciens détenus au terme de leur peine³¹. Cette innovation répond à une double hypothèse : d'une part, Bentham suppose que les anciens détenus auront du mal à trouver un emploi après leur libération, et d'autre part que la discipline acquise lors du séjour en prison aura créé chez eux le besoin d'un encadrement rigide. Construits sur le modèle de la prison, ces panoptiques auraient vocation à assurer l'emploi des anciens détenus, tout en rassurant la population en isolant les anciens criminels. Il compare les conditions de vie d'un détenu à l'intérieur du Panoptique subsidiaire à celles d'un ouvrier dans une usine :

In what respects would his condition differ from that of ordinary service? – only in the engagements being for a longer term, and putting it out of the power of the servant, by absence or intoxication, to deprive the master of the benefit of his service. In these circumstances, a variety of indulgences would naturally take place: abatements would be made in the number of working-hours; a curtain would guard the times of recreation and repose from the importunity of an inspecting eye: every seventh day would be a day of perfect liberty; the comforts of matrimony would at

Emmanuelle de Champs

any rate lie within reach, – in short, instead of being termed a state of confinement sweetened by indulgences, the justest as well as the simplest points of view in which it can be considered is that of free service, only somewhat better guarded than ordinary against misbehaviour and abuse³².

Dans toutes ses applications, le dispositif panoptique repose sur l'abandon – partiel ou total – de la liberté de mouvement ou de décision des pensionnaires. Dans les asiles pour les pauvres et dans les écoles, par exemple, Bentham ne prévoit qu'une seule journée de liberté. Tous les autres jours, l'emploi du temps est sévèrement contraint. Cette caractéristique doit être reliée au statut social des pensionnaires potentiels : que ce soient des écoliers, des pauvres ou des criminels, les pensionnaires des différents panoptiques appartiennent tous aux catégories les moins éduquées de la population, ou du moins à celles qui sont considérées comme telles. Dans un passage explicite, Bentham considère ensemble les catégories des délinquants, des aliénés et des enfants :

[Criminals] may be considered as persons of unsound mind, but in whom the complaint has not swelled to so high a pitch as to rank them with idiots or lunatics. They may be considered as a sort of grown children, in whose instance the mental weakness attached to non-age continues, in some respects, beyond the ordinary length of time³³.

Le rôle fondamental de l'enfermement dans le dispositif panoptique ne peut être expliqué uniquement en référence à l'idée héritée des Lumières selon laquelle c'est en agissant sur l'environnement des personnes qu'on forge leur personnalité, leur caractère et leur intelligence. Bentham dénie effectivement à toute une partie de la population – les pauvres et les enfants représentent la majorité numérique de la population anglaise de l'époque – le statut d'être humains accomplis. Ils sont réduits, par bien des aspects, à leurs mécanismes physiques et psychologiques. Que répondre à des parents qui se demanderaient « whether the result of this high-wrought contrivance might not be constructing a set of *machines* under the similitude of *men*? » Pour Bentham, la réponse est claire :

Would *happiness* be the most likely to be increased or diminished by this discipline? – Call them soldiers, call them monks, call them machines: so they were but happy ones, I should not care³⁴.

Le philosophe n'examine cette objection que dans le cas des enfants qui seraient confiés à un pensionnat panoptique : pour les pauvres et les délinquants,

il sait que cet argument risque peu de lui être opposé par ses contemporains. Quel est donc ce bonheur que propose Bentham ? Cette question est centrale pour comprendre la pensée d'un philosophe qui s'est fixé comme but de créer les conditions du « plus grand bonheur du plus grand nombre ». Dans des écrits de la même époque, il considère qu'il existe quatre composantes du bonheur : disposer des moyens de subsistance, mais aussi d'une certaine abondance, de la sécurité de sa personne et de ses biens, et jouir de l'égalité – dans une certaine mesure – avec ses contemporains. Bentham n'envisage pas un bonheur fait de luxure, d'ivresse et d'oisiveté : une bonne hygiène de vie doit suffire à éviter le malheur, c'est-à-dire la misère totale. Les délinquants et les pauvres peuvent sortir de leur condition s'ils renoncent aux habitudes contraires qui sont responsables de leur déchéance.

Dans le panoptique, sous toutes ses formes, la subsistance est assurée. Tous les pensionnaires – y compris les prisonniers – disposent des moyens d'améliorer leur ordinaire par certains travaux. Leur sécurité est également prise en compte : ils sont protégés contre la violence de leurs semblables, mais aussi contre les abus de pouvoir de la part des surveillants (le principe d'inspection des inspecteurs joue à cet égard un rôle primordial). Qu'en est-il de l'égalité ? Même dans ses écrits les plus démocratiques, Bentham ne réclame jamais l'égalité des biens : il se contente de noter qu'une trop grande inégalité de fortune entre les membres d'une population donnée ne peut conduire qu'à l'instabilité³⁵. Dans la structure panoptique, l'égalité de traitement des détenus est assurée.

La liberté ne fait-elle donc pas partie du bonheur ? La définition de la liberté et son rapport au bonheur est une pierre angulaire de la philosophie de Bentham³⁶. Il refuse de la définir comme autonomie ni comme droit humain imprescriptible : toute société politique, pour lui, repose avant tout sur la contrainte, sur l'abandon de cette liberté pleine et entière qui seule en mérite le nom, selon lui. En revanche, la sécurité fait partie de ce que peut – et doit – assurer aux citoyens toute société politique. C'est à l'intérieur des contraintes fixées par la loi et auxquelles il doit sa sécurité que l'individu pourra disposer d'un espace de liberté dont il lui appartient de définir le contenu. Le panoptique ne fait que multiplier les contraintes auxquelles les individus sont soumis, mais il augmente également la sécurité qui leur est accordée – en tout cas, dans l'esprit de Bentham, par rapport à la masse des travailleurs pauvres dont la survie est précaire. Si leur espace de liberté est réduit d'autant, les contraintes sont censées améliorer leurs aptitudes au bonheur en les dégageant de la nécessité de la survie.

Le philosophe aborde la question de la privation de liberté avec une certaine lucidité : dans un manuscrit, il tente de se mettre à la place des détenus potentiels :

Emmanuelle de Champs

Should I like to be in their case? What man at liberty could answer otherwise than in the negative. They are in health. They suffer neither hunger thirst nor cold; true; but not a moment of their time is at their own disposal [...] what they do is for their ultimate good; true: but in the mean time they do nothing as they please. They are not worn down by excessive labour; true: but except what is absolutely necessary for meals and sleep there is not a moment of their time during which they are not either at work or under discipline. They work and what they do is more for others than for themselves³⁷.

Conclusion

Parmi tous les dispositifs panoptiques imaginés par Bentham, celui de la prison met tout particulièrement en évidence les contradictions de ce système. La tension entre la réalité et l'illusion de la surveillance et la dialectique de la liberté et de la coercition s'y révèle. Il serait donc trop rapide de n'y voir que l'affirmation d'un principe de contrôle généralisé des corps et des esprits et une approche dénuée de toute humanité.

En donnant à voir, par le biais du mécanisme panoptique, les contradictions entre les idéaux de liberté et de sécurité, le panoptique de Jeremy Bentham formalise une question essentielle dans nos sociétés contemporaines : comment être libre dans une société de surveillance ? Les moyens technologiques permettent de voir sans être vu et réalisent le rêve de Bentham d'une surveillance permanente face à laquelle l'individu devrait renoncer aux comportements déviants et criminels. Mais il serait trop rapide d'y voir la réalisation d'un idéal sécuritaire benthamien : ce serait oublier l'importance considérable que ce dernier attache à la surveillance des surveillants, qui a pour but de limiter les abus de pouvoir. Si la pensée de Bentham est pertinente aujourd'hui, c'est pour nous rappeler que le pouvoir de surveiller et de punir ne saurait se passer d'un contrôle démocratique.

Emmanuelle De Champs
Université de Paris 8

Bibliographie

- BAHMUELLER, Charles F. *The National Charity Company: Jeremy Bentham's Silent Revolution*. Berkeley, University of California Press, 1981.
- BECCARIA, Cesare. *Des délits et des peines*. Traduit par M. Chevallier. Paris, Garnier-Flammarion, 1991.

La prison panoptique de Jeremy Bentham

- BENTHAM, Jeremy. *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. édité par J. H. Burns et H. L. A. Hart. Londres, Athlone Press, 1970.
- . *Le Panoptique*. Traduit par Étienne Dumont et édité par Christian Laval. Paris, Mille et Une Nuits, 2002.
- . *Panopticon, or The Inspection-House: containing the idea of a new principle of construction applicable to any sort of establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection: and in particular to penitentiary-houses, prisons, houses of industry and schools; with a letter written in the year 1787*. Londres, T. Payne, 1791.
- . *The Correspondence of Jeremy Bentham, vol. 4, 1788-1793*, édité par A. T. Milne. Londres, Athlone Press, 1981.
- Brunon-Ernst, Anne. *Le Panoptique des Pauvres. Jeremy Bentham et la réforme de l'assistance en Angleterre*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007.
- , éd. *Beyond Foucault. New Perspectives on Bentham's Panopticon* (à paraître, Ashgate, 2010).
- De CHAMPS, Emmanuelle. « *La déontologie politique* » ou *La pensée constitutionnelle de Jeremy Bentham*. Genève, Droz, 2008.
- DRAPER, Tony. « An Introduction to Jeremy Bentham's Theory of Punishment », *Journal of Bentham Studies* (2003).
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.
- HIMMELFARB, Gertrude. « Bentham's Utopia: the National Charity Company », *Journal of British Studies* 10 (1970), 80-125.
- LAVAL, Christian. « Foucault et Bentham », dans *Bentham et la France*, édité par Jean-Pierre Cléro et Emmanuelle de Champs. Oxford, Voltaire Foundation, 2009 (à paraître).
- LEROY, Marie-Laure. « Le panoptique inversé : Théorie du contrôle dans la pensée de Jeremy Bentham » dans *La production des institutions*, édité par Christian Lazzeri, 155-77. Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.
- PEASE-WATKIN, Catherine. « Bentham's *Panopticon* and Dumont's *Panoptique* », *Journal of Bentham Studies* 6 (2003).
- SEMPLE, Janet E. *Bentham's Prison. A Study of the Panopticon Penitentiary*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- STEADMAN, Philip. « The Contradictions of Jeremy Bentham's Panopticon Penitentiary », *Journal of Bentham Studies* (2007).

notes

¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 233. Pour une étude de la lecture foucauldienne de la pensée de Bentham, voir C. Laval, « Foucault et Bentham », dans E. de Champs et J.-P. Cléro, *Bentham et la France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009. Pour un aperçu des travaux français les plus récents, voir Anne Brunon-Ernst, *Beyond Foucault. New Perspectives on Bentham's Panopticon*, 2010 (à paraître).

² *Ibid.*, 233-34.

³ Jeremy Bentham, *Panopticon, or The Inspection-House [...]*, Londres, T. Payne, 1791. Voir en particulier Anne Brunon-Ernst, *Le Panoptique des Pauvres. Jeremy Bentham et la réforme de l'assistance en Angleterre* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007).

⁴ Voir J. Bowring, éd., *The Works of Jeremy Bentham*, 11 vols. Edimbourg, William Tait, 1843, IV, 39. (Les références à cette édition seront dorénavant sous la forme Bowring, IV, 39).

⁵ On voit cependant poindre l'usage moderne dans l'expression « a captivity hulk », parfois abrégé en « a captivity », qui désigne les anciens navires de guerre reconvertis en prisons dans la seconde partie du XVIII^e siècle.

⁶ Janet E. Semple, *Bentham's Prison. A Study of the Panopticon Penitentiary*, Oxford, Clarendon Press, 1993, 47.

⁷ Bowring, IV, 46. Voir aussi la définition suivante : « *penitentiary-houses; in which the objects of safe-custody, confinement, solitude, forced labour and instruction, were all of them to be kept in view.* » *Ibid.*, 40.

⁸ *Ibid.*, 40.

⁹ Cesare Beccaria, *Des délits et des peines*, trad. M. Chevallier, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.

¹⁰ Pour une définition plus précise du principe d'utilité, voir Jeremy Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, ed. J. H. Burns and H. L. A. Hart, Londres, Athlone Press, 1970, ch. I (trad. fr. à paraître).

¹¹ Bowring, I, 513.

¹² Sur ce sujet, voir Tony Draper, « An Introduction to Jeremy Bentham's Theory of Punishment » *Journal of Bentham Studies* (2003) [édition électronique : www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/]

¹³ Ce texte est celui qui est le plus souvent cité en français. Il a fait l'objet d'une réédition récente : Jeremy Bentham, *Le Panoptique*, éd. Christian Laval, trad. Étienne Dumont, Paris, Mille et Une Nuits, 2002.

¹⁴ Sur les variations entre la version originale et celle de Dumont, voir Catherine Pease-Watkin, « Bentham's Panopticon and Dumont's Panoptique », *Journal of Bentham Studies* 6 (2003).

¹⁵ Voir en particulier la déclinaison de ce principe sur le plan politique : Marie-Laure Leroy, « Le panoptique inversé : Théorie du contrôle dans la pensée de Jeremy Bentham », in *La production des institutions*, éd. Christian Lazzari, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.

¹⁶ Pour une analyse très critique du Panoptique des pauvres, voir par exemple Charles F. Bahmueller, *The National Charity Company: Jeremy Bentham's Silent Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1981 et Gertrude Himmelfarb, « Bentham's Utopia: the National Charity Company » *Journal of British Studies* 10 (1970).

¹⁷ Semple, *Bentham's Prison*, 111.

¹⁸ Bentham, *Panopticon, or the Inspection-House*, 21.

La prison panoptique de Jeremy Bentham

¹⁹ Bowring IV, 123.

²⁰ Toutes ces règles sont expliquées en détails dans Semple, *Bentham's Prison*, 122 et suivantes.

²¹ Jeremy Bentham, *The Correspondence of Jeremy Bentham, vol. 4, 1788-1793*, éd. A. T. Milne, Londres, Athlone Press, 1981, 234.

²² Philip Steadman, « The Contradictions of Jeremy Bentham's Panopticon Penitentiary » *Journal of Bentham Studies* (2007).

²³ Bowring IV, 46.

²⁴ *Ibid.*, 39-40.

²⁵ *Ibid.*, 40.

²⁶ « The building circular – a Iron cage glazed – a Glass Lantern – the size of Ranelagh! » manuscrit cité dans Semple, *Bentham's Prison*, 116.

²⁷ « Thou art about my path, and about my bed: and spiest out all my ways.

If I say, peradventure this darkness shall cover me: then shall my night be turned into day. Even there also shall thy hand lead me: and thy right hand shall hold me. » Psaume 139 cité par Bentham, cf. Steadman, « The Contradictions of Jeremy Bentham's Panopticon Penitentiary. »

²⁸ Voir Manuscrits Bentham, University College London, UC 98, 64-117.

²⁹ Les *Letters* et les *Postscripts* présentent à ce sujet des opinions différentes. Voir Semple, *Bentham's Prison*, 79-90.

³⁰ Bowring IV, 120.

³¹ *Ibid.* 169.

³² *Ibid.* 169.

³³ Bowring, III, 559. Cité par Semple. Les pauvres sont également perçus de la sorte, comme l'a montré l'ouvrage d'Anne Brunon-Ernst.

³⁴ Bowring, IV, 64.

³⁵ Voir en particulier le pamphlet *Radicalism Not Dangerous*, Bowring, III, 599-622.

³⁶ Pour plus de détails, voir Emmanuelle de Champs, « *La déontologie politique* » ou *La pensée constitutionnelle de Jeremy Bentham* (Genève, Droz, 2008), 114-22.

³⁷ UC 119, f. 82. Cité dans Semple, *Bentham's Prison*, 114.

Philippe Jarnoux

Captifs et captivités dans la France d’Ancien Régime

Quelle est la place de l’emprisonnement, de l’enfermement, de la captivité dans l’éventail et la hiérarchie des peines prononcées par la justice d’Ancien Régime ? Quel est le regard social porté sur cette notion et sur cette réalité de la captivité dans la France du XVIII^e siècle ? Telles sont les deux questions que je me propose de développer ici.

On peut l’affirmer d’emblée : l’emprisonnement apparaît en termes de pénalité comme une solution marginale, peu utilisée et peu recommandée par la justice ancienne et de ce fait, il est perçu très négativement dans la société et semble souvent anormal, voire inadmissible. De fait, on le verra, les gens que l’on prive longuement de liberté, les captifs, ne sont pas des criminels ou des délinquants habituels, ce sont fréquemment des individus se trouvant dans des situations spécifiques, extra-ordinaires qui bien souvent ne relèvent pas du cours normal de la justice.

Ce caractère a-normal (hors norme) de la détention, de la privation de liberté explique, dans une certaine mesure, les réalités matérielles très particulières de la prison ou des lieux de détention dans leur ensemble. Cela permet de comprendre aussi les réactions des personnes concernées, les captifs eux-mêmes, leurs proches et l’ensemble des gens qui sont liés à eux.

Enfin, il est fondamental de souligner les changements que connaît l’Ancien Régime : la réalité ancienne de la captivité évolue. Il y a, au XVIII^e siècle en particulier, une évolution profonde de la pensée pénale qui conduit à insérer peu à peu la privation de liberté dans l’éventail normal des peines, un renversement progressif des façons de penser qui aboutit avec le premier code pénal de 1791 à une généralisation progressive de l’emprisonnement mais aussi à une modification radicale du regard porté sur la captivité et à ce qu’on a appelé la naissance de la prison dans les premières décennies du XIX^e siècle. Modification radicale mais aussi ambiguë qui fait qu’il y aura désormais des captivités jugées normales voire souhaitables et d’autres qui restent perçues comme inadmissibles et insupportables.

Philippe Jarnoux

Emprisonnement et économie des peines

La justice ancienne ne pense pas la peine et la punition comme de nos jours. Pour garantir l'ordre la punition a deux objectifs : la rétribution et l'exemplarité. La rétribution ou la compensation répond directement à l'action du condamné : la transgression de la loi doit être annulée par une action réparatrice équivalente mais inversée. L'exemplarité réclame que l'exécution de la peine soit publique. De fait, il y a dans cette justice, une « pédagogie de l'effroi » qui cherche à supprimer les motivations du crime par la peur du châtimement. La peine est d'abord conçue comme une compensation des torts causés à un individu ou à la société ; elle est pensée aussi comme devant être exemplaire¹.

De fait, les peines sont encore majoritairement des peines qui s'attaquent au corps du condamné, ce sont des peines physiques, des châtimements corporels : à l'importance du crime correspond l'intensité de la douleur infligée au condamné : bastonnade, fouet... En second lieu ce sont des peines qui s'attaquent aux biens du condamné (saisies, amendes) ; et enfin ce sont des peines qui s'attaquent à sa position sociale². Le bannissement a valeur exemplaire puisqu'être chassé de sa communauté d'origine, ne plus pouvoir y revenir, c'est perdre tout ce qui fait de l'individu un être social et être condamné à reconstruire son existence ailleurs³.

L'emprisonnement n'entre pas dans cette logique de pensée puisqu'on ne voit pas en quoi la privation de liberté d'un individu peut compenser une atteinte faite à autrui. En quoi elle peut valoir dans la hiérarchie des supplices corporels.

Cela ne signifie pas que la prison n'existe pas, mais elle est utilisée différemment.

En 1771, Jousse, un des grands juristes du XVIII^e siècle, écrit : « la prison étant regardée comme une chose très odieuse par elle même et très dure, tant à cause de la privation de la société des hommes qu'à cause des horreurs qui l'accompagnent, les juges doivent avoir une grande attention de ne pas emprisonner légèrement et de ne point y retenir injustement s'ils ne veulent un jour éprouver les effets de la vengeance divine⁴ ». Muyart de Vouglans en 1757 écrit aussi en parlant de la prison : « elle est moins regardée comme une peine que comme un lieu de sûreté pour la détention de l'accusé⁵ ». De fait, il y a assez peu de condamnations à la prison et quand elles existent, elles sont souvent courtes et à volonté exemplaire. Dans le cadre de pratiques de contraintes de corps par exemple, l'emprisonnement est parfois une peine destinée à forcer les condamnés à payer leurs amendes.

L'emprisonnement n'est donc pas vraiment une peine mais une pratique de procédure. La prison est avant tout préventive et la détention a pour

but de disposer du suspect pendant l'enquête. Elle permet d'assurer le secret de la procédure inquisitoire, d'être sûr que l'inculpé ne communiquera pas avec des complices éventuels et qu'il sera présent au procès. La prison permet enfin de retrancher l'inculpé de la vengeance des victimes (c'est donc une protection dans un temps où le règlement privé des conflits n'est pas considéré comme anormal) et lui donne la possibilité de préparer sa défense. Dans la pensée juridique des XVII^e et XVIII^e siècles, la prison vient fondamentalement avant le jugement.

L'emprisonnement comme jugement ou comme peine n'est pas impensé ou impensable mais il est néanmoins mal accepté et il y a donc relativement peu de prisonniers. Mais il y a quand même des captifs. Arrêtons-nous un peu sur ces gens qui subissent des détentions durables dans la société d'Ancien Régime et qu'on qualifie alors de captifs. Qui sont les captifs dans ces temps anciens ?

On peut définir plusieurs modèles. Le premier – peut-être le plus ancien – relève du domaine militaire.

C'est la captivité du chevalier fait prisonnier au combat et libéré contre rançon ou à l'issue de négociations diplomatiques ou politiques. C'est un modèle médiéval qui ne disparaît qu'à la toute fin du XVI^e siècle voire au début du XVII^e. Qu'on se souvienne des exemples de Jean le Bon, de Charles d'Orléans ou de François I^{er}. La captivité n'est qu'un temps d'attente dans des conditions de traitement souvent très correctes quand il s'agit de personnages importants, probablement plus dures dans d'autres cas.

C'est la captivité de l'otage : échangé ensuite ou servant de garantie lors d'un traité, de négociations.... Là encore, le modèle ne disparaît que lentement au cours du XVII^e siècle à partir du moment où se généralisent et se normalisent les pratiques diplomatiques⁶. Il est même réutilisé très facilement hors d'Europe quand des armées européennes se trouvent face à des populations qui le pratiquent en Amérique du Nord ou en Asie⁷. Il s'agit là encore d'une captivité relativement douce, acceptée ou consentie parce que subordonnée à un but à atteindre mais c'est aussi une captivité qui peut durer.

C'est enfin la captivité des soldats et c'est le thème du prisonnier de guerre qu'il faut évoquer ici. Les modifications de la guerre aux XVI^e et XVII^e siècles font de la question un enjeu nouveau. Jusqu'à la Renaissance, les prisonniers étaient des combattants relâchés contre rançon ; désormais, ils sont beaucoup plus nombreux et on négocie régulièrement des libérations et des échanges collectifs. Reste que le modèle du prisonnier de guerre est intéressant. Si le sort fait aux officiers est celui de prisonniers sur parole, les soldats sont de moins en moins bien traités et entassés dans des forteresses désaffectées. Il s'agit de plus en plus pour eux d'une réelle captivité collective à l'écart des populations du pays quoique parfois ils soient alimentés par ces

Philippe Jarnoux

populations. Ils refusent pourtant violemment d'être assimilés aux prisonniers incarcérés dans le cadre de procédures judiciaires⁸.

Derrière ces captivités militaires, il y a moins l'idée de détention ou d'emprisonnement que celle de l'impossible retour ; le captif chevalier ou militaire c'est celui à qui on interdit, qu'on empêche de rentrer dans son pays. Il n'est pas nécessaire de le garder entre quatre murs. En ce sens, le captif, c'est aussi un peu le banni. Ce passage du bannissement à la captivité, cette frontière ténue entre les deux se retrouve d'ailleurs dans les exils ultra-marins, dans les détentions lointaines de forçats envoyés en Australie ou de proscrits exilés sur quelque lointaines contrées américaines. On pourrait même y assimiler ce qui s'est fait en Sibérie, d'abord terre d'exil, puis terre de relégation de prisonniers depuis les tsars jusqu'à l'archipel du goulag...

Il est une autre forme de captivité qui relève – indirectement – des captivités militaires : c'est celle de l'esclave. En Méditerranée, le conflit entre chrétiens et musulmans se traduit jusqu'au XVIII^e siècle par des razzias des Barbaresques et des raids chrétiens en contrepartie. Malte ou Alger sont des entrepôts et des marchés d'esclaves. En Afrique du Nord, ces esclaves sont vendus à des personnes privées. En Europe, ils sont mis au service forcé des monarques⁹. Le roi de France a jusqu'en 1749 quelques dizaines d'esclaves sur ses galères¹⁰. Ces esclaves sont un des modèles de captifs et de victimes de ce qui apparaît, peu à peu, comme une injustice odieuse même s'ils ne sont pas enfermés entre quatre murs. D'ailleurs, des confréries religieuses prient et quêtent régulièrement dans toute l'Europe catholique pour racheter les esclaves (confréries mercédaïres ou confréries de la Merci).

Derrière ces captivités d'origines militaires, il en est d'autres qui tiennent à la défense d'un ordre public parfois menacé.

Ces captivités résultent de l'usage des lettres de cachet, lettres royales délivrées à la demande des familles pour faire interner pendant un temps non défini des membres de la parenté qui menacent l'honneur familial ou dilapident les ressources¹¹. La détention, l'emprisonnement résultent ici à la fois de la supplique familiale et de la décision royale, du bon vouloir du souverain. Elle n'est encadrée par aucune forme de contrôle judiciaire puisque appliquée uniquement par les procureurs du roi, à leur demande et sur leur ordre. Or ces lettres qui résultent de la toute puissance judiciaire du monarque (la justice retenue) ne sont pas rares ; il y en a plusieurs dizaines, plusieurs centaines par an. Elles témoignent aussi d'un pouvoir de contrainte de la famille sur l'individu (en particulier, mais pas seulement, des parents sur les enfants), pouvoir de plus en plus mal accepté au cours du XVIII^e siècle par les penseurs des Lumières. Les lettres de cachet sont un des symboles négatifs de la monarchie ancienne et un des plus contestés. Dans chaque province du royaume, quelques lieux privilégiés accueillent les prisonniers :

les Bretons sont ainsi envoyés au château du Taureau près de Morlaix ou au Mont Saint-Michel pour les hommes, à l'abbaye Sainte-Croix à Guingamp ou au monastère de la Trinité à Rennes pour les femmes ou encore à l'abbaye de Fontevraud en Anjou.

Dans le même ordre d'idées et parfois selon les mêmes procédures, il faut évoquer la captivité de l'adversaire politique : on pense bien sûr aux écrivains, à Voltaire, au marquis de Sade, aux libertins de corps et surtout d'esprit ou à quelques opposants politiques. Ici l'enfermement a lieu dans des forteresses isolées (Pignerol au cœur des Alpes) ou symboliquement implantées au cœur de la ville dans le cas de la Bastille. Les prisonniers sont surveillés par des militaires et non par des geôliers relevant d'un tribunal. Ils ne relèvent pas du droit commun mais de pratiques autoritaires, voire despotiques, du pouvoir monarchique contre ceux qui, d'une façon ou d'une autre, se sont élevés contre lui, l'ont menacé ou contesté. L'exemple de la condamnation et de l'emprisonnement de Fouquet par Louis XIV est significatif. Ministre trop puissant, Fouquet est écarté du pouvoir en 1661 par ordre du roi. Arrêté, emprisonné un temps au château d'Angers puis jugé par un tribunal extraordinaire, il échappe à la condamnation à mort et est d'abord condamné au bannissement perpétuel. Parce qu'il peut représenter un danger politique éventuel Louis XIV commue la peine en emprisonnement à vie et l'homme mourra en prison en 1680¹².

Dans tous les cas, ces emprisonnements se positionnent hors du champ du droit public habituel pour s'inscrire dans le droit privé (familial), dans le domaine de l'ordre public, et surtout dans le domaine du combat ou de la confrontation politique ou militaire. Quand il s'agit du domaine militaire, la captivité est codifiée ; dans le champ du politique, elle ne l'est pas ou peu. L'emprisonnement est du point de vue de l'Etat une solution pour mettre à l'écart des individus dont le passage devant un tribunal paraît inopportun. Quand des intérêts supérieurs, ceux de l'Etat, s'opposent à ce que des individus soient jugés il convient de les écarter de la société et de les enfermer en les soustrayant au regard des juges, aux châtiments corporels publics et aux peines infamantes qu'ils auraient peut-être subis autrement. Le captif ne peut murmurer contre l'autorité qui le prive de liberté puisqu'elle le soustrait de fait également, en agissant ainsi, aux rigueurs de la loi.

On peut donc définir au total deux réalités différentes de la détention, de la privation de liberté :

- l'emprisonnement dans le cadre d'une procédure judiciaire
- la captivité dans les champs du militaire, du politique et du maintien de l'ordre.

L'emprisonnement est mal admis et peu utilisé en terme judiciaire parce qu'il ne s'inscrit pas dans les logiques de pensée du temps. Jusqu'à la fin de

Philippe Jarnoux

l'Ancien Régime, la peine la plus forte après la peine capitale est la peine des fers ou des galères. Mais, même ces condamnations aux galères ne sont pas, en tant que telles, des condamnations à un enfermement : ce sont des condamnations à un travail forcé et pénible. On est pleinement ici dans la pensée de la rétribution et du supplice. La peine est sensée être celle du travail, pas celle de la détention même si celle-ci est rendue nécessaire pour l'accomplissement de ladite peine.

L'emprisonnement est en revanche un outil dans le domaine de l'ordre public mais sans aucune garantie ni protection pour l'individu. C'est à l'interface entre ces deux notions qu'il faut placer les débats et les textes anglais sur l'habeas corpus.

La réalité matérielle de l'emprisonnement

Si l'on tient compte de cette ambivalence de l'emprisonnement sous l'Ancien Régime, on comprend aisément que ce côté a-normal explique que les lieux de captivité soient eux aussi spécifiques.

Il faut souligner tout d'abord qu'ils sont peu nombreux. Les prisons en tant que telles sont rares et elles sont fréquemment directement associées aux tribunaux, précisément parce que la détention est, comme on l'a vu plus haut, une condition nécessaire de la procédure¹³.

L'entretien des prisons royales est des plus négligé. Une enquête de 1772 sur les prisons bretonnes est significative à cet égard¹⁴. Nombre de prisons sont jugées alors comme très mal entretenues car elles coûtent cher. Sur les 25 prisons royales de la province, il n'y en a que 6 qui paraissent dans un état correct, 10 sont au contraire totalement délabrées et menacent ruine. Une lettre de l'évêque de Léon à l'intendant de Bretagne sur la prison de Brest montre clairement que les réalités carcérales n'ont pas changé en 1786 : « trop malsaine et trop cruelle pour y mettre les scélérats condamnés au dernier supplice et c'est cependant la seule place où la police est réduite à renfermer les citoyens de Brest. Elle n'est plus la prison des troupes depuis longtemps, les chefs de corps ont senti que c'étoit manquer au premier devoir d'humanité que d'y enfermer des soldats¹⁵ ». On pourrait multiplier les exemples et les termes cités plus haut sont caractéristiques du regard porté sur la notion même de prison : « malsaine, cruauté, inhumaine ». Le tableau pourrait sans peine être généralisé à la plupart des prisons du pays. La détention – inhumaine en elle-même – est encore aggravée par l'état lamentable des prisons. Encore ne parle-t-on pas ici des prisons seigneuriales, beaucoup plus nombreuses mais aussi plus petites et au fonctionnement souvent aléatoire et mal connu.

Ce mauvais état général des prisons tient au fait qu'elles sont financées sur les fonds des tribunaux et qu'elles sont généralement gérées sous le principe

de la ferme : les détenus paient leur ravitaillement ; le geôlier s'engage à nourrir ses détenus pour une certaine somme, un certain budget.

A côté de ces prisons « ordinaires » que trouve-t-on ?

Des couvents ou des établissements religieux accueillent les femmes incarcérées. Il y a là toute une gamme de condition, depuis les refuges pour les filles de mauvaises vie établis dans nombre de villes aux conditions matérielles épouvantables et aux règlements intérieurs d'une grande rigidité, jusqu'aux couvents où l'on retient des femmes de la bonne société et où les conditions de vie sont confortables.

Pour les hommes, les lieux de détention sont des châteaux (on retrouve la vieille notion militaire), des forteresses ou des citadelles isolées (château du Taureau, château d'If face à Marseille, des abbayes (Mont Saint-Michel) ou quelques rares prisons d'Etat (Bicêtre)¹⁶.

Quand la captivité relève de motivations publiques ou politiques, les conditions de vie sont dures souvent mais pas toujours inhumaines. On connaît la douceur – relative – des conditions de vie de certains à la Bastille ; Fouquet à Pignerol n'est pas mal traité. Plus près de nous géographiquement, les détenus sur lettres de cachet retenus au château du Taureau vivent dans des conditions difficiles du fait de l'isolement, du froid, de l'humidité mais pas du fait de mauvais traitements, bien au contraire.

La distinction entre une justice ordinaire qui condamne peu à l'emprisonnement et qui ne retient en captivité que pour les besoins de la procédure d'une part et, d'autre part, des captivités réelles qui relèvent de l'extraordinaire, de l'a-normal et qui, de ce fait, sont mal perçues par l'opinion, se répercute en partie sur les conditions de traitement des détenus.

Cette dualité se retrouve dans les types d'emprisonnements (la notion de « prison dorée » n'est pas seulement imaginaire) mais aussi dans les témoignages qu'on en a conservés : on a peu de témoignages directs de la prison quotidienne, justement trop quotidienne, perçue comme un passage bref et surtout s'appliquant aux petites gens ; on a en revanche beaucoup de témoignages à propos des autres formes de captivités car elles touchent plus fréquemment des milieux sociaux utilisant l'écriture et disposant de relais et de réseaux relationnels plus larges. Ecrivains ou lettrés ont abondamment décrit dès le XVII^e siècle, le côté insupportable de leur captivité. Gardons-nous pourtant de penser que ces descriptions correspondent effectivement à la réalité juridique et sociale de la prison de l'Ancien Régime.

L'évolution du XVIII^e siècle

La société d'Ancien Régime connaît donc deux types d'enfermement. Des prisonniers non encore condamnés enfermés dans des prisons sordides

Philippe Jarnoux

mais qui, à terme seront condamnés à des peines affligeantes, à des châtiements corporels parce que la justice admet mal l'emprisonnement, trop inhumain. D'autre part, des captifs, emprisonnés pour des raisons d'ordre public, mis à l'écart de la société pour la protéger et vivant dans des conditions moins difficiles.

Les deux formes d'emprisonnement paraissent aussi contestables à l'époque mais la première est admise parce qu'elle n'est qu'une étape dans un processus judiciaire plus long et complexe. La deuxième l'est aussi dans la mesure où elle relève d'une captivité militaire, rigoureusement codifiée et encadrée. Elle est en revanche très critiquée dans le cas d'emprisonnement relevant de choix politiques.

Or, au XVIII^e siècle, alors même que se développe la pensée des Lumières, la vision que l'on se fait de l'enfermement connaît des évolutions très profondes.

D'une part la captivité militaire, concernant de plus en plus de soldats, se dégrade et les conditions de vie des soldats prisonniers se détériorent sensiblement¹⁷. On les assimile parfois aux prisonniers de droit commun. Ainsi, les corps francs allemands et les « miquelets » espagnols qui combattaient contre les troupes napoléoniennes sont-ils envoyés au bagne de Brest en 1809-1810 et l'on cherche à les faire travailler comme les autres forçats. Leur refus unanime et leur protestation collective leur permettent d'échapper au sort commun mais l'épisode n'en est pas moins significatif. Il y a, dans l'histoire de l'Europe, un temps bref – la première moitié du XIX^e siècle – où les captivités militaires sont presque assimilées à des détentions de droit commun. Il faudra attendre la deuxième moitié du siècle pour que les conventions sur le droit de la guerre, les conventions de Genève, règlent le sort des prisonniers de guerre.

D'autre part, l'emprisonnement en lui-même devient peu à peu une peine envisageable pour la justice. Pourquoi ce paradoxe apparent ? Soucieux d'un adoucissement des réalités judiciaires les hommes des Lumières contestent la torture, ils contestent les méthodes appliquées dans la procédure judiciaire ancienne (le prévenu n'a pas assez de moyens de défense) et ils contestent le spectacle de la peine, la publicité du châtiement. Ils en viennent à trouver insupportables les exécutions publiques et les bastonnades humiliantes et dégradantes pour l'individu. Ils en viennent à penser que pour guérir le crime, il ne faut pas faire peur mais il faut éduquer, rééduquer et, en parallèle, qu'il faut protéger la société contre les criminels. On passe d'une culture de la compensation à une culture de la rééducation. La hiérarchie ancienne des supplices doit donc être revue (ce sera fait en France avec le code pénal de 1791).

Concrètement, on assiste à un renversement lent des valeurs : ce qui autrefois était perçu comme insupportable – la privation de liberté – devient une mesure protectrice. Ce qui autrefois était considéré comme normal – le châtement physique – apparaît désormais comme insupportable.

Ce changement n'est pas brusque mais progressif. Dès le XVII^e siècle, l'idée de protéger le corps social en écartant certains membres et l'idée de l'enfermement comme voie de rédemption est développée dans les milieux dévots. Cette idée s'applique d'abord à la question de la misère et du vagabondage à travers la mise en place des Hôpitaux Généraux et à travers la législation du XVIII^e siècle contre le vagabondage¹⁸.

Le principe en est simple. Il y a certains délits et certains comportements qui menacent l'ordre social et la morale, en particulier, le refus de travailler (tromperie, abus de la charité publique et manquement aux préceptes de l'Évangile) et le vagabondage qui conduisent aux crimes et aux vols. Il faut à la fois rééduquer moralement ces individus, les mettre au travail concrètement et les empêcher de continuer leurs errances, donc les retenir dans des grands hôpitaux généraux aux règlements très stricts et qui à bien des égards préfigurent la prison. Cette politique vis-à-vis des pauvres est engagée dès les années 1630 parfois mais se développe surtout à partir des années 1670-80 quand des centaines d'hôpitaux généraux sont créés. Derrière cette politique, il y a une volonté morale, religieuse, de rachat et de réinsertion des pauvres mais il y a aussi le développement de l'image du pauvre comme danger social. Le vagabond est l'incarnation de ce danger social et le grand enfermement des pauvres, tout illusoire et utopique qu'il soit, est aussi un laboratoire des changements à venir.

De fait, la deuxième moitié du XVIII^e siècle est marquée par la montée en puissance de cette idée : la substitution de peines d'emprisonnement – qui protègent la société en isolant les criminels – aux châtements physiques, aux supplices dont on conteste l'efficacité et l'humanité. Le renversement commencé est accompli avec le code pénal révolutionnaire, il sera définitif dans les années 1820-30. A partir de ce moment, l'emprisonnement codifié, quantifié, sera la base de tout le nouveau système des peines et le changement s'accompagne nécessairement de la naissance de la prison au sens actuel du terme.

A priori, cette mutation réduit l'espace ancien de ce qu'on pourrait appeler des captivités illégitimes, celle des lettres de cachet ou des détentions politiques. En fait, on peut aussi considérer que cela les normalise, que cela les banalise en les assimilant à une forme de pénalité devenue habituelle. La distinction n'est plus dans les formes de la peine mais dans les motivations ou ses causes.

Philippe Jarnoux
CRBC/Université de Bretagne Occidentale

Philippe Jarnoux

notes

- ¹ Pour une vision générale de ces questions, voir J-M. Carbasse, *Histoire du droit pénal et de la justice criminelle*, Paris, PUF, 2000 ou A. Lebigre, *La justice du roi. La vie judiciaire dans l'ancienne France*, Paris, Albin Michel, 1988.
- ² M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- ³ Le bannissement à perpétuité entraîne d'ailleurs la mort civile, au même titre que la condamnation à mort.
- ⁴ Jousse, *Traité de la justice criminelle de France*, Paris, Debure père, 1771, T. II, 223.
- ⁵ F. Muyart de Vouglans, *Institutes au droit criminel ou principes généraux sur ces matières, suivant le droit civil, canonique et la jurisprudence du royaume*, Paris, Le Breton, 1757, 211.
- ⁶ Sur ces pratiques, voir L. Bely, *Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1990.
- ⁷ En Amérique du Nord, cette pratique s'intègre par exemple dans les habitudes amérindiennes et les Européens s'y plient sans trop de difficultés car elle ne leur est pas encore totalement étrangère. Voir par exemple G. Havard, C. Vidal, *Histoire de l'Amérique française*, Paris, Flammarion, 2^e éd., 2006, chapitres 5 et 6.
- ⁸ Pour une synthèse générale sur tous ces aspects, on peut se reporter à A. Corvisier, *Histoire militaire de la France*, T I et II, Paris, PUF, 1992 et pour une approche rapide à l'article « Prisonniers de guerre » rédigé par A. Corvisier in L. Bely (dir), *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, PUF, 1996.
- ⁹ B. Bennassar, *Les Chrétiens d'Allah. L'histoire extraordinaire des renégats, XVIe-XVIIe siècles*, Paris, Albin Michel, 1989. H. Bresc, *Figures de l'esclave au Moyen Age et dans le monde moderne*, Paris, 1995.
- ¹⁰ A. Zysberg, *Les Galériens. Vies et destins de 60 000 forçats sur les galères de France, 1680-1748*, Paris, Seuil, 1987.
- ¹¹ V. Demars-Sion, « Les lettres de cachet, instrument de l'Absolutisme ? », S. Dauchy, C. Leconte (dir), *L'Absolutisme éclairé*, Lille, Centre d'Histoire judiciaire, 2002, 61-82. A. Farge, M. Foucault, *Le désordre des familles. Lettres de cachet des archives de la Bastille*, Paris, Gallimard, 1982.
- ¹² Sur l'exemple de Fouquet, voir J-C. Petitfils, *Fouquet*, Perrin, 1998.
- ¹³ J-G. Petit, *La prison, le bagne et l'histoire*, Paris/Genève, 1984.
- ¹⁴ L'ensemble du dossier est conservé aux Archives départementales d'Ille et Vilaine, C 106 à 128.
- ¹⁵ Arch. dép. Ille-et-Vilaine, C 118. Cité in S. Desbordes-Lissillour, *Les sénéchaussées royales de Bretagne. La Monarchie d'Ancien Régime et ses juridictions ordinaires (1532-1789)*, Rennes, PUR, 2006, 80.
- ¹⁶ Sur le château du Taureau, on trouvera des informations détaillées in G. Lecuillier, *Le Taureau. Forteresse Vauban. Baie de Morlaix*, Morlaix, Ed. Skol Vreizh, 2006. Sur Bicetre, M. Vigie, *Huit mille forçats à Paris au XVIII^e siècle : théorie et pratique de la peine des galères 1748-1792*, Thèse dactyl., EHESS, 1982.
- ¹⁷ Pour une vision générale de ces évolutions, voir G. Parker, *La Révolution militaire. La guerre et l'essor de l'Occident, 1500-1800*, Paris, Gallimard, 1993.
- ¹⁸ Sur ce grand mouvement d'« enfermement » des pauvres, voir entre autres, J-P. Gutton, *La société et les pauvres ; l'exemple de la généralité de Lyon, 1534-1789*, Paris, 1971.

Claudine Royer

Captivité à Fresnes aujourd'hui ou La pratique d'un juge de l'application des peines en milieu fermé

Lorsqu'on m'a proposé de participer à votre réflexion sur la captivité j'ai été séduite par la diversité du thème et proposé spontanément d'intituler mon intervention « captivité à Fresnes aujourd'hui », tout en ayant conscience du caractère désuet du mot captivité qui n'est plus employé actuellement et qui désignait plutôt il y a 40 ou 50 ans des prisonniers de guerre ou des prisonniers politiques. Si l'on évoque la population pénale de Fresnes, on parle plutôt aujourd'hui de détenus, ou de personnes incarcérées pour désigner des personnes privées de liberté. Ce sont ces personnes dont je vais vous parler et qui sont au cœur de ma pratique professionnelle en milieu carcéral.

Je suis en effet un magistrat spécialisé dans le domaine de l'application des peines depuis 2001. J'exerce mes fonctions au Tribunal de Grande Instance de Créteil, juridiction qui a dans son ressort territorial l'établissement de Fresnes, le deuxième établissement pénitentiaire de France après celui de Fleury-Mérogis. Les Juges de l'application des peines (JAP) à Créteil sont au nombre de 8 et 4 d'entre eux interviennent en permanence en milieu fermé.

*
* *
*

I. Présentation des établissements de Fresnes et de la population carcérale

Le site pénitentiaire de Fresnes rassemble sur un même lieu plusieurs structures :

- La Maison d'arrêt des hommes
- La Maison d'arrêt des femmes
- L'hôpital pénitentiaire de Fresnes dit EPSNF (Etablissement Public de Santé National de Fresnes)

Claudine Royer

- Le quartier de semi-liberté de Fresnes
- Le Centre national d'observation

Fresnes a la particularité d'avoir une vocation nationale de centre de tri et de transfert, ce qui génère un flux important de détenus, avec un grand passage de transitaires, en attente d'affectation vers un autre établissement. Le flux des entrants et sortants est de plus de 6000 personnes, et le total des mouvements de plus de 12000. Au 31 décembre 2007-1^{er} janvier 2008, les chiffres publiés par l'administration pénitentiaire indiquaient que le nombre des personnes écrouées à Fresnes était de 2274 détenus. Il était de 2311 personnes écrouées au 18 février 2008. L'établissement a vocation à accueillir des prévenus et des condamnés (hommes et femmes) du Tribunal de Grande Instance de Créteil, de Paris, d'autres tribunaux de la région parisienne lorsque des raisons de sécurité l'exigent (grand banditisme, terrorisme), les détenus ayant des problèmes de santé ou un handicap incarcérés à Fresnes en raison de la proximité de l'Hôpital de Fresnes.

Fresnes a été souvent utilisé pour désencombrer les établissements pénitentiaires de la Direction Régionale de Paris. Depuis la fin 2005, cette fonction de désencombrement s'est accrue avec la fermeture progressive de la Maison d'arrêt de la Santé pour cause de travaux. Cette fermeture ne devait être à l'origine que partielle avec un programme de travaux prévu sur plusieurs années. Fin 2007, il a été annoncé que cette fermeture serait totale et définitive, ce qui fait qu'en 2008, le processus de transferts massifs s'est poursuivi. Il en résulte une surpopulation carcérale importante avec chez les hommes 3 détenus dans des cellules de 9 m², surpopulation inquiétante au niveau des conditions de détention et contraire aux règles pénitentiaires européennes et aux règles du code de procédure pénale (articles 717-2 et 716 du code de procédure pénale) préconisant l'encellulement individuel, au moins la nuit, et des locaux de détention respectant les conditions minimales d'hygiène et de santé (espace, lumière, aération).

Au regard de la capacité opérationnelle de l'établissement (1348 détenus pour la Maison d'arrêt des Hommes et 96 pour la Maison d'arrêt des femmes), le taux d'occupation est de 155 % si l'on prend la totalité de la population écrouée hébergée.

1. La Maison d'arrêt des hommes (MAH)

Les détenus hommes sont répartis en 3 divisions dans un endroit que l'on appelle le grand quartier. Le 18 février 2008 le nombre des hommes écroués était de 2221.

La première division comprend les arrivants, le quartier des isolés, les travailleurs classés au service général, ou à la régie, l'Unité Psychiatrique d'Hospitalisation (UPH), les détenus classés aux corvées extérieures (espaces verts), le CNO. Pour la clientèle du juge de l'application des peines, il y a essentiellement des condamnés à de courtes peines pour laquelle une véritable course contre la montre est engagée si on veut arriver à les faire bénéficier d'un aménagement de peine avant que la peine ne soit complètement exécutée.

La deuxième division accueille les transitaires en attente d'affectation dans un autre établissement pénitentiaire, les détenus prévus pour les prochaines sessions du CNO et ceux passés au CNO en attente d'affectation puis de départ vers leurs établissements pour peine, et les sortants de l'Hôpital de Fresnes (EPSNF) en post soins, ainsi que ceux en instance de retour vers leurs établissements d'origine, avec des cellules pour handicapés. C'est dans cette division que se trouvent les condamnés à de longues peines qui séjournent ou transitent à Fresnes pendant souvent plusieurs mois, voire plusieurs années, en attendant qu'une place en établissement pour peine (centre pour peine ou centre de détention) se libère. Il n'est donc pas rare d'avoir des personnes condamnées à des peines de 10, 15, 20 ans et plus, et même à des peines à perpétuité (RCP). Ces condamnés de la 2^{ème} division peuvent être aussi des malades faisant des allées et venues entre le grand quartier et l'hôpital.

La politique adoptée par l'hôpital est de restreindre le nombre de jours d'hospitalisation et de renvoyer des personnes nécessitant une hospitalisation long séjour. De ce fait, de grands invalides sont incarcérés dans des conditions difficiles. Ils ne bénéficient que de l'aide d'autres détenus classés comme auxiliaires de vie, ce qui ne constitue pas une tierce personne. La deuxième division devient par là source de demande de suspension de peine comme l'hôpital.

La troisième division accueille les détenus en situation irrégulière (soit environ 50% de la division), les détenus classés (courtes peines et détenus en formation), les détenus sortants de la Maison d'arrêt ou en attente de passage au CNO, les détenus condamnés pour des actes de terrorisme ; le reste étant constitué par des détenus condamnés à de courtes peines (jusqu'à 6 mois), des étudiants, et les détenus placés au quartier disciplinaire. C'est aussi là que se trouve le centre scolaire qui peut accueillir jusqu'à 150 élèves répartis dans différents cycles : primaire, secondaire. Il existe un atelier offrant du travail.

Claudine Royer

2. La Maison d'arrêt de femmes (MAF)

La Maison d'Arrêt des Femmes de Fresnes a une capacité théorique d'une centaine de places (96 selon les effectifs officiels publiés). Elle comprend 2 cellules « arrivantes », 5 cellules « quartier disciplinaire » et 4 cellules pour le quartier d'isolement. Au 18 février 2008 le nombre de femmes écrouées était de 90 (43 prévenues et 47 condamnées)

Contrairement à la Maison d'arrêt des hommes, la Maison d'arrêt des femmes ne connaît pas de surpopulation carcérale. Leur nombre ne dépassant pas l'effectif théorique, les femmes détenues peuvent donc être seules en cellule. La règle de l'encellulement individuel, exigence affirmée il y a plus d'un siècle lors de l'ouverture de l'établissement pénitentiaire de Fresnes, est actuellement respectée.

Le niveau normal des effectifs est la condition nécessaire d'un encellulement individuel, mais il ouvre aussi la possibilité de proposer à l'ensemble des femmes détenues un travail, ou une activité de formation et d'en individualiser les modalités. Environ 2/3 des femmes peuvent être ainsi occupées, à la différence des hommes dont le taux d'occupation ne dépasse pas 25 à 30 %.

Des efforts particuliers sont consacrés à la formation professionnelle et à l'enseignement, dont les modalités ont été adaptées pour tenir compte des difficultés en langue française des détenues d'origine étrangère. Des efforts sont également faits pour que celles qui travaillent puissent aussi bénéficier des cours de formation générale, et des activités sportives.

Cette adéquation entre nombre de détenues, nombre de places, et les ressources en postes de travail, formation et activités diverses, permet ainsi à la plupart des détenues de remplir les critères généralement retenus pour l'octroi de réduction de peines supplémentaires et explique, pour partie, le très fort taux, proche de 100%, de décisions d'octroi de ces réductions accordées par la commission d'application des peines de la Maison d'Arrêt des Femmes en 2006. L'aménagement de peine le plus demandé et accordé est la libération conditionnelle dont la moitié est constituée par des libérations conditionnelles, « expulsions » accordées sous condition d'exécution d'une peine complémentaire d'interdiction du territoire ou d'un arrêté d'expulsion.

3. L'Hôpital de Fresnes (EPSNF)

L'Hôpital de Fresnes a été créé le 1^{er} janvier 1986 par décret du 27 décembre 1985. Ses règles de fonctionnement sont régies par deux décrets du 2 mars 1995 relatifs d'une part à l'accueil des personnes incarcérées et d'autre part à L'EPSNF. L'Hôpital a une capacité d'une centaine de lits. Le nombre des

hospitalisations varie de 1300 à 1700 selon les années. La tendance est à la baisse. La durée moyenne des hospitalisations est de 16 à 20 jours selon les années.

La présence de l'hôpital de Fresnes génère une activité juridictionnelle particulière : celle des demandes de suspension de peine ayant leur origine dans la loi n° 2002-403 du 4 mars 2002 relative aux droits des malades et à la qualité du système de santé. Depuis ce texte, il est en effet possible de suspendre l'exécution de la peine en tenant compte de l'état de santé du détenu. Un certain nombre de détenus se trouvant à l'hôpital de Fresnes ou à la maison d'arrêt des hommes ont, sur la base de ce texte, saisi le juge de l'application des peines ou le tribunal de l'application des peines (TAP) pour demander le bénéfice de la suspension de peine pour raison médicale sur le fondement de l'article 720-1-1 du code de procédure pénale.

Le constat a souvent été fait que beaucoup de détenus malades arrivaient à l'Hôpital de Fresnes à un stade très avancé de leur maladie, ce qui nécessitait parfois une instruction des requêtes dans un grand état d'urgence avec une coordination organisée pour mettre en oeuvre les procédures de suspension de peine. Cette coordination nécessite une entente entre les médecins, les juges de l'application des peines, le personnel de surveillance, le Service pénitentiaire d'insertion et de probation (SPIP), les experts, sur la définition et le contenu des critères exigés par la loi pour permettre l'octroi de la suspension de peine médicale ; sur ce que recouvrent par exemple les notions de « risque grave de renouvellement de l'infraction », de « pronostic vital engagé ». L'une des principales difficultés de cette procédure est la recherche des points de chute et d'hébergement pour les condamnés qui peuvent être admis au bénéfice de la suspension de peine.

4. Les autres structures de soins à Fresnes

Ces structures de soins sont constituées essentiellement par :

- l'UCSA, (Unité de Consultation et de Soins Ambulatoires)
- le SMPR (Service Médico-Psychologique Régional)

En dépit du manque criant de moyens dénoncé depuis 2005, ce dernier service a compris la nécessité depuis longtemps de travailler et de développer le partenariat avec l'UCSA et avec tous les acteurs présents sur le site de la Maison d'arrêt, soit dans le cadre de réunions institutionnelles, soit dans le cadre d'actions spécifiques portant plus précisément sur la prévention du suicide, l'alcoolologie, la prise en charge des agresseurs sexuels, la préparation à la sortie des détenus suivis par le Centre de soins spécialisés aux toxicomanes en collaboration avec le SPIP et les Juges de l'application des peines.

Claudine Royer

Ces soins sont assurés par quatre secteurs différents :

- l'unité psychiatrique de consultation (UPC)
- l'Unité Psychiatrique d'Hospitalisation (UPH)
- l'Unité de Psychiatrie de liaison (UPL)
- le Centre de soins spécialisés aux toxicomanes (CSST)

5. Le Centre National d'Observation (CNO)

Créé en 1950, le CNO a pour fonction d'observer les détenus qui lui sont confiés pendant quelques semaines pour faire ensuite des propositions d'affectation. Toutes les 6 semaines le CNO accueille des cycles de 36 à 40 détenus condamnés à 10 ans de prison ou plus afin d'étudier leur affectation dans l'établissement pour peine le mieux adapté à leur profil.

La présence du CNO à Fresnes a des répercussions directes sur l'activité de la 2^{ème} division, où sont affectés un nombre important de détenus condamnés à de longues peines, en attente de passage au CNO ou, après passage au CNO, en attente de départ pour les établissements pour peine. Ceci n'est pas sans incidence sur l'activité du Tribunal de l'application des peines (TAP) qui a depuis le 1^{er} janvier 2005 succédé à la Juridiction Régionale de la Libération Conditionnelle (JRLC). Le TAP est régulièrement saisi de demandes de libération conditionnelle, demandes de suspension de peine pour raisons médicales et de demandes de réduction ou de relèvement de la période de sûreté.

6. Le quartier de semi-liberté de Fresnes

La création d'une structure de semi-liberté à Fresnes est récente par rapport aux structures précédentes puisqu'elle a vu le jour en juin 2003. Cette structure a été créée en même temps que le quartier de semi-liberté de PARIS LA SANTE, pour offrir davantage de places de semi-liberté en Ile de France, région qui en manquait cruellement. L'objectif immédiat était en particulier de désengorger l'établissement de Villejuif sursaturé à l'époque. Le quartier de semi-liberté de Fresnes peut accueillir une quarantaine de personnes. Il est situé dans un bâtiment à l'intérieur de l'enceinte du grand quartier. Il y a vingt chambres, non fermées, de deux places chacune, réparties sur deux étages. Chaque étage comprend une salle pour les repas, et des douches, l'accès à celles-ci étant libre. Les locaux sont dans un bon état d'entretien.

L'encadrement des personnes placées dans ce quartier est assuré par deux surveillants qui ont été choisis pour cette fonction et qui étaient volontaires pour l'assurer. Les horaires de départ et de retour à l'établissement couvrent

une plage horaire qui a été élargie en 2005 afin d'accueillir davantage de condamnés et permettre une montée en charge progressive de l'établissement avec un taux d'occupation plus satisfaisant. Ces horaires vont de 6 heures 30 le matin à 21 heures 30 le soir. Depuis 2 ans, l'établissement de semi-liberté a atteint le maximum de ses capacités compte tenu de la très grande demande de places de semi-liberté en région parisienne et de la pénurie de structures de ce type.

II. L'activité du JAP à Fresnes

1. La notion d'écrou

Dès son arrivée en détention, le détenu doit être soumis aux formalités de l'écrou (article 724 du code de procédure pénale), acte obligatoire pour toute personne qui est conduite en prison ou qui s'y présente librement. Il s'agit pour l'autorité pénitentiaire de vérifier la légalité du titre de détention. A défaut d'acte valable, la détention serait arbitraire et les personnels pénitentiaires ne peuvent, sous peine de commettre un délit, recevoir une personne détenue sans titre. Cet acte d'écrou marque le début de l'incarcération. Il s'accompagne de la délivrance d'un numéro d'écrou. Le registre des écrous est tenu sous la responsabilité du chef d'établissement par le greffe judiciaire pénitentiaire. Il comporte l'indication de la nature et de la date du titre de détention. L'indication de la date et de la cause de la libération doit y figurer au moment de la levée d'écrou. Outre le registre d'écrou, le greffe judiciaire établit une fiche pénale pour chaque détenu, qui porte mention du titre d'incarcération, de la peine, de chaque décision affectant sa durée comme les décrets de grâce présidentiels, les réductions de peine, ainsi que les aménagements de peine prononcés. Une copie de la fiche pénale doit être adressée au casier judiciaire.

2. L'évolution de la fonction du JAP

Le JAP est un acteur clé dans le monde de la détention. Depuis sa création en 1958, la fonction n'a cessé d'évoluer. Mais c'est depuis ces 10 dernières années que la fonction s'est profondément transformée avec le processus de « juridictionnalisation » de l'application des peines. Les premiers textes qui ont amené le changement sont d'abord les lois du 19 décembre 1997 sur le placement sous surveillance électronique comme modalité d'exécution des peines privatives de liberté et la loi du 17 juin 1998 instaurant le suivi socio-judiciaire. La première modification importante a été lancée par la

Claudine Royer

loi du 15 juin 2000 renforçant la protection de la présomption d'innocence et les droits des victimes, qui comportait un important volet sur l'application des peines avec instauration d'un débat contradictoire pour l'octroi ou le retrait des aménagements de peine et des recours contre les décisions du juge de l'application des peines, la suppression de la compétence du Garde des Sceaux en matière d'octroi de la libération conditionnelle. Le processus de juridictionnalisation a été parachevé avec la très importante loi du 9 mars 2004 dite loi Perben 2 portant adaptation de la justice aux évolutions de la criminalité, qui a étendu la juridictionnalisation au milieu ouvert en chargeant le juge de l'application des peines du suivi complet des mesures en milieu ouvert, suivi allant jusqu'à la révocation des mesures, ce qui n'était pas le cas auparavant.

Malgré ces importants textes de référence, les modifications et les évolutions se sont poursuivies et l'on assiste, depuis ces quatre ou cinq dernières années, à une inflation législative sans précédent. Les textes nouveaux, à la manière des pièces d'un puzzle, dessinent peu à peu un domaine post-sentenciel de plus en plus étendu, où l'activité du magistrat de l'application des peines va croissant. Ces textes, qui pour la plupart vont dans le sens d'une aggravation des sanctions et des peines, ont une incidence directe sur l'activité juridictionnelle. L'inflation législative et réglementaire désespère les professionnels qui n'ont pas eu un code pénal et un code de procédure pénale à jour depuis plusieurs années, et crée un sentiment d'insécurité juridique, tant les évolutions sont rapides. Les textes les plus importants postérieurs à la loi PERBEN 2 sont :

- la loi du 12 décembre 2005 sur le traitement de la récidive des infractions pénales qui a notamment aggravé les peines et modifié les conditions d'obtention de certains aménagements de peine en cas de récidive, mais surtout créé des mesures de sûreté destinées à prévenir la récidive : création du placement sous surveillance électronique mobile, surveillance judiciaire des personnes dangereuses, étendu considérablement le champ du suivi socio-judiciaire, remplacé la contrainte par corps par une nouvelle mesure appelée contrainte judiciaire
- la loi du 10 août 2007 de prévention de la délinquance renforçant la lutte contre la récidive des majeures et des mineurs qui crée les peines planchers en cas de récidive applicable aux majeures comme aux mineurs, réduit les possibilités de diminution des peines pour les mineurs de 16 à 18 ans (excuse de minorité), généralise l'obligation d'expertise avant toute décision d'aménagement de peine concernant un certain nombre d'infractions définies dans la loi, généralise le suivi socio-judiciaire et le

prononcé de l'injonction de soins à une liste d'infractions déterminés par la loi.

Ces textes ont amené une cascade de décrets et de circulaires d'application pour la mise en œuvre de ces transformations législatives. Ces réformes ne sont pas terminées puisque vient d'être adoptée une nouvelle loi sur la rétention de sûreté, mesure très contestée, et on sait par ailleurs qu'une importante loi pénitentiaire est en préparation, ce qui devrait bouleverser encore cet arsenal juridique.

Le juge de l'application des peines qui, à sa création, était plutôt considéré comme un administrateur judiciaire chargé de mettre en application la décision judiciaire et pénale avec une mission relevant davantage du « socio-éducatif », est devenu un juge à part entière et même juridiction du premier degré en matière d'application des peines. Des mesures considérées à l'origine comme de simples mesures d'administration sont devenues des décisions judiciaires susceptibles de recours devant la cour d'appel.

Dans la pratique, le juge de l'application des peines exerce une bonne partie de son activité juridictionnelle dans le cadre des commissions d'application des peines et de la chambre du conseil. Il n'exerce pas cette activité en solitaire, mais avec un ensemble de partenaires notamment :

- les chefs d'établissement pénitentiaire et les personnels intervenant sur la détention,
- les conseillers d'insertion et de probation du service pénitentiaire d'insertion et de probation (SPIP),
- le Parquet et plus particulièrement le service de l'exécution des peines.

3. Le cadre légal de l'exécution des sentences pénales

Ce cadre est rappelé par un article général (très récent – prévu par la loi Perben 2), l'article 707 du code de procédure pénale précisant ceci :

Sur décision ou sous le contrôle des autorités judiciaires, les peines prononcées par les juridictions, sont sauf circonstances insurmontables, mises à exécution de façon effective et dans les meilleurs délais.

L'exécution des peines favorise dans le respect des intérêts de la société et des droits des victimes, l'insertion ou la réinsertion des condamnés ainsi que la prévention de la récidive.

A cette fin, les peines peuvent être aménagées en cours d'exécution pour tenir compte de l'évolution de la personnalité et de la situation du condamné. L'individualisation des peines doit, chaque fois que cela est possible, permettre le retour progressif du condamné à la liberté et éviter une remise en liberté sans aucune forme de suivi judiciaire.

Claudine Royer

4. Le cadre institutionnel de l'application des peines

A Fresnes, quatre magistrats de l'application des peines, dépendant du Tribunal de Grande Instance de Créteil, exercent leur activité pénitentiaire en milieu fermé. Le service de l'application des peines comprend 8 juges de l'application des peines : 4 exerçant en milieu fermé et 4 en milieu ouvert. Le quartier de semi-liberté de Fresnes est actuellement géré par un juge de l'application des peines du milieu ouvert.

Le service est doté d'un greffe de 13 personnes composé d'un greffier en chef, de 7 greffiers, et de 5 fonctionnaires de catégorie C.

L'activité du JAP en milieu carcéral s'exerce à travers deux instances : la commission d'application des peines et la Chambre du Conseil :

a. La commission d'application des peines (CAP)

C'est le lieu où se prennent les décisions relatives aux permissions de sortir, aux réductions de peines, mais aussi l'endroit où sont prises les décisions de retrait de permissions de sortir, ou de retrait de Crédit de réduction de peine. C'est un endroit où se rencontrent le juge de l'application des peines, les conseillers d'insertion et de probation, les représentants de la détention, et un magistrat du service de l'exécution des peines au Parquet. D'autres personnes peuvent y être appelées (médecins, éducateurs) mais c'est plus rare. A Fresnes, les séances ont lieu sans le condamné, mais il peut être appelé et entendu (c'est rare). C'est à travers les demandes qui y sont traitées et évoquées que se mesure l'évolution du condamné pendant l'exécution de sa peine, que l'on apprécie ses efforts et sa capacité de réinsertion.

Globalement, une centaine de commissions d'application des peines sont tenues à Fresnes chaque année. Ces CAP durent une journée pour les divisions du Grand quartier, à raison d'une CAP tous les 15 jours. Mais il n'y a qu'une CAP par mois d'une demi-journée à la Maison d'arrêt des Femmes et à l'hôpital.

La permission de sortir (PS) est la décision qui autorise un condamné à s'absenter d'un établissement pénitentiaire pendant une période déterminée s'imputant sur la durée de la peine en cours d'exécution, pour se rendre en un lieu déterminé (précisé par le juge de l'application des peines) situé sur le territoire national.

L'objectif est soit le maintien des liens familiaux, soit la préparation de la réinsertion professionnelle ou sociale du condamné. Bien entendu avant de les accorder, le juge de l'application des peines tient compte du comportement en détention. Il tient compte également du risque de non retour et de récidive.

Pour prétendre à ces permissions, il y a parfois des conditions de délais à remplir:

- PS d'une journée : elles sont accordées aux condamnés à des peines inférieures ou égales à 5 ans, ou aux condamnés à des peines de plus de 5 ans ayant effectué la moitié de leur peine.
- PS « maintien des liens familiaux » : elles sont de 3 jours maximum, et ouvertes aux condamnés à mi-peine dont le reliquat de peine est inférieur à 3 ans, ou sans conditions de délai pour les condamnés exécutant des peines n'excédant pas un an, ou aux condamnés pour lesquels le juge de l'application des peines a décidé de subordonner la libération conditionnelle à l'octroi d'une ou plusieurs permissions à titre probatoire.

Dans la décision d'octroi, le juge prend en compte l'aptitude à supporter les frais de la permission (hébergement, nourriture, circulation). Les permissions sont accordées au vu des éléments recueillis par le conseiller d'insertion et de probation. Elles peuvent être retirées en cas d'incident grave.

L'octroi des réductions de peine supplémentaires (RPS)

Des réductions de peine sont accordées aux détenus manifestant des efforts sérieux de réadaptation sociale, notamment à ceux ayant passé avec succès un examen scolaire universitaire ou professionnel, ou à ceux ayant acquis des connaissances nouvelles ou justifié de progrès réels dans le cadre d'un enseignement scolaire. Les réductions de peines sont également octroyées aux condamnés suivant une thérapie destinée à limiter les risques de récidive, ou s'efforçant d'indemniser leurs victimes. Ces réductions de peine supplémentaires sont tarifées : 3 mois par an, 7 jours par mois pour les peines inférieures à un an (en cas de récidive : 2 mois par an, 4 jours par mois). Elles sont accordées après un an de détention et par fractions annuelles, mais prononcées en une seule fois pour les condamnations inférieures à un an. Elles peuvent être retirées après libération en cas de récidive par la juridiction de jugement.

Globalement et sans entrer dans le détail de ces mesures, on peut dire que ces RPS représentent la partie fongible de la peine. Elles sont pour les condamnés incitatives, et réduisent la durée de la peine initialement prononcée, hors crédit de réduction de peine.

Les retraits de crédit de peine (CRP)

Chaque condamné bénéficie d'un crédit de réduction de peine automatiquement calculé dès que sa condamnation est définitive (3 mois la 1^{ère} année, 2 mois ensuite par année, 7 jours par mois). Il est inférieur pour les récidivistes (2 mois la 1^{ère} année, 1 mois les années suivantes, 5 jours par mois). Ce crédit de réduction de peine a été créé par la loi PERBEN 2. Auparavant, il n'y avait

Claudine Royer

que des réductions de peine ordinaires, accordées en commission d'application des peines. La création du crédit de réduction de peine a permis un calcul forfaitaire des réductions de peine dès le début d'exécution de la peine, et permis de connaître plus précisément la date de sortie d'un condamné, hors attribution de réductions de peine supplémentaires. Cela a soulagé l'activité des commissions d'application des peines et permis d'avoir une vision plus claire des flux de la détention.

En cas de mauvaise conduite, le crédit de réduction de peine peut être retiré par le JAP en tout ou partie, et après libération par la juridiction de jugement en cas de récidive. C'est un système de sanction efficace et redoutable.

Le nombre des ordonnances rendues en Commission d'application des peines en 2007 n'a pas encore été rendu. Mais en 2006, 3392 requêtes ont été examinées, dont 1184 demandes de permissions de sortir, 2106 demandes de réductions de peines supplémentaires, 44 retraits de crédit de peine, 4 retraits de permissions de sortir.

b. La Chambre du Conseil

C'est en débat contradictoire que sont examinées un certain nombre de demandes relevant de la compétence du JAP ou du Tribunal de l'application des peines (TAP). La majorité des demandes sont constituées par les demandes d'aménagement de peine. A Fresnes, il y a environ une centaine de chambres du conseil par an. Cela donne lieu à une activité juridictionnelle nourrie.

En 2007, il y a eu 1213 requêtes d'aménagement de peine, et 730 jugements rendus dont 516 accordant un aménagement de peine ou une suspension de peine, et 95 décisions de rejet, auxquels il faut rajouter 72 requêtes relevant de la compétence du TAP, 60 jugements rendus. En 2006, on a comptabilisé 1119 requêtes, 698 jugements rendus, activité du TAP comprise.

On mesure au passage l'impact dans ces chiffres de l'augmentation de la population carcérale liée notamment au désencombrement de la santé. Plus les enjeux sont importants, plus la préparation du dossier est active et soutenue (enquêtes, expertises, vérifications, recherche d'hébergement etc.). Les mesures les plus demandées et accordées sont les libérations conditionnelles (579 requêtes en 2007, 324 accordées) et les semi-libertés (475 requêtes en 2007, 145 octroyées). Ce sont les aménagements phares. La libération conditionnelle recouvre des réalités diverses puisqu'il y a 5 types de libérations différentes. La libération conditionnelle classique (à mi-peine ou aux deux tiers de la peine) est la mesure la plus demandée et accordée, mais il y a aussi la libération conditionnelle parentale pour les condamnés ayant au moins un enfant de moins de 10 ans vivant avec eux et sur lequel ils exercent l'autorité

parentale, la libération conditionnelle médicale, la libération conditionnelle « expulsion » ou « retour volontaire », la libération conditionnelle avec mesure probatoire (semi-liberté, placement sous surveillance électronique ou placement extérieur).

En ce qui concerne la semi-liberté, c'est une mesure présentant de nombreux avantages et qui assure un retour progressif à la liberté dans un cadre contrôlé avec de plus en plus une recherche d'insertion, même si fait défaut au départ un travail ou une formation. Mais malgré le nombre croissant d'aménagements de peine accordés, on arrive actuellement aux limites du système avec une saturation des places de semi-liberté, qui peuvent difficilement être remplacées par d'autres mesures d'aménagement comme le bracelet électronique ou le placement extérieur. Ces dernières mesures ne s'adressent pas aux mêmes publics et demandent des temps d'instruction différents (plus longs pour le placement sous surveillance électronique). Ces difficultés permettent de mesurer les limites réelles des aménagements de peine.

Si l'on examine le cas de la suspension de peine pour raison médicale, la grosse difficulté tient à la mise en oeuvre de cette mesure en l'absence de structures adaptées et en nombre suffisant permettant l'accueil des condamnés, lorsqu'aucune prise en charge familiale n'est possible ou envisageable. Cette difficulté à trouver des points de chutes a donné lieu à des ajournements incessants pour rechercher d'hypothétiques structures. Face à ce blocage, les JAP de Créteil, ont institué une jurisprudence originale (l'admission au bénéfice de la suspension de peine pour une durée d'un an, à peine de caducité de la mesure si aucun hébergement n'a été trouvé dans ce délai). Le Conseil d'Etat s'est ensuite appuyé sur cette jurisprudence pour contraindre l'assistance publique à trouver une solution d'hébergement ou d'accueil. Mais cela reste difficile, car la pénurie est toujours là.

Le Placement sous surveillance électronique (PSE) s'étend progressivement. L'administration pénitentiaire a augmenté le nombre des bracelets électroniques mis à disposition, mais l'enquête de faisabilité nécessite toujours des délais incontournables. Il faut par ailleurs que la personnalité du condamné soit compatible avec cette mesure d'aménagement (horaires réguliers, situation professionnelle stable, etc.)

Le placement extérieur (PE) est limité en fonction du nombre d'établissements pouvant accueillir les condamnés. (par exemple : l'Association MAIME dans le Val de Marne : 18 places, accueille une population très désinsérée, ce qui donne lieu à de nombreux incidents).

Par la chambre du conseil passe aussi le contentieux des mesures d'aménagement de peine ayant fait l'objet d'incidents et qui donnent lieu à des révocations ou des retraits. Mais en proportion, le nombre des mesures à incident est minime par rapport à la grande majorité des aménagements qui

Claudine Royer

arrivent à terme sans difficulté majeure et se révèlent efficaces dans la lutte contre la récidive en favorisant une véritable insertion professionnelle.

Les mesures de sûreté créées par la loi du 12 décembre 2005

La surveillance judiciaire et le placement sous surveillance électronique mobile (PSEM).

* La surveillance judiciaire des personnes dangereuses est une mesure de sûreté s'adressant à des personnes condamnées à une peine privative de liberté égale ou supérieure à 10 ans pour un crime ou un délit pour lequel le suivi socio-judiciaire est encouru. Sur réquisitions du Parquet, le JAP peut à titre de mesure de sûreté et aux seules fins de prévenir une récidive dont le risque paraît avéré, ordonner que cette personne soit placée sous surveillance judiciaire dès sa libération et pendant une durée qui ne peut excéder celle correspondant au Crédit de réduction de peine et aux réductions de peine supplémentaires dont elle a bénéficié et qui n'ont pas fait l'objet d'une décision de retrait.

Cette mesure peut comporter des obligations comme celles prévues en matière :

- de sursis avec mise à l'épreuve (SME) : obligation de résidence, de soins, de ne pas se livrer à une activité professionnelle dans l'exercice ou à l'occasion de laquelle l'infraction a été commise, de ne pas fréquenter les débits de boisson, de ne pas fréquenter certains condamnés auteurs et complices de l'infraction, s'abstenir d'entrer en relation avec la victime, ne pas porter une arme)
- de suivi socio-judiciaire.

Elle peut aussi comporter l'obligation d'être sous placement sous surveillance électronique mobile (PSEM).

Le risque de récidive doit être apprécié par une expertise médicale dont la conclusion doit faire apparaître la dangerosité du sujet. La mesure doit être prise avant la libération, en chambre du conseil. Le jugement intervient après avis d'une commission pluridisciplinaire de sûreté si la surveillance judiciaire doit être assorti d'un placement sous surveillance électronique mobile. L'assistance d'un avocat est obligatoire. Cette mesure de sûreté n'est pas applicable aux personnes ayant bénéficié d'un suivi socio-judiciaire ou d'une libération conditionnelle.

* Le placement sous surveillance électronique mobile (PSEM) peut s'appliquer à des personnes majeures condamnées à des peines égales ou supérieures à 7 ans. Il doit faire l'objet d'une expertise médicale préalable constatant la dangerosité. La mesure doit apparaître indispensable pour prévenir la récidive à compter du jour où la privation de liberté prend fin. La mesure comporte l'obligation de porter pendant deux ans, renouvelable une fois en matière

correctionnelle, et deux fois en matière criminelle, un émetteur permettant à tout moment de localiser le condamné sur l'ensemble du territoire national. Il ne peut être mis en place sans l'accord du condamné. Mais si celui-ci récidive ou manque à ses obligations, il encourra une peine d'emprisonnement de trois ans maximum en cas de délit, ou de sept ans maximum en matière de crime.

La procédure est précisée par le code de procédure pénale. Il faut noter l'intervention de la commission pluridisciplinaire de sûreté chargée de donner un avis préalable. Le dispositif doit être installé avant la libération. Il doit garantir le respect de la dignité de la personne, l'intégrité de la vie privée et favoriser la réinsertion sociale.

Globalement il est applicable aux faits commis après l'entrée en vigueur de la loi et intervient dans trois domaines : Il constitue une modalité soit d'un suivi socio-judiciaire, soit d'une mesure de surveillance judiciaire, soit encore d'une libération conditionnelle. Concrètement cette mesure de sûreté en est à ses balbutiements. Elle a commencé à être utilisée à titre expérimental comme modalité d'une mesure de libération conditionnelle.

Réduction et relèvement des périodes de sûreté

La période de sûreté est une période de temps déterminée par la juridiction répressive au cours de laquelle le condamné ne pourra prétendre à aucun aménagement de peine. Cette mesure oppose généralement deux camps :

- le camp des humanistes, partisans de la réinsertion, favorables à la diversification des outils d'aménagement de la peine et à la progressivité de son exécution,
- le camp des sécuritaires soucieux de la mise à l'écart de quelques irréductibles.

Certains considéraient aussi qu'une fois la peine prononcée, aucun magistrat ne devait intervenir pour la modifier, mais ce débat est aujourd'hui dépassé. L'aspect sécuritaire du débat a revêtu une importance particulière au moment de l'abolition de la peine de mort en 1981 avec la disparition de toute peine éliminatoire. A la différence de la peine qui comporte un fondement rétributif et préventif, la période de sûreté est dans son esprit surtout tournée vers la mise à l'écart des individus dangereux.

Depuis la loi Perben 2, la réduction ou le relèvement des périodes de sûreté relève de la compétence du Tribunal de l'application des peines (TAP). Il y a un souci de limiter les sorties sèches qui avaient pour effet de réduire les périodes pendant lesquelles les aménagements de peine pouvaient être ordonnés.

La période de sûreté supprime toute possibilité d'obtenir un aménagement de peine. Mais elle ne fait pas obstacle à l'octroi d'une mesure de

Claudine Royer

suspension de peine pour raison médicale. Les réductions de peine ne sont applicables que sur la période non couverte par la période de sûreté.

Dans les demandes de relèvement, la question qui est au centre du débat est celle de la dangerosité du sujet ou de son attitude à l'égard des faits pour lesquels il a été condamné. Pour s'en convaincre, le juge de l'application des peines peut avoir recours à l'expertise psychiatrique.

Ces relèvements, accordés très restrictivement au début par le TAP, sont maintenant plus largement octroyés en raison de la multiplication de ces mesures souvent automatiques, et dans le but d'éviter les sorties en fin de peine sans préparation et sans accompagnement. Il y a aussi l'idée que passé un certain temps en détention, la peine n'apporte plus rien si le condamné ne peut envisager son avenir.

III. Incarcération et sens de la peine

Dans les développements qui précèdent, on se rend compte que l'incarcération, qui constitue la mise à exécution d'une peine d'emprisonnement, se situe dans l'expression d'une politique pénale où la peine peut avoir trois fonctions : une fonction de dissuasion (renoncer à un comportement nuisible à la société), une fonction de rétribution des infractions par la collectivité, une fonction de réhabilitation ou de réinsertion sociale.

Ces trois conceptions se retrouvent aujourd'hui dans la mise en oeuvre de l'exécution des peines. Mais si je considère mon activité, il me semble que c'est davantage dans la direction de réinsertion qu'elle cherche à s'investir davantage. La peine d'emprisonnement doit punir celui qui a commis des crimes ou des délits limitativement énumérés par la loi (pas de peine sans texte), mais elle doit aussi préparer celui qui la subit à rejoindre le monde libre. Cette sortie doit être organisée, accompagnée et ne pas désocialiser.

Pour les courtes peines d'emprisonnement (inférieures à un an) le législateur prescrit l'aménagement sans passer par la case prison. A Créteil, il y a, en accord avec le Parquet, une volonté de favoriser ces aménagements de peine au maximum. Dès lors qu'un condamné répond et présente des gages d'insertion, il obtient généralement un aménagement de peine. La difficulté est de pouvoir faire face à la demande car, comme en milieu fermé, on se heurte à la saturation progressive du système (pas assez de places de semi-liberté, de placement extérieur, difficulté de mettre en place le placement sous surveillance électronique). Les mesures de substitution comme la conversion de l'emprisonnement en jours amendes ou en sursis TIG restent pour l'instant marginales.

L'effectivité de la sanction et son caractère bien compris supposent que les délais d'exécution restent raisonnables par rapport à la date du prononcé

de la peine. Les peines sont mal acceptées quand l'exécution est trop tardive, et que le condamné a déjà de lui-même réussi sa réinsertion. Le législateur impose des délais aux juges de l'application des peines pour les aménagements de peine, mais compte tenu des moyens à disposition ces délais sont souvent dépassés.

Les peines sont en outre mal acceptées s'il n'y a aucune adhésion au sens de cette peine, si le condamné est toujours dans le déni des faits et ne reconnaît pas sa responsabilité ou sa culpabilité. Mais l'évolution du condamné et sa capacité à s'amender dépendent aussi de l'offre de soins proposée.

La surpopulation carcérale à Fresnes, comme ailleurs, rend difficiles les parcours exemplaires. Depuis les derniers développements législatifs, tout contribue à l'augmentation de la population pénale. L'instauration des peines planchers, remettant en cause le principe de l'individualisation et de la personnalisation des peines, contribue à l'allongement des peines subies en milieu carcéral. Les décrets de grâces collectives, qui provoquaient une érosion de la peine, ont été supprimés. On constate une évolution de la politique pénale avec des dispositions législatives prévoyant des peines plus lourdes, venant répondre à une demande de pénalisation croissante de l'opinion publique.

Comme dans la plupart des prisons, la population pénale que l'on connaissait dans les années 70 s'est totalement modifiée. Cette population se compose aujourd'hui d'un grand nombre de délinquants sexuels, de malades relevant de la psychiatrie, d'auteurs d'infractions à la législation sur les stupéfiants. La proportion des prévenus y est toujours très importante. Il faut aussi prendre en charge également des vieillards, auteurs d'infractions sexuelles poursuivies et condamnées tardivement.

En ce qui concerne les efforts de réadaptation et la préparation de la sortie, les moyens restent limités avec :

- des possibilités de soins et des moyens très réduits. Les listes d'attente pour des soins ciblés tels que le traitement des conduites addictives (alcool, toxicomanies) ou les soins psychothérapeutiques sont longues (notamment pour les auteurs de violence et les délinquants sexuels).
- un enseignement, des formations professionnelles des activités culturelles qui ne peuvent être ouverts à tous ceux qui le demandent
- un travail en détention distribué avec parcimonie en maison d'arrêt, et sous payé. Or il est nécessaire à ceux qui doivent indemniser les victimes.

C'est un réel problème pour l'attribution des réductions de peine supplémentaires et l'octroi des aménagements de peine. Quand il n'y a ni travail, ni soins, ni indemnisation des victimes, il est difficile de faire la preuve de ses efforts de réadaptation sociale. La misère de l'offre de soins est encore plus problématique pour les condamnés à un suivi socio-judiciaire, lequel

Claudine Royer

implique maintenant une généralisation de l'injonction de soins. Prononcée initialement à l'encontre des délinquants sexuels, cette mesure de suivi socio-judiciaire a fait l'objet d'une extension considérable notamment dans la loi sur la récidive du 12 décembre 2005.

Le législateur a bien prévu que les personnes condamnées pour des infractions pour lesquelles le suivi socio-judiciaire était encouru (et pas seulement prononcé) devaient exécuter leur peine dans un établissement pénitentiaire permettant d'assurer un suivi médical et psychologique adapté, mais beaucoup d'établissements pénitentiaires n'en ont pas la capacité (c'est le cas de Fresnes). Préparer la sortie, c'est aussi faire des essais grâce aux permissions de sortir. Ces dernières permettent de tester le comportement à l'extérieur et le retour dans le milieu familial, mais aussi d'avoir des entretiens ou des rendez-vous en vue d'obtenir une formation, une inscription à un stage ou un enseignement, une future embauche. La permission peut également permettre de mettre en place un suivi médical et un accompagnement dès la sortie.

Cet accompagnement peut être assuré pour les peines mixtes (peines d'emprisonnement assorties partiellement d'un sursis avec mise à l'épreuve) ou un aménagement de peine. Mais il y a parfois des échecs et des rechutes. Les échecs et les rechutes sont très souvent liés à l'absence ou à la perte d'un emploi, à la grande difficulté de sortir de la précarité, ou de ne pouvoir bénéficier immédiatement de soins appropriés (alcool, toxicomanie).

La prison élimine pour un temps un individu de la société, mais si ce temps n'est pas mis à profit pour le faire évoluer, elle ne peut être satisfaisante. C'est un défi permanent, source de grandes frustrations tant pour les condamnés, que pour ceux chargés de les accompagner.

L'exécution de la peine et ses limites restent un sujet passionné. Les débats nourris autour de la mesure de rétention judiciaire de sûreté en sont encore la preuve. Cette mesure est venue en effet remettre en cause :

- la question des limites de la peine (quand la peine est terminée, peut-on enfermer sans limite une personne soupçonnée de rester potentiellement dangereuse et capable de récidiver ?)
- le principe de la non rétroactivité des lois (seules en principe les lois pénales plus douces rétroagissent)
- la place de la victime et de la prise en compte de ses intérêts au-delà de l'exécution de la peine.

Fresnes, comme de nombreux établissements pénitentiaires, n'échappe pas aux critiques et aux constats catastrophiques faits sur l'institution pénitentiaire en France. L'accent est régulièrement mis sur la violence du monde carcéral et la difficulté de faire reconnaître aux détenus des droits démocratiques (droit au travail, droit à la dignité, droit de ne pas subir des conditions

de détention dégradantes et inhumaines, droits à la défense notamment dans les procédures disciplinaires, absence de recours dans de telles procédures, contestations récurrentes de la politique de transfert des détenus, entraves aux liens familiaux, déni de la sexualité).

Des efforts en matière d'information et d'accès au droit ont été faits avec le Point d'Accès au Droit (PAD) mis en place à Fresnes par l'association Droits d'Urgence. Le PAD accomplit un travail considérable, notamment pour informer les détenus de leurs droits en matière familiale, ou en matière de droit des étrangers (informations sur les actions de régularisation pouvant être mises en place pour les étrangers en séjour irrégulier).

*
* *
*

Fresnes, par son histoire, par les détenus qui y séjournent et les personnes qui y travaillent, se trouve au cœur des enjeux de la politique pénale et pénitentiaire. C'est un établissement qui suscite une réflexion permanente sur le sens de la peine et de ses enjeux.

Le gros chantier de l'application des règles pénitentiaires européennes est un objectif fixé. Ces règles (au nombre de 108) ont été adoptées par la France et l'ensemble des membres du Conseil de l'Europe le 11 janvier 2006.

La Maison d'arrêt de Fresnes a été choisie avec trois autres maisons d'arrêt de la région parisienne (Fleury-Mérogis, Bois d'Arcy et Osny) à titre expérimental pour mettre en place certaines de ces règles. A Fresnes, un travail est en cours pour favoriser dans l'établissement l'accès des détenus au téléphone selon des critères précis, et pour assurer la séparation entre détenus et condamnés.

Quoi qu'il en soit, on se rend compte que le droit de punir, dans sa forme extrême de l'incarcération qui reste actuellement la peine la plus grave depuis l'abolition de la peine de mort, reste écartelé entre l'idée de traiter les conséquences de la délinquance, de protéger la société, et de respecter les droits de la personne.

Claudine Royer,
Conseiller à la Cour d'Appel de Paris

Loïc Jousni

Subjectivité et relation d'objet : une double captivité psychique dans la construction identitaire

Pour un psychologue clinicien travaillant en milieu hospitalier, une des premières idées qui viennent à l'esprit sur le thème de la captivité touche à la question de l'enfermement en établissement psychiatrique. Les angles d'approche sont alors nombreux :

- le point de vue médico-légal des mesures d'hospitalisation par contrainte, mises en place sous le régime napoléonien et récemment toilettées par la loi du 27 juin 1990,
- le point de vue philosophique de Michel Foucault dans ses contributions désormais célèbres : *Histoire de la folie à l'âge classique*¹ et *Surveiller et punir*²,
- le point de vue littéraire d'un António Lobo Antunes, écrivain portugais et psychiatre, dont l'un des premiers romans, *Conhecimento do Inferno*³, inspiré de son expérience traumatisante de guerre coloniale en Angola, a proposé une vision comparative des phénomènes concentrationnaires dans les camps de détention des populations africaines déportées et dans les hôpitaux psychiatriques européens.

Ce n'est qu'en renonçant à penser la captivité comme externe et objective et en la traitant comme assujettissement, voire comme aliénation intérieure, que j'ai pu l'envisager à travers le prisme de ce paradoxe essentiel que nous propose la théorie psychanalytique : la construction du sentiment d'identité⁴ s'appuie sur une double et nécessaire captivité qui passe par l'altérité. On ne peut devenir soi qu'à deux conditions : accepter de s'enfermer dans une subjectivité que l'on doit aux autres et tolérer une dépendance affective dont on ne peut jamais totalement s'affranchir.

La psychanalyse nous offre plusieurs cadres théoriques pour penser cette question : les trois principales métapsychologies (freudienne, lacanienne et kleinienne) nous proposent des regards différents et complémentaires sur ce que je suggère d'appeler ici « la captivité psychique ».

Loïc Jousni

La captivité pulsionnelle selon Sigmund Freud

En construisant sa théorie de l'appareil psychique, Freud a, d'une certaine façon, permis d'affiner la théorie évolutionniste darwinienne : l'homme est un animal, certes, mais dont l'une des principales caractéristiques est de ne pas être animé par des instincts, mais par des pulsions⁵. Là où l'animal est captif d'un seul déterminisme biologique fixant de façon héréditaire et quasi définitive ses conduites d'une génération à l'autre, l'homme est animé de pulsions dirigeant ses activités avec une variabilité de buts et d'objets en fonction des individus.

Est-ce à dire que l'homme serait pour autant plus libre ? Disons qu'une certaine forme d'affranchissement biologique aurait, selon Freud, un prix non négligeable : celui de l'aliénation à l'inconscient, lieu psychique par lequel transitent toutes ses pulsions. L'homme serait captif de cette zone d'ombre charriant des pensées et des désirs, qui l'animent souvent malgré lui. Cette hypothèse a constitué une grande avancée pour la psychiatrie et la psychopathologie naissantes au XX^{ème} siècle. La folie, future « maladie mentale », trouve grâce à elle une autre causalité possible : le fou à lier, celui qu'il faut souvent enfermer, ne serait plus le prisonnier de forces extérieures, sataniques, maléfiques, mais le lieu tragique du désordre intérieur d'un inconscient à ciel ouvert. Le fou serait donc bien aliéné, mais moins à autrui qu'à des parties furieuses de lui-même.

La théorie des pulsions de Freud, en libérant quelque peu l'homme de son seul déterminisme biologique l'aliène dès lors à deux ordres complémentaires :

- un ordre psychique, qui va devoir l'inscrire dans un sentiment propre qui l'empêche à la fois de n'être personne et de se prendre pour quelqu'un d'autre, comme cela peut être le cas dans certains délires à thème identitaire
- un ordre social : l'homme est le seul animal qui soit son propre prédateur potentiel (*lupus homini lupus*). Pour préserver son statut d'être humain et ne pas sombrer dans une barbarie autodestructrice, il va devoir s'aliéner à une morale collective, écrin de son humanité, qui le protège de lui-même. Un affranchissement biologique partiel ne peut donc se faire qu'au prix d'une forme d'aliénation sociale⁶.

Mais Freud, en tant que théoricien de l'inconscient et de la névrose, a laissé un chantier ouvert : celui de la compréhension des strates archaïques de la construction psychique et de la psychose. Ce sont deux de ses principaux épigones (J. Lacan et M. Klein) qui s'y sont attelés sérieusement à partir des années 1930.

La captivité subjective selon Jacques Lacan

La distinction progressive par Lacan des registres psychiques du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire⁷ nous aide considérablement à penser cette captivité psychique propre à la construction identitaire. Selon cette métapsychologie, l'homme doit en effet doublement s'assujettir : à la chaîne langagière et à son image spéculaire.

L'inscription dans le langage lui est nécessaire pour lui permettre d'entrer dans le sens commun, propre à la communication. Il doit intérioriser psychiquement un signifiant fondamental (le signifiant du Nom du Père) qui sert de point d'arrimage à tous les autres signifiants et permet d'accéder à l'abstraction langagière, au monde de la métaphore. Sans cet ancrage primordial le discours du fou, de l'« aliéné », voit son rapport au sens commun altéré : non par défaut, comme on est parfois amené à le dire (« C'est insensé ! »), mais, bien au contraire, par excès, par saturation de signification.

Cette aliénation symbolique, qui nous rend captif du langage pour nous humaniser, nous socialiser, est assortie de celle qui doit s'élaborer à partir de la fin du premier semestre de la vie extra utérine, autour de l'organisateur psychique fondamental qu'est le « stade du miroir ». Dans son texte de référence⁸, J. Lacan développe l'idée que le bébé peut commencer à avoir accès à son unité somato-psychique à partir de cette expérience réflexive singulière du rapport au miroir. Le regard et la parole d'un Autre lui permettent en effet un double mouvement identificatoire :

- une identification imaginaire au reflet du miroir qu'on lui apprend à être sien
- une identification symbolique, par le langage, qui l'amènera plus tard à dire « je » à cette image et uniquement à celle-là.

Dans cette conception théorique, le stade du miroir constitue ainsi le passage obligé de l'être humain pour accéder au « je ». Rimbaud avait bien saisi ce paradoxe identitaire amenant l'humain à devenir captif d'une image extérieure pour accéder au sentiment d'être soi : « Je est un autre⁹ ». F. Zorn nous en a également donné une célèbre illustration littéraire : « Cette épave humaine à laquelle je dis "je" ¹⁰ ».

L'absence d'un Autre venant faire le lien symbolique entre soi et son image peut conduire à deux avatars pathologiques :

- celui de la captation narcissique inhérente à un excès d'investissement spéculaire (voir le mythe de Narcisse)
- celui du délire identitaire et de l'orgie imaginaire signant un défaut de cet arrimage spéculaire. La littérature n'est pas en reste pour nous proposer des illustrations très fines de cette problématique psychologique. Peter Pan est condamné à rester un éternel enfant, cherchant à faire

Loïc Jousni

coudre son ombre à son corps¹¹. En traversant le miroir, Alice découvre la folle fantaisie d'un monde où la logique rationnelle ne s'applique pas, où l'onirisme est roi, où l'organisation langagière ne relève plus du sens commun : « Lorsque *moi* j'emploie un mot, répliqua Heumpty Deumpty d'un ton dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie... ni plus, ni moins¹² ».

La captivité objectale selon Mélanie Klein

Dans une perspective non plus structuraliste, mais avant-gardiste de la théorie de la relation d'objet, M. Klein a, quant à elle, pris le parti de mettre en avant les interactions précoces du bébé et de l'enfant avec son environnement comme un élément majeur dans la construction du psychisme. Avec beaucoup de pertinence, elle a développé toute une théorie de la dépendance objectale du petit d'homme, inhérente à son immaturité, physiologique comme psychologique. « Le bébé n'est rien sans sa mère », écrira plus tard l'un de ses célèbres élèves, D. Winnicott¹³.

Le pivot de cette construction métapsychologique est sa conceptualisation de la « position dépressive¹⁴ ». Alors que la fin du premier semestre de la vie extra utérine est pensée autour de cet organisateur psychique majeur qu'est le « stade du miroir » par J. Lacan, M. Klein va mettre l'accent sur le fait que cette période précoce est moins le seul moment de l'assomption du sujet (et de ses débuts balbutiants) que de celui de la relation précoce du moi naissant aux objets. Le bébé va, en effet, commencer à différencier progressivement ses expériences sensorielles et psychiques de celles qui lui sont étrangères, en envisageant peu à peu les objets parentaux comme des représentations unifiées et séparées de lui.

Freud avait déjà pris la mesure de l'importance de l'objet comme élément constitutif de la pulsion (ce vers quoi tend la satisfaction pulsionnelle), par l'analyse des réactions à sa perte, dans ses fameux travaux sur le deuil et la mélancolie¹⁵. M. Klein a repris et développé cette thèse de la façon suivante : à partir du premier semestre de vie psychique, le bébé est potentiellement confronté à de premiers éprouvés dépressifs. Il commence à faire l'expérience de premières angoisses de perte, de séparation, voire d'abandon, inhérentes à l'incontournable ressenti de dépendance. Sans l'objet, le petit d'homme n'existe pas psychiquement. Au-delà de la dépendance physique et des soins de survie, il doit s'inscrire inmanquablement pour se développer dans une relation de dépendance psychique. L'immaturité de son appareil psychique nécessite que ses parents lui prêtent le leur. Un sevrage progressif ne sera possible que s'il y a eu dans un premier temps une intériorisation positive du lien d'étayage à ces premiers objets.

L'adolescence viendra réinterroger fortement cette problématique psychique de dépendance en réactualisant vivement le processus de séparation-individuation. Le travail majeur de l'adolescent consistera alors à tenter de s'affranchir des liens imaginaires avec les objets parentaux dont il va se sentir d'autant plus captif (« Ils me prennent la tête ») qu'il se sent dépendant d'eux. L'un des paradoxes adolescents a alors tout loisir de se développer : « ce dont j'ai besoin est aussi ce qui me menace ». La psychopathologie du lien à l'objet va pouvoir s'illustrer par des tableaux aussi divers que :

- les conduites addictives (alcoolisation, toxicomanie, troubles des conduites alimentaires, ...) consécutives à un déplacement inconscient du lien de dépendance de l'objet parental à un objet concret que l'on peut avoir l'illusion de contrôler (toxique, alcool, nourriture, jeux, ...)
- les conduites de rupture apparaissant souvent comme des stratégies de lutte contre cette dépendance, alimentés chez l'adolescent par un fantasme omnipotent de libre disposition de sa psyché et de son corps (phlébotomie, blessures auto infligées, tentatives de suicide).

En conclusion

Au-delà de l'enchaînement pulsionnel auquel nous sommes irrémédiablement condamnés, devenir soi (au sens de construire son identité psychique propre) nécessite d'être d'abord captif de l'autre à deux titres :

- celui d'une l'aliénation subjective à une image personnelle qui passe par le regard et la parole d'un Autre
- celui de la dépendance aux objets dont on doit se nourrir pour devenir soi.

L'exemple magistral de l'échec de cette double captivité incontournable est sans nul doute celui proposé par l'anorexie mentale qui associe un fantasme de libération du lien au corps et à la pulsion, un défaut d'arrimage à sa propre image et une tentative désespérée de rupture du lien de dépendance alimentaire. Le déni de la nécessité de se nourrir des autres pour devenir soi s'y impose par un engagement du développement affectif dans une impasse mortifère.

Si l'on évite dans sa propre construction psychique les écueils majeurs des excès de captivité (le narcissisme pathologique, les addictions) ou leur défaut (la psychose, les conduites de rupture et autres défenses maniaques), la psychanalyse nous enseigne d'une certaine façon que nous ne sommes jamais au mieux qu'en liberté conditionnelle. Puisseons-nous nous en souvenir !

Loïk JOUSNI
Psychologue clinicien
Maison des Adolescents, CHU Brest

Loïc Jousni

Ouvrages de référence

- BARRIE, J. M. *Peter and Wendy*. Penguin Classics, 1911.
- CAROLL, L. *Tout Alice*. Flammarion, 1979.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, M. *Surveiller et punir*. Gallimard, 1975.
- FREUD, S. *Deuil et mélancolie*. In « Métapsychologie », Gallimard, 1940.
- FREUD, S. *Pulsions et destins des pulsions*, in *Métapsychologie*. Gallimard, 1940.
- FREUD, S. *Malaise dans la civilisation*. 1929.
- KLEIN, M. *Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs*, 1934 in « Deuil et dépression ». Payot, 2004.
- LACAN, J. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In *Ecrits*. Seuil, 1966.
- LACAN, J. *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*. In *Ecrits*. Seuil, 1966.
- LACAN, J. *Formations de l'inconscient*. Séminaire vol. 5, Seuil, coll du champ freudien, 1998.
- LOBO ANTUNES, A., *Conhecimento do inferno*. Dom Quixote, Lisbonne, 1981, trad. fr. par M. Guidicelli, *Connaissance de l'enfer*. Ch Bourgeois, 1998.
- RIMBAUD, A. *Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871*. Gallimard, La Pléiade, 1972.
- WINNICOTT, D. *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Payot, 1989.
- ZORN, F. *Mars*. Gallimard, 1976.

notes

- ¹ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972.
- ² M. Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.
- ³ A. Lobo Antunes, *Conhecimento do inferno*, Dom Quixote, Lisbonne, 1981, trad. fr. par M. Guidicelli, *Connaissance de l'enfer*, Ch. Bourgeois, 1998.
- ⁴ L'identité psychique est ici à entendre comme un espace psychique propre au nom duquel l'homme peut dire « je » et au sein duquel il peut tenter de laisser libre cours, voire d'assumer des désirs et une parole personnels.
- ⁵ S. Freud, *Pulsions et destins des pulsions*, in *Métapsychologie*, Gallimard, 1940.
- ⁶ S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, 1929.

- ⁷ J. Lacan, *Formations de l'inconscient*, séminaire vol. 5, Seuil, coll. du champ freudien, 1998.
J. Lacan, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, in *Écrits*, Seuil, 1966.
- ⁸ J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in *Écrits*, Seuil, 1966.
- ⁹ A. Rimbaud, *lettre à Paul DEMENY du 15 mai 1871*, Gallimard, La Pléiade, 1972.
- ¹⁰ F. Zorn, *Mars*, Gallimard, 1976.
- ¹¹ J. M. Barrie, *Peter and Wendy*, Penguin Classics, 1911.
- ¹² L. Caroll, *De l'autre côté du miroir*, in *Tout Alice*, Flammarion, 1979, 281.
- ¹³ D. Winnicott, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot, 1989.
- ¹⁴ M. Klein, *Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs*, 1934 in « Deuil et dépression », Payot, 2004.
- ¹⁵ S. Freud, *Deuil et mélancolie*, in « Métapsychologie », Gallimard, 1940.

Annick Cossic

Les pérégrinations carcérales de Roderick dans *Roderick Random* (1748) de Tobias Smollett

L'idée de pérégrination et d'aventure se trouve véritablement au cœur de l'œuvre de Smollett, comme l'indiquent très explicitement ses différents romans aux titres révélateurs : le premier, *The Adventures of Roderick Random*, (1748), mais aussi *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751), *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753), et le dernier, roman épistolaire, *The Expedition of Humphry Clinker*, publié en 1771. Smollett est d'ailleurs l'auteur d'un récit de voyage, ou « *travel narrative*, » *Travels through France and Italy* (1766).

Roderick Random est une œuvre de jeunesse, le premier roman d'un jeune homme en colère, ou « *angry young man*¹ », avant la lettre, qui, en 1739, avait quitté son Ecosse natale pour monter à la capitale, empruntant ainsi le chemin classique de tout Ecossais en quête de fortune ou de gloire, et avait été confronté au déplacement, à la dislocation, en un mot à l'exil. C'est d'ailleurs ce que déclara sans ambages Samuel Johnson : « [...] the noblest prospect which a Scotchman ever sees, is the high road that leads him to England²! »

Le nom du héros de Smollett, Random, mentionné incidemment au début de la narration, « by which name I was known³ », souligne cependant le rôle du hasard dans la destinée de Roderick, variante du prénom « Ruaidhri » qui, en gaélique, signifie « le rouge » ou « le roi rouge, » et inscrit d'emblée le protagoniste dans un contexte d'instabilité et de privation de liberté, donc de captivité, que préfigure le rêve prémonitoire de sa mère, Mrs Random, qu'il nous relate dans l'*incipit* de son récit autodiégétique⁴ :

During her pregnancy, a dream discomposed my mother so much, that my father, tired with her importunity, at last consulted a seer, whose favourable interpretation he would have secured before-hand by a bribe, but found him incorruptible. She dreamed she was delivered of a tennis ball, which the devil (who to her great surprize, acted the part of a midwife) struck so forcibly with a racket, that it disappeared in an instant; and she was for some time inconsolable for the loss of her offspring; when all of a sudden, she beheld it return with equal violence, and earth itself beneath her feet, whence immediately sprung up a goodly

Annick Cossic

tree covered with blossoms, the scent of which operated so strongly on her nerves that she awoke (RR 1).

L'errance de Roderick va commencer dès son enfance d'orphelin, lorsque la mort de sa mère et la disparition de son père entraînent *de facto* son bannissement de la demeure familiale, orchestré par ses cousins avec la bénédiction de son grand-père. Il découvre alors une Ecosse infernale, lieu d'injustice et de corruption, sous la houlette impitoyable du maître d'école, et fait, dès son plus jeune âge, l'expérience d'une captivité intimement liée à la précarité socio-économique. Ses pérégrinations deviennent très vite, lors de son arrivée dans la capitale, des pérégrinations carcérales qui l'emmenent de prison en prison, de Londres à la Jamaïque, à l'Angleterre, à la France, puis à Londres, à Bath et, à nouveau, dans les colonies, au Paraguay, avant qu'il ne retrouve l'Ecosse, berceau de son enfance. La boucle est alors bouclée et ce voyage circulaire s'achève dans une stase⁵.

Mon propos, dans cet article, est d'examiner la nature du lien entre aventure et captivité dans ce premier roman de Smollett, souvent défini à tort comme picaresque⁶. Je tenterai de démontrer que la captivité n'est pas seulement présente dans des épisodes de *Roderick Random*, qu'elle n'est pas une *aventure parmi d'autres*, mais qu'elle constitue véritablement le fil conducteur du récit dont elle tisse la trame narrative, comme dans les récits de captivité, ou « *captivity narratives*, » de la Nouvelle Angleterre, mais sur un mode différent. Après avoir examiné l'esquisse d'une économie smollettienne du crime et du châtement, je m'interrogerai sur la fonction rédemptrice de ces pérégrinations carcérales, c'est-à-dire sur le sens de la peine, et examinerai enfin l'usage que fait Smollett de la figure de la récupération, de la réappropriation, figure éminemment postcoloniale.

*

**

On trouve dans *Roderick Random* un certain nombre d'éléments permettant de définir une « économie du châtement, » selon la terminologie de Michel Foucault dans *Surveiller et punir : naissance de la prison*⁷. Les criminels, qui ont enfreint la loi pour de multiples raisons, constituent, dans leur diversité, un échantillon représentatif de la société britannique sous les Georges. La frontière mouvante entre captifs et geôliers remet constamment en cause la notion même de culpabilité, tandis que la multiplicité des lieux clos, au nombre desquels il faut mettre les navires, dessine les contours d'un paysage carcéral qui ne saurait être restreint aux limites physiques des lieux officiels de détention.

La criminalisation de Roderick commence dès sa naissance, son premier crime étant d'être le fruit d'une union interdite, donc transgressive, entre un cadet de famille et la gouvernante de la maison, ce qu'explique Roderick dès les premières lignes de sa narration qui débute comme une histoire des origines ou *story of origins* : « My father, his youngest son, fell in love with a poor relation, who lived with the old gentleman, and performed the office of house-keeper ; whom he privately espoused ; of which marriage I am the first fruit » (RR 1). Auparavant, il avait pris soin de préciser que son grand-père se distinguait du commun des mortels par son statut social, par sa fortune, mais surtout par son sens de la justice et par ses compétences en matière de droit :

I was born in the northern part of this united kingdom in the house of my grandfather, a gentleman of considerable fortune and influence, who had on many occasions signalized himself in behalf of his country; and was remarkable for his abilities in the law, which he exercised with great success, in quality of a judge, particularly against beggars, for whom he had a singular aversion (RR 1).

Par la suite, la liste des crimes dont est accusé Roderick est aussi longue que diverse : en Ecosse, il est puni pour des larcins qu'il n'a pas commis et ce schéma d'accusations injustes, non fondées, se répète d'abord à Londres, ensuite sur le bâtiment de guerre, le *Thunder*, en partance pour la Caraïbe, où il est enrôlé de force, mis aux fers, puis par la suite soupçonné d'espionnage et mis une nouvelle fois aux fers. Son odyssée pénitentiaire s'achève à la prison londonienne de *Marshalsea*, et c'est d'ailleurs la seule incarcération qui soit justifiée par une infraction à la loi avérée, Roderick s'étant livré à un trafic de vêtements.

Ces pérégrinations carcérales, au sens figuré, provoquent toute une série de rencontres dues au hasard. Roderick va ainsi trouver sur son chemin d'autres délinquants des deux sexes : Miss Jenny, dont il fait la connaissance à bord de la voiture dans laquelle il effectue, en compagnie du loyal Strap, le trajet de Newcastle à Londres, et qui est, en réalité, une vulgaire femme des rues, « a common girl upon the town » (RR 57), Miss Williams, la prostituée au grand cœur, fille de bonne famille qui s'est laissée séduire par un débauché, et dont l'histoire, insérée dans la diégèse, vient interrompre le récit principal. Il est amené par ses incessants déplacements géographiques à côtoyer aigrefins, joueurs professionnels et autres escrocs en tous genres.

Ce panorama de la population carcérale ou criminelle permet de faire deux constatations : la première est que les criminels, quand ils sont coupables, sont dans une situation de grande précarité socio-économique et sont souvent en prison pour dettes, en attendant d'être jugés. La deuxième constatation

Annick Cossic

est que le voyage sert souvent le crime, parce qu'il permet le déguisement, le changement d'identité, ou favorise l'agression : cela se vérifie avec Miss Jenny qui joue les mijaurées dans la voiture, ou avec Rifle, bandit de grand chemin à la recherche de proies faciles sur la route de Londres. En cela, le roman de Smollett rejoint ceux de Daniel Defoe, *Moll Flanders* (1722) ou *Roxana* (1724), et reproduit certains schémas de la littérature de gueuserie du début du dix-huitième siècle. Il faut d'ailleurs se souvenir que ce premier roman de Smollett fut attribué à tort à Fielding, qui avait déjà publié *Joseph Andrews* (1742) et *The Life of Jonathan Wild the Great* (1743).

En établissant de la sorte un lien entre précarité, pauvreté et crime, Roderick oblige le lecteur à faire de l'inculpé arbitrairement détenu une victime⁸. C'est le cas de Miss Williams dont l'histoire est emblématique de l'innocence perdue, mais c'est également le cas de Rifle pour qui Roderick est forcé d'éprouver de la sympathie lorsqu'il est lui-même arrêté, sans avoir commis de délit, mais en qualité de témoin. La fuite de l'accusé donne à la scène des allures de farce et révèle à la fois l'incompétence et la culpabilité de ceux qui tentent de le capturer.

La culpabilité n'est donc pas là où on l'attend : Roderick, tout au long du récit, dénonce la cruauté des geôliers ou des juges, leur corruption, leur culpabilité qui finit par exonérer les captifs de leurs crimes et conforte leur statut de victimes. Telle est donc la conclusion que ne peut manquer de tirer le lecteur, une fois terminée la micro-narration de Miss Williams :

Well (continued she) that may be—but was it the best of champaign, it is no recompence for the damage I have suffered both in character and health, by being wrongfully dragged to jail—At this rate no innocent person is safe, since any officer of justice, out of malice, private pique, or mistake, may injure and oppress the subject with impunity—but, thank heaven, I live under the protection of laws that will not suffer such insults to pass unpunished, and I know very well how to procure redress. (RR 129).

Un tel acharnement institutionnel provoque des pratiques d'auto-mutilation à la fois chez Miss Williams et chez Roderick⁹. Miss Williams brosse un tableau sans concession des châtiments corporels auxquels elle fut soumise à Bridewell et qui l'ont conduite au bord du suicide :

In the morning my attempt was published among the prisoners, and punished with thirty stripes, the pain of which cooperating with my disappointment and disgrace, bereft me of my senses and threw me into an extasy of madness, wherein I tore the flesh from my bones

Les pérégrinations carcérales de Roderick...

with my teeth, and dashed my head against the pavement.—So that they were obliged to set a watch over me, to restrain me from doing further mischief to myself and others.— (RR 132).

L'univers carcéral smollettien est varié en raison d'abord de la multiplicité des criminels qui le peuplent, mais surtout en raison du caractère protéiforme de la captivité. Les prisons officielles – l'emprisonnement étant conçu comme la première étape du châtement mais ne constituant pas l'essentiel de la peine –, en particulier les prisons londoniennes, occupent une place non négligeable dans l'intrigue : celles de *Bridewell* et de *Newgate*, auxquelles Roderick échappe de peu, *the Marshalsea*, où en revanche, il effectue un séjour prolongé. La menace de Bedlam plane sur Miss Williams, à une époque où l'accusation d'hystérie pouvait conduire à un enfermement dans un asile d'aliénés.

D'autres lieux se transforment en pièges se refermant sur Roderick, en particulier *Tower Hill* où il est capturé par un détachement de la presse, ou *press gang*, et enrôlé de force sur le *Thunder*. La même fonction d'enfermement est ensuite dévolue au cockpit du bateau et à son pont de dunette, où Roderick est enchaîné et assiste impuissant à une bataille navale entre Espagnols et Anglais (RR 167-68), lors de l'expédition de Carthagène¹⁰.

Si la captivité de Roderick a commencé en Ecosse et remonte donc à son enfance, il en va de même de celle de Miss Williams soumise à un véritable lavage de cerveau presbytérien dès son jeune âge : « I boarded with an aunt, who was a rigid Presbyterian, and who confined me so closely to what she called the duties of religion, that in time I grew weary of her doctrines, and by degrees conceived an aversion for the good books she daily recommended to my perusal » (RR 117).

La noirceur de cette économie du châtement chez Smollett conduit inévitablement le lecteur à s'interroger sur le sens de la peine et donc sur le sens des pérégrinations carcérales de Roderick. Une fonction rédemptrice de la captivité pourrait sans doute constituer un premier élément de réponse, car l'on peut à juste titre se demander si Roderick est seulement une victime, si sa captivité continue est uniquement le fruit du hasard ou la conséquence de sa précarité socio-économique, ou si elle n'est pas plutôt le signe d'une culpabilité, profonde, quasi ontologique, liée à sa personnalité ou à sa condition humaine.

*

**

Force est de reconnaître que Roderick n'est pas un héros particulièrement sympathique. Il brille plus par ses vices, par ses passions, que par ses vertus, en digne héritier du *picaro*. Il a quelque chose du vaurien ou *rogue* et fait preuve d'un égoïsme forcené, comme en témoigne son attitude ambiguë à l'égard de son fidèle compagnon, Strap, qui n'est, il est vrai, jamais son double. Mais cet égoïsme est aussi synonyme de vitalité ; les mauvais traitements de son enfance l'ont endurci : loin de s'apitoyer sur lui-même, il rebondit toujours et se retrouve au centre de nouvelles aventures qui s'enchaînent sur un rythme endiablé laissant à peine au suspens le loisir de s'installer. Sa résilience, sa résistance à la douleur, à la souffrance induite par sa condition de captif, font le bonheur du lecteur sans cesse embarqué vers de nouveaux horizons, lecteur, comme l'a si bien montré Jacques Rivière dans son essai *Le roman d'aventure*, dont « la faculté de vibration » est sollicitée en permanence car « il y a attente du n'importe quoi¹¹ ». La diversité du paysage carcéral est ainsi typique de la notion d'aventure liée au charme de la nouveauté.

La faille de Roderick trouve son origine dans son matérialisme : c'est ainsi qu'il collectionne les chemises, signes ostentatoires de richesse. Il est d'ailleurs perdu par son goût du luxe, par sa quête incessante d'un bonheur épicurien, de nourritures terrestres, qui le transforment en coureur de dot, prêt à tout pour obtenir une forme de reconnaissance sociale, y compris à épouser la difforme, grotesque Miss Snapper qu'il décrit en des termes peu flatteurs : « I perceived that Miss had got more twists from nature, than I had before observed, being bent sideways into the figure of an S, so that her progression very much resembled that of a crab » (RR 331).

Ce n'est sans doute pas un hasard si le dernier lieu de captivité institutionnelle de Roderick est la prison de *Marshalsea*, réservée aux débiteurs. Or la mort est parfois présentée dans le roman comme une dette, un dû : « he should have died bravely, fighting for his king and country : Death was a debt which everyman owed, and must pay now as well as another time » (RR 182). L'on peut en effet voir dans cette présence constante de la mort qui rôde sans cesse autour de Roderick, en particulier lors de la bataille de Carthagène, un rappel de la condition humaine. Smollett imposerait donc à son héros une double peine, une peine institutionnelle, et la sienne, littéraire, l'auteur se posant alors en juge.

Dans une telle optique moralisatrice, la captivité *serait* un mal nécessaire, la prison un passage obligé, une descente aux enfers, ce qui pourrait expliquer le caractère désincarné des chronotopes smollettien¹², des lieux clos et des paysages, une des caractéristiques du « sous-genre¹³ » selon Bakhtine dans son analyse du « temps de l'aventure¹⁴ ». Le narrateur ne décrit pas Londres, ou ses prisons, pas plus qu'il ne décrit véritablement l'expédition de Carthagène ou le Paraguay. Son récit est centré sur lui-même, narcissique,

ce qui illustre l'assertion de Jean-Yves Tadié dans *Le roman d'aventures* : pour Tadié, la caractéristique du roman d'aventures est la mise au premier plan du héros, de l'aventurier, dont l'itinéraire est retracé, car « il n'y a pas de roman d'aventures sans héros préparé pour nous¹⁵ ».

Cependant, l'idée d'une éventuelle et nécessaire rédemption d'un Roderick aux nombreuses faiblesses se heurte à une description satirique de la justice et à une remise en cause argumentée de la légitimité de l'autorité, présentée comme pervertie. La société où évolue Roderick, que ce soit en Ecosse ou en Angleterre, est une société où il n'y a pas d'ordre moral, une société gangrenée par le vice. L'injustice est omniprésente : il y a celle du grand-père, *Justice of the Peace*, mais également celle du Dr Mackshane et du Capitaine Oakhum. Tous ces personnages occupent une position d'autorité dont la légitimité est remise en question par l'injustice et la violence dont ils se rendent coupables. Les représentants de l'aristocratie et de la *gentry* apparaissent également dépravés et dénués de tout sens moral, tel Lord Struttwell, le bien nommé, – la satire onomastique fait en effet partie de l'arsenal satirique de Smollett –, ou le frère de l'innocente et ravissante Narcissa qu'épousera le héros à la fin du roman, Orson Topeshall, dont les beuveries sont notoires.

Dans un tel contexte, Roderick a des circonstances atténuantes : une enfance malheureuse, la rupture du lien familial, l'absence de modèle de vertu – seul son oncle Tom Bowling fait preuve d'humanité, mais c'est un marin voyageur souvent absent. La violence de Roderick est alors une contre-violence et n'égale jamais celle de ses tortionnaires¹⁶.

La mise en accusation des représentants de l'ordre rend alors caduque l'exemplarité de la peine, pierre angulaire du système. La violence des châtiments corporels, en vigueur à l'école, en prison, sur les navires de guerre, s'explique par la volonté de faire du châtiment un spectacle, ce qui était la caractéristique du système pénal du Siècle des Lumières, tel qu'il a été analysé par Michel Foucault (Foucault 17-18). Cependant, l'excès de captivité entraîne une banalisation du châtiment, de la privation de liberté, peu propice à la réformation morale du coupable. La captivité de Roderick ne s'apparente aucunement à une retraite, ses réflexions ne relèvent que rarement d'un processus d'introspection, ce qui, d'ailleurs, est une des caractéristiques du roman d'aventures qui privilégie l'action.

Le spectacle de la violence induit une autre captivité, celle du lecteur, captif d'un récit aux multiples rebondissements, littéralement mitraillé par des images de corps mutilés, comme lors de la bataille navale à laquelle Roderick assiste impuissant, mis aux fers sur le pont du *Thunder* :

Annick Cossic

Both sides were as good as their word, and their engagement began with great fury. The reader may guess how I passed my time, lying in this helpless situation, amidst the terrors of a sea-fight; expecting every moment to be cut asunder or dashed in pieces by the enemy's shot! I endeavoured to compose myself as much as possible [...] I concealed my agitation as well as I could, till the head of the officer of Marines, who stood near me, being shot off, bounced from the deck athwart my face, leaving me well-nigh blinded with brains (RR 167-68).

La subjectivité du récit auto-diégétique ôte au lecteur toute véritable liberté de jugement et, en cela, montre l'influence de la satire juvénalienne sur Smollett qui fait un procès à charge de la société britannique. Ce déferlement de violence pose la question du sadisme smollettien en réponse au sadisme institutionnel. La communauté des lecteurs, à laquelle s'adresse Roderick comme à un tribunal suprême¹⁷, se retrouve, contrainte et forcée, dans une position de voyeur, prise en otage par le narrateur.

*

**

À l'issue de ce parcours initiatique, de dépossession parfois induite par la captivité parfois la provoquant, un processus de récupération, de réappropriation semble s'amorcer. Roderick va sortir de l'enfer carcéral qui est le sien – son séjour à la prison de *Marshalsea* l'a métamorphosé, il semble vaincu par le sort, brisé par le système judiciaire :

I seeing my money melt away, without any certainty of deliverance, and in short, all my hopes frustrated; grew negligent of life, lost all appetite, and degenerated into such a sloven, that during the space of two months, I was neither washed, shifted nor shaved; so that my face rendered meagre with abstinence, was obscured with dirt, and overshadowed with hair, and my whole appearance squalid and even frightful [...] (397).

Néanmoins, il est une fois de plus sauvé par son oncle, Bowling, le marin, qui lui propose d'être chirurgien sur un navire en partance pour le Paraguay ; le capitaine lui révèle le secret de cette expédition : l'équipage doit d'abord s'arrêter en Guinée pour prendre livraison de plusieurs centaines d'esclaves (400). Arrivé à Buenos Aires, Roderick rencontre par le plus grand des hasards un certain Don Rodriguez qui, dans une scène émouvante de reconnaissance, s'avère être son père. Il retrouve alors la figure paternelle, son statut social, son identité, indispensables à sa liberté. Il est réinséré dans la société par les hommes, son oncle d'abord, homme providentiel, son père

surtout : la captivité avait fini par l'émasculer, le statut d'éternelle victime l'empêchant de se conformer à l'idéal chevaleresque de la masculinité encore en vigueur en cette première moitié du XVIII^e siècle, mais destiné à être remplacé par la figure du gentleman poli¹⁸. La masculinité est affaire de pouvoir (Harvey 297)¹⁹ et Roderick, sans la fortune familiale, est aussi sans pouvoir. Avec la bénédiction des hommes de sa famille, il peut dès lors, à Londres, épouser Narcissa et devenir à son tour mari, puis père.

Toutefois, l'identité de Roderick ne saurait se réduire à la récupération du domaine ancestral, elle a acquis de la complexité et est devenue multiple. Le héros qui réintègre les terres familiales est *écossais et britannique*. Son retour en Ecosse n'annule pas son allégeance à la nation britannique, prononcée peu avant la bataille de Dettingen²⁰ au cours de son bref enrôlement dans l'armée française, mais lui donne tout son sens²¹ :

In vindication of my countrymen, I adduced all the arguments commonly used to prove that everyman has a natural right to liberty; that allegiance and protection are reciprocal; that when the mutual tie is broken by the tyranny of the king, he is accountable to the people for his breach of contract, and subject to the penalty of the law; and that those insurrections of the *English*, which are branded with the name of rebellion, by the slaves of arbitrary power, were no other than glorious efforts to rescue that independance [sic] which was their birthright, from the ravenous claws of usurping ambition (RR 246)²².

Roderick réintègre un espace clos, terrestre, en ayant fait un détour par un espace ouvert, la mer, qui pourtant a été pour lui synonyme de captivité, sauf dans les toutes dernières pages du roman.

A cette récupération de sa liberté et de son identité, grâce aux hommes de sa famille, qui permet un rétablissement du lien, la restauration de la filiation, il convient d'ajouter le dénouement heureux de l'intrigue sentimentale : Roderick a désormais les moyens d'épouser l'anglaise Narcissa dont il est amoureux depuis son retour en Angleterre, après sa première odyssee maritime. Cette conclusion romantique a un effet bien plus rédempteur que les multiples incarcérations et autres châtimts auxquels il a été soumis.

C'est en effet par l'amour, et plus généralement par la sensibilité et la sympathie, que Roderick est ré-humanisé, ou, selon une terminologie psychanalytique, « arrimé à nouveau à l'autre ». Les retrouvailles avec son père avaient occasionné le versement de maintes larmes : « I was lost in rapture, and while he pressed me to his heart, let fall a shower of tears into his bosom » (RR 413). Cependant les femmes jouent dans le roman un rôle déterminant, ainsi que certains êtres sensibles issus d'un milieu populaire tels le fidèle Strap, barbier de son état, et le poète Melopoyrn rencontré en prison. La figure

maternelle, absente dès le début du roman, est remplacée par plusieurs figures de substitution, héroïnes de micro-narrations, introduites ainsi par une écriture de la fragmentation et de la discontinuité : celle de Miss Williams qui favorise la réunion de Roderick et de Narcissa, celle de Mrs Sagely qui recueille le héros et panse ses blessures alors que son corps est, une fois de plus, traité comme monstrueux, inhumain²³, et enfin celle de Narcissa elle-même qui, dès le début de leur mariage, porte le fruit de leurs amours. C'est d'ailleurs le souvenir de sa bien-aimée qui lui a permis de rester un être social : « [it] preserved my attachment to that society of which she constituted a part » (RR 397).

L'intrusion de la sensibilité dans un roman à tonalité satirique n'est aucunement surprenante, et Smollett, auteur d'un poème intitulé *The Tears of Scotland*, écrit après la Bataille de Culloden (1746), est une figure charnière à cet égard, grâce à ses romans, comme plus tard *The Expedition of Humphry Clinker* (1771) où il a su allier satire et sentiment.

Une telle fin, qualifiée de mythique par beaucoup de critiques et reposant sur une « justice poétique²⁴ », laisse cependant le lecteur quelque peu dubitatif quant à la véritable nature de l'émancipation de Roderick. Son voyage est certes circulaire : sa fortune retrouvée lui permet de réintégrer le domaine familial et de retourner en Ecosse, matrice originelle. Mais cette circularité même n'est-elle pas synonyme d'enfermement ? En posant cette question, je m'écarte de l'interprétation dominante, de la *doxa*, selon laquelle ce roman qui se termine sur le mot de félicité, ou « felicity » (RR 435), est perçu comme *une fable du bonheur retrouvé*.

On ne peut manquer tout d'abord d'être frappé par le caractère artificiel de cette fin mythique, Roderick-Ulysse ayant retrouvé l'Ecosse-Ithaque. Ce retour au pays natal, est conventionnel et ne dure en termes de temps textuel que quelques pages (une petite quarantaine) dans l'architecture d'un roman qui en compte plus de quatre cents. Cela tendrait à démontrer que, pour Smollett, l'essentiel n'est pas là : la captivité est objectivement plus présente et plus prégnante que l'émancipation, la dimension satirique l'emporte sur la dimension romanesque.

D'autre part, la libération de Roderick est fortuite, comme l'avait annoncé *l'incipit* du récit, l'image de la balle de tennis l'ancrant dans une esthétique où l'illogique et le hasard jouent un rôle prépondérant. Cette image avait été utilisée par John Locke dans *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) : « a tennis-ball, whether in motion by the stroke of a racket, or lying still at rest, is not by anyone taken to be a *free agent*²⁵ ». Le lecteur n'a que rarement le sentiment d'être témoin de l'évolution du héros, mais a plutôt l'impression d'assister aux pérégrinations d'un protagoniste qui semble le jouet de forces

extérieures. Il faut noter que c'est par hasard qu'il retrouve Narcissa à Bath, ce qui a pour effet de raviver sa flamme. Car si l'amour est rédempteur, il est à l'origine d'une autre forme de captivité, la captivité amoureuse, selon les termes employés par le narrateur lui-même : « How often did I contemplate the resemblance of those enchanting features that first *captivated my heart!* » (RR 397). L'amour de Roderick pour Narcissa est un amour physique, passionnel, où l'apparence joue un rôle déterminant, comme elle l'a toujours fait dans l'itinéraire du héros²⁶.

Le modèle de réussite qu'il finit par incarner, modèle de la retraite dans la campagne écossaise, tout comme celui de la masculinité qu'il semble représenter, sera un modèle bientôt dépassé, décalé : à l'émancipation choisie par le travail, Smollett préfère pour Roderick la libération fortuite, subie, par l'héritage. La première possibilité est suggérée par l'oncle marin, voyageur impénitent, oncle maternel : « [he] proposed that I should sail with him in quality of his surgeon; in which case, he would put me on a method of getting a fortune in a few years, by my own industry » (RR 400), la deuxième se concrétise grâce à Don Rodriguez, par la lignée paternelle²⁷.

Roderick parle désormais avec la voix de la classe dominante, mais aussi de la culture dominante et n'est-ce pas là la forme ultime de son aliénation ? Ce n'est pas en Écossais qu'il conclut son récit mais en Britannique, car il se retrouve du côté de l'Empire et de l'impérialisme. Les conclusions auxquelles parvient Nancy Armstrong²⁸, dans son article « Captivity and Cultural Capital in the English Novel, » lorsqu'elle analyse l'évolution de Mary Rowlandson – auteur et héroïne d'un récit de captivité en Nouvelle-Angleterre, récit fondateur du genre et lu en Angleterre grâce à de multiples rééditions, *The Narrative of the Captivity and the Restoration of Mrs. Mary Rowlandson* (1682) –, s'appliquent dans une certaine mesure à lui : « Rowlandson leaves an English family, in other words, and her return to that family transforms it into the foundation for a New English Nation » (Armstrong 374). Roderick quitte le berceau que constitue l'Écosse qu'il voit encore comme non rattachée à l'Angleterre pour rejoindre une Écosse qu'il perçoit désormais comme membre de l'Union. Son itinéraire est en partie paradigmatique de la remise en cause de la notion de *home* qui résulte de la captivité, comme l'a constaté Linda Colley dans *Captives* :

Captives were led to question the very validity of divides between peoples, and the meaning of what they had once regarded as home. Virtually all British captives though were compelled by the nature of their predicament to re-examine –and often question for the first time –conventional wisdoms about nationality, race, religion, allegiance, appropriate modes of behaviour, and the location of power²⁹.

Annick Cossic

Cette inscription, nouvelle pour lui, dans la culture britannique peut expliquer la complète indifférence de Roderick aux esclaves transportés et son incapacité à faire un lien entre leurs deux captivités ; il dit même avoir été *leur* esclave : « Our ship being free from the disagreeable lading of negroes, to whom indeed I had been a *miserable slave* [...] » (RR 410). S'il y a insertion dans la trame narrative d'un « slave narrative³⁰ », il n'y a pas d'adoption du point de vue de l'esclave africain (RR 409-10), en dépit d'une commune altérité originelle. La question de la race occulte une commune exploitation, un statut commun de victime, malgré la dénonciation explicite d'une sauvagerie institutionnelle britannique, dans ce refus de prendre en compte le corps réduit à une dimension utilitaire, mercantile.

*

**

Roderick Random me paraît être un roman *hybride* (Nancy Armstrong et Leonard Tennenhouse définissent le roman britannique du XVIII^e siècle comme « le créole parfait », « the perfect creole » [Armstrong et Tennenhouse 198]) baignant dans un climat de violence hérité de la *tradition picaresque*, violence atténuée par l'insertion d'éléments appartenant à la *tradition romanesque*. Smollett, à partir de ces deux pôles, de ces deux courants, a jeté les bases du roman d'aventures qui a pris son essor au XIX^e siècle avec Verne, Dumas, Stevenson et Conrad et était consacré à « *une* grande aventure » (Tadié 6). Le roman de Smollett répond au moins à trois critères énumérés par Tadié, « l'irruption du hasard ou du destin dans la vie quotidienne » qui caractérise l'aventure³¹, « la présence du héros aventurier au premier plan » et un contexte de « développement des empires et de la science » (Tadié 189).

Le lien entre aventure et captivité est inhérent à la notion de flux, d'incertitude, de frontières mouvantes, d'instabilité politique, de *nouveauté* : à mon sens, *Roderick Random* participe lui aussi de cette esthétique de la nouveauté définie par Addison et Steele dans *The Spectator* et revendiquée par Jacques Rivière comme étant l'essence même du « roman d'aventure³² ». Ce lien se forge dans un environnement de conquêtes territoriales³³, de tracé de nouveaux territoires, « mapping new territories », en un mot de construction d'un nouvel espace, où le captif est une monnaie d'échange dans une économie mercantiliste³⁴, pré-capitaliste, ou un exutoire, sorte de victime expiatoire dans une économie sacrificielle. Il n'est pas innocent que les chefs d'accusation portés contre Roderick aient été tour à tour l'espionnage et l'endettement.

Roderick Random est à situer, de ce point de vue, dans la lignée d'autres textes où aventure et captivité forment un couple infernal, *The Tempest* de

Shakespeare (1611), *Oroonoko or the Royal Slave* d'Aphra Behn (1688), *Robinson Crusoe* et *Captain Singleton* de Defoe (1719, 1720)³⁵. Ce n'est pas une véritable fable du bonheur retrouvé, mais plutôt une fable d'une captivité sans cesse recommencée, le récit d'une libération illusoire rendue possible par la captivité de l'autre et débouchant elle-même sur d'autres formes de captivité, liées à la nature humaine³⁶.

Rien d'étonnant alors que le topos de la captivité ait nourri l'imaginaire gothique, donnant naissance à un carcéral terrifiant dont certains traits ont été esquissés par Smollett dans son tout premier roman et, de façon encore plus frappante, dans *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* qu'il publia en 1753.

Annick Cossic
CEIMA/HCTI EA 4249, UBO, Brest

notes

¹ Paul-Gabriel Boucé, Introduction à *The Adventures of Roderick Random*, 1748 ; Oxford, OUP, 1979, XIX. L'édition OUP sera utilisée dans cet article comme édition de référence. Elle a été établie par P.-G. Boucé dont les travaux ont révolutionné les études smollettiennes.

² James Boswell, *The Life of Dr Johnson* (1791 ; London, J. M. Dent & Sons LTD, 1962) 1 : 264.

³ Tobias Smollett, *The Adventures of Roderick Random*, ed. Paul-Gabriel Boucé, 1748 ; Oxford, OUP, 1979, 1.

⁴ Paul-Gabriel Boucé, « 'Scotorum praefervida ingenia': Violence in Smollett's *Roderick Random* (1748) », *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature* 8 (1992), 245 : « This constitutes the diegetic etymon of the novel, encapsulating proleptically Roderick's adventures ».

⁵ Paul-Gabriel Boucé a montré dans son ouvrage, *Les romans de Smollett. Etude critique*, que *Roderick Random*, tout comme *Peregrine Pickle*, a bien une structure qu'il faut trouver « sous le chaos des incidents, des anecdotes, des aventures et des histoires incluses » et qui est donnée par « l'unité même de la vie morale, avec son alternance de sommets et de gouffres », *Les romans de Smollett. Etude critique*, Didier, Paris, 1971, 193.

⁶ A ce sujet, voir l'analyse de P.-G. Boucé pour qui Roderick n'a rien d'un *picaresque* : « Entre Gil Blas et Roderick, il y a toute la différence d'un code d'honneur social, moral et psychologique, dont Gil Blas n'a aucune notion lorsqu'il vit ses quelques aventures picaresques au début de sa vie », *Les romans de Smollett*, 135. Voir également, Alice Green Fredman, « The Picaresque in Decline: Smollett's First Novel », *English Writers of the Eighteenth Century*, ed. John H. Middendorf, New York, Columbia UP, 1987, 189-207. Pour Fredman, le picaresque de *Roderick Random* est un « picaresque modifié », décadent, car ni le héros ni la vision qui se dégage du récit ne sont « picaresques » : « What [Smollett] created was a kind of 'modified' picaresque ».

Annick Cossic

[...] and the result of this is [...] the picaresque in decline » (189). Pour P.-G. Boucé, *Roderick Random* est un roman péripatétique, « Snakes in Iceland : The 'Picaresque' in Smollett's *Roderick Random* » (*Caliban* 22 [1983] 32-33).

⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 16-19.

⁸ Paul-Gabriel Boucé : « Smollett montre dans *Humphry Clinker* qu'il détestait l'injustice sociale [...] et vise l'iniquité d'un système social où les indigents sont traités comme des criminels », *Les romans de Smollett*, 113.

⁹ Voir l'analyse de Serge Soupel qui montre comment « le vêtement permet à Smollett de signifier 'un dérèglement passager des esprits' » (*Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771 : l'écriture ambiguë*, Didier, Paris, 1983, 66-67).

¹⁰ La bataille de Carthagène (mars 1741) fut le point culminant de l'expédition britannique contre les Espagnols entreprise dans le cadre de la *Guerre de l'Oreille de Jenkins* qui avait pour enjeu la domination de l'océan atlantique. Elle se solda par un échec des forces britanniques. Charlotte Sussman analyse la symbolique du démembrement et de la dissolution corporelle dans son article « Lismahago's Captivity: Transculturation in *Humphry Clinker* », *ELH* 61, (1994), 597-618, et fait le lien entre ces deux modes de destruction du corps et l'expansion coloniale : « In *Roderick Random*, [...] English bodies are crowded into dissolution [...]. Like Lismahago's fingers, these sailors' limbs have been amputated in their voyage to the New World, their bodies radically reshaped. In fact, their presence in the Caribbean is due to a war itself instigated by the crime of dismemberment –the war of Jenkins' ear », Sussman, 609.

¹¹ Jacques Rivière, *Le roman d'aventure*, 1913 ; Paris, Editions des Syrtes, 2000, 76-80.

¹² Voir la définition du chronotope par Mikhaïl Bakhtine : « We will give the name *chronotope*, (literally, « time space ») to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature » dans *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, 84.

¹³ Bakhtine a dressé une liste de sous-genres romanesques : voir Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil, 1981, 140-41.

¹⁴ Dans *The Dialogic Imagination*, Bakhtine définit le temps de l'aventure en ces termes : « a time of exceptional and unusual events, events determined by chance, which, moreover, manifest themselves in fortuitous encounters (temporal junctures) and fortuitous nonencounters (temporal disjunctions) » (116).

¹⁵ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, 9.

¹⁶ Voir la préface XLV « I have attempted to represent modest merit struggling with every difficulty to which a friendless orphan is exposed, from his own want of experience, as well as from the selfishness, envy, malice, and base indifference of mankind. »

¹⁷ Ian Bell a analysé la « grammaire de la punition » dans la satire augustéenne et a défini de la sorte le projet des satiristes : « [...] satire was attempting at this time to create a punitive community outside the vested- interest groups of rigid Tories or Whigs [...] », *Literature and Crime in Augustan England*, London, Routledge, 1991, 182.

¹⁸ Voir Karen Harvey, « The History of Masculinity c.1650-1800 », *Journal of British Studies* 44, 2005, 296-311. La masculinité des hommes s'est forgée dans des contextes de guerre et de batailles navales (308). Harvey oppose « manhood » au XVII^e siècle et « masculinity » au XVIII^e et considère que se produit une rupture entre l'homme de 1650 et celui de 1750. Smollett privilégie ici un modèle obsolète, celui du père de famille, ou, « household patriarch »

Les pérégrinations carcérales de Roderick...

(299), détrôné à la fin du XVII^e siècle par les libertins et par les petits maîtres, « libertines and fops, » eux-mêmes remplacés par le gentleman poli (« polite gentleman »), 299-301.

¹⁹ « Thus gender history –and the history of masculinity–emphatically can and does speak about power » (297).

²⁰ Lors de la Bataille de Dettingen (juin 1743), pendant la Guerre de Succession d'Autriche, les forces britanniques alliées à celles de Hanovre et de Hesse parvinrent, non sans mal, à repousser les forces françaises emmenées par le Duc de Noailles.

²¹ Roderick se fait ici le champion de la monarchie parlementaire britannique opposée à la monarchie absolue française et les Français sont présentés comme étant esclaves de leur roi, « slaves of arbitrary power » (RR 246). Le roi d'Angleterre, accusé d'être le « Roy de l'Enfer » par un soldat gascon, est défendu par Roderick qui réagit en Britannique et non en Ecossois et n'hésite pas à défer physiquement son adversaire, lequel demande réparation pour l'outrage fait au roi de France : « he insisted upon my asking pardon for my presumption in affronting his king and him » (RR 247). Roderick semble reconnaître la clémence du roi de Grande-Bretagne qui renonce au carnage : « But notwithstanding the royal clemency of the king of Great Britain, who headed the allies in person, and no doubt, put a stop to the carnage, our loss amounted to 5,000 men [...] » (RR 249).

²² Faut-il y voir une allusion voilée à la Déclaration d'Arbroath (1320) qui célèbre la liberté des Ecossois et considérer l'allégeance de Roderick comme de façade et ironique ? Je ne le pense pas, en raison du contexte et des sentiments très violemment anti-français de Smollett qui transparaissent, en particulier, dans les *Travels through France and Italy* (1766). Roderick défend ici les droits naturels de l'homme, reprenant ainsi en partie les théories de John Locke et de certains philosophes du Siècle des Lumières.

²³ Voir Aileen Douglass, *Uneasy Sensations*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995, 45.

²⁴ Susan Bourgeois, *Nervous Juices and the Feeling Heart: The Growth of Sensibility in the Novels of Tobias Smollett*, New York/Berne, Peter Lang, 1986, 61.

²⁵ L'analogie est établie par Alfred Lutz, « Representing Scotland in *Roderick Random and Humphry Clinker* », *Studies in the Novel* 33, 2001, 2. Lutz ajoute : « The heroes of [Smollett's] early novels are at the mercy of external forces » (2).

²⁶ Roderick souffre d'un déséquilibre métabolique en raison du trop grand nombre d'esprits animaux dans son organisme : voir P-G Boucé, « Scotorum praefervida ingenia » 249.

²⁷ Il faut noter qu'il s'agit d'une transmission particulière, hybride : en effet Roderick va hériter du domaine familial que son père rachète grâce à sa fortune acquise par le commerce triangulaire.

²⁸ Nancy Armstrong et Leonard Tennenhouse ont redéfini les origines culturelles du roman anglais dans leur ouvrage, *The Imaginary Puritan: Literature, Intellectual Labor and the Origins of Personal Life*, Berkeley, University of California Press, c. 1992, 196-216. Nancy Armstrong analyse plus précisément l'impact de la figure de la captivité sur le roman anglais dans son article, « Captivity and Cultural Capital in the English Novel » *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 31, n°3, Thirtieth Anniversary issue: III, Published by Novel Corp., Brown University, Summer, 1998, 374 (footnote 2).

²⁹ Linda Colley, *Captives. Britain, Empire and the World, 1600-1850*, 2002 ; London, Pimlico, 2003, 16. On peut voir dans cette transformation inhérente à la captivité une des manifestations du syndrome de Stockholm.

Annick Cossic

³⁰ John Skinner, *Constructions of Smollett. A Study of Genre and Gender*, Delaware, University of Delaware Press, 217-21.

³¹ Tadié 5 : « L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas. »

³² Rivière 68 : « le roman d'aventure, c'est un roman qui s'avance à coups de nouveauté ; au lieu d'utiliser avec une sage économie et de faire durer longtemps une donnée initiale, l'auteur dépense tout son bien à chaque fois [...] ». Smollett utilise l'expression « the graces of novelty » dans la préface de *Roderick Random* (xliii).

³³ Jamal Eddine Benhayoun dans son ouvrage, *Narration, Navigation and Colonialism. A Critical Account of Seventeenth- and Eighteenth-Century English Narratives of Adventure and Captivity*, souligne le rôle des vaisseaux dans l'entreprise de colonisation et dans sa textualisation fictionnelle : « British ships are signs of imperial power, and their presence in narratives is a discursive re-statement of that power in the geographical and cultural spaces of other nations », Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2006, 107. Pour Benhayoun, le vaisseau est un catalyseur de mouvement, provoque le flux, et inscrit le récit dans des espaces aux frontières floues, changeantes, dans des lieux de transition.

³⁴ Voir à ce sujet l'article de David Punter, « Smollett and the Logic of Domination », *Literature and History* 1, 1975, 60-83 et sa remarque : « Mercantilism, unlike capitalism, did not conceal its dependence on brute force » (66).

³⁵ Ces textes ont été choisis par Benhayoun dans *Narration, Navigation and Colonialism* (41-85) comme étant fondateurs du récit d'aventure et de captivité.

³⁶ Smollett lui-même était conscient que l'homme restait prisonnier de son corps, comme le fait observer Angus Ross dans son article, « The Show of Violence in Smollett's Novels », *Yearbook of English Studies* 77, 1972, 118-19 : « The physicality of violent incidents is stressed by Smollett. This has been seen as representing Smollett's conviction that men are prisoners of the body. Bodies are be-thumped, knocked around [...] perhaps rhetorically to engage the reader's feelings, in the process of learning, and on Smollett's own part to take revenge on the imprisoning body » (128).

Nicole Cloarec

Images de captivité et captures d'images dans *The Piano Tuner of Earthquakes* de Stephen & Timothy Quay (2005)

Penser les rapports de la captivité et du cinéma ne saurait se limiter à une question de genre, le genre du film de prison par exemple, aussi nombreuses et passionnantes que soient les œuvres cinématographiques qui ont traité de l'espace carcéral, ou se sont ingénies à dépeindre l'enfermement, qu'il soit spatial, social, ou mental.

En associant les notions connexes de captivité et de capture, je souhaite ici tenter de démontrer qu'il existe un lien plus souterrain et plus surnois reliant cinéma et captivité, à savoir que cette dernière est au cœur du dispositif cinématographique à travers la mise en cadre, la capture d'une réalité profilmique en vue d'une image (forcément prisonnière). Pensez un instant à l'ambiguïté du terme anglais « to frame someone » : à la fois cadrer quelqu'un et le piéger.

Dans un très beau texte publié dans la revue québécoise *Hors Champ*¹, André Habib souligne la prééminence des thèmes de l'enfermement et de l'évasion dans la réflexion critique sur le cinéma. En reprenant le fameux titre de Jean-Louis Schefer, l'auteur s'interroge : « L'homme ordinaire du cinéma est-il un évadé (celui qui s'évade momentanément de la société-prison) ou un prisonnier (prisonnier du film, [de ses] instances sociales et politiques de production)² ? » Le désir d'évasion du spectateur se confond de façon troublante avec un désir de captivité, un désir d'être captivé. « Le cinéma n'est-il pas alors un lieu d'évasion précisément parce que, en même temps, il nous enferme³ ? ».

L'auteur cite Walter Benjamin et son célèbre essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935) dans lequel le critique allemand a recours au champ sémantique de la claustration et de l'évasion pour parler de l'expérience cinématographique, de la puissance optique de la caméra capable de libérer les objets et les espaces du quotidien :

Nos bistrots et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans

Nicole Cloarec

espoir de libération. Alors vint le cinéma, [qui], grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages⁴.

À l'inverse, la critique des années 1970, âge d'or des théories marxiste, psychanalytique et sémiotique, insiste sur l'aliénation propre au dispositif. Jean-Louis Baudry s'appuie ainsi sur l'allégorie platonicienne de la caverne pour analyser le dispositif du cinéma en terme de scène freudienne où prédominent les notions de projection et de travail du rêve. Habib souligne : « Pour houleuse et vieillotte qu'elle soit, cette analogie a le mérite de dégager une relation quasi-originelle entre la prison, la projection et le désir d'image⁵. »

À ce propos, André Habib cite Jean-Luc Godard qui dans l'épisode de ses *Histoire(s) du cinéma* rend hommage à Jean-Victor Poncelet (17878-1867), physicien et officier de l'armée napoléonienne, qui fut fait prisonnier en 1812 par les troupes russes et couvrit les murs de sa cellule de toute l'érudition dont il se souvenait. Libéré, ses notes servirent à la rédaction d'un « Traité des propriétés projectiles des figures » (1822). Godard, toujours friand de fables sur l'origine du cinéma, conclut :

Il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d'un mur russe pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique⁶.

La fiction littéraire n'est pas non plus en reste et a exploité la dimension fantasmée contenue dans la capture du réel par l'image. *Le Château des Carpathes* de Jules Verne, *Locus Solus* de Raymond Roussel et *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares mettent tous en scène des machines infernales dont le mécanisme permet de reproduire en trois dimensions une scène enregistrée au prix de la vie même des individus désormais captifs d'une animation éternelle bien que mécanique. C'est précisément ces trois récits qui sont à l'origine du film des frères Quay *The Piano Tuner of Earthquakes*.

Stephen et Timothy Quay, jumeaux inséparables d'origine américaine, se sont fait un nom d'estime dans le domaine du film d'animation britannique et *The Piano Tuner* est leur deuxième long métrage tourné avec des acteurs tout en intégrant des séquences d'animation.

Le film est un récit de possessions à de multiples points de vue. Le docteur Emmanuel Droz (médecin aliéniste qui, à l'instar du docteur Frankenstein, possède le secret de la résurrection) est amoureux fou de la cantatrice Malvina Van Stille, ou plutôt voue une passion obsessionnelle à sa voix. Il parvient à l'enlever lorsqu'elle meurt mystérieusement sur scène lors d'une

représentation donnée juste avant son mariage avec Adolfo. De retour sur son île qui sert d'asile à un groupe d'hommes travaillant comme jardiniers, Droz ressuscite Malvina tout en la gardant dans un état de torpeur aliénée. Elle passe ses journées assise sur un banc sur le haut d'une falaise, le regard perdu vers l'horizon, puis répète toutes les nuits en vue d'une représentation unique mise en scène par Droz, qui n'est que la répétition de la première représentation et que Droz veut réécrire. Le Docteur fait appel à un accordeur de piano, Felisberto Fernandez, afin qu'il répare ses automates musicaux endommagés par l'air marin. Cependant, ces automates, animés par le mouvement des marées, semblent étrangement influencer sur la vie des occupants de la Villa Azucena. Alors que la gouvernante Assumpta, tout en continuant une relation de jeux sado-érotiques avec le Docteur, tente de séduire l'accordeur, celui-ci tombe amoureux de l'énigmatique Malvina. Au final, le spectacle mis en scène par Droz est interrompu par un tremblement de terre, le docteur est littéralement anéanti, rongé par des champignons, l'île est engloutie et seul est préservé le sixième automate, qui enferme désormais la cantatrice et l'accordeur rejouant la même scène pour l'éternité.

Les personnages sont tous prisonniers des obsessions⁷ du Docteur Droz, démiurge méphistophélique qui règne sur son île « improbable », microcosme isolé qui combine l'atmosphère des Carpates, l'architecture manuéline du Portugal, la flore des boulots nordiques côtoyant les palmiers. Surtout, au sein de cette île se déploient des mondes emboîtés les uns dans les autres. Chaque automate musical est lui-même un microcosme, une sorte de grande boîte contenant une multitude de rouages et engrenages extrêmement complexes ainsi que des figurines animées. Le recours récurrent au montage parallèle souligne la circulation des mêmes gestes entre les poupées mécaniques et les êtres vivants dont la vie et les rêves se révèlent de plus en plus soumis aux rythmes des automates. Que ce soit dans le rêve de Felisberto ou en plein jour, les jardiniers ont la même démarche de pantins se figeant à intervalles réguliers. La main animée du rameur automate semble guider les mouvements incontrôlés de la main de Malvina. C'est en toute logique que Droz conçoit son unique représentation comme un ultime automate, à savoir que les figurines y sont des êtres vivants guidés à l'aide de bâtons. Le Docteur ne s'exclame-t-il pas : « Malvina, my nightingale, you will sing forever in my cage. »

Dans un plan très bref, Droz, filmé de face au second plan, contemple au premier plan son île que l'on aperçoit comme sous une cloche (121') : à la fois contenant et contenu, l'espace devient un vertige de mondes emboîtés. L'enfermement topographique des personnages se traduit ainsi non pas par un surlignement des frontières mais paradoxalement par l'absence de repères qui génère un espace contraint, ayant perdu toute articulation avec un monde

Nicole Cloarec

extérieur. Le champ de vision se trouve restreint de plusieurs façons : soit que l'échelle des plans est incertaine du fait du recours très fréquent au très gros plan, où l'expérience du détail et la fragmentation accentuent l'effet de dislocation ; soit que les personnages ou les objets sont pris dans une pénombre extrême ou une intense luminosité : dans les deux cas l'effet est l'abolition de toute profondeur de champ, soulignant l'isolement des personnages coupés de leur environnement. De façon symptomatique, lorsque les portes et les fenêtres s'ouvrent, elles ne laissent voir qu'un véritable mur de lumière éblouissante, qui rend toute vision de l'extérieur impossible.

Alors que Droz, qui a observé le jeu de séduction mené par Assumpta, demande à l'accordeur s'il n'est pas trop distrait de son travail, ce dernier répond « On the contrary, I'm totally absorbed. It feels like I'm living in some else's imagination. » Droz, qui pour montrer à Malvina comment embrasser Felisberto, mord la lèvre de ce dernier, est une figure du Comte Dracula, qui vampirise ses victimes à l'aide de ses machines automates. Felisberto assiste ainsi impuissant à la capture de sa voix : « The machine swallowed my whistle and somehow my reflection. But I might need it! » (110') Il est intéressant de noter la forme de la machine en question qui ressemble à un labyrinthe, c'est-à-dire l'image parfaite d'un emprisonnement spatial où l'infini de l'errance est contenu dans un espace fini.

Déjà, dès l'arrivée de l'accordeur en train, qui rappelle à bien des égards le voyage de Jonathan Hacker se dirigeant vers la demeure du Comte, la séquence, en montage alternée, montre la gouvernante Assumpta à l'écoute d'un sifflet de train hors champ et Felisberto dans le train mais alors que dans le premier plan il est cadré depuis l'intérieur, dans le second il est filmé à travers la vitre : alors que le cadrage est sensiblement le même, on aperçoit le reflet de l'île superposé à son visage. Felisberto a en quelque sorte déjà traversé le pan de vitre, il est déjà de l'autre côté du miroir, de l'autre côté de la représentation. De façon similaire, avant même son enlèvement, Malvina est filmée dans sa loge dotée d'un miroir qui dédouble son reflet alors qu'elle semble tout à coup absorbée dans une autre monde, que l'on suppose celui de Droz filmé en montage parallèle. Les multiples surfaces vitrées du film, sales le plus souvent, ont l'étrange pouvoir de dessiner une frontière pratiquement invisible qui brouille tous les repères visuels. Ainsi, par simple changement de mise au point, on peut voir le reflet de Droz disparaître progressivement au profit de la surface du miroir (35'). Dans *The Piano Tuner*, c'est la profondeur qui est un simulacre, la vie serait au contraire à la surface des choses. On est ici en pleine logique de la « machine célibataire » que Deleuze et Guattari, citant Michel Carrouges, définissent comme « cette machine qui succède à la machine paranoïaque et à la machine miraculante, formant une nouvelle alliance entre les machines désirantes et le corps sans organes pour la naissance

d'une humanité nouvelle ou d'un organisme glorieux⁸. » Ces machines célibataires, aussi complexes soient-elles, sont avant tout des surfaces d'inscription ou d'enregistrement, se suffisant à elles-mêmes car s'attribuant toutes les forces vitales dans le mouvement apparent et perpétuel.

Jean-Louis Leutrat dans *La Vie des fantômes* commente l'une des sources d'inspiration du film des frères Quay :

L'invention technique dans *Le Château des Carpathes* s'associe au primitivisme et à un double thème qui hante le XIX^e siècle : l'art comme processus vampirique absorbant la vie, et la conservation de la vie au-delà de la mort, ce dont le cinéma à ses début fut crédité⁹.

Il en va de même de l'invention de Morel, version encore plus sophistiquée que la machine de Jules Verne. Dans *The Piano Tuner*, la dimension vampirique intrinsèque au processus filmique se traduit notamment par le choix de couleurs insaturées et le recours au flou qui reprennent l'esthétique des anciennes photographies. Les monochromes grisés, sépia ou dorés font également directement penser au cinéma muet et en particulier au film de Dreyer *Vampyr*, auquel le film rend hommage. Selon la légende, Dreyer souhaitait adopter un éclairage très contrasté suivant l'esthétique expressionniste mais, suite à un incident technique, la pellicule fut surexposée, créant un effet de flou et un pouvoir d'enchantement qui est celui des rêves. Parce que le cinéma muet, plus que tout autre, semble habité de présences fantomatiques, l'allusion à l'esthétique du muet souligne la nature proprement fantasmatique du dispositif lui-même. Le cinéma est par excellence un médium spectral dans les deux sens du terme, où les spectres sont projetés en spectacle. Il semble en outre être régi par une compulsion de répétition : le besoin d'enregistrer l'instant présent, qui en même temps qu'il le préserve lui substitue un double fantôme.

Cet aspect est particulièrement frappant lorsque la scène de la première rencontre entre Felisberto et Malvina se répète : la scène se vide graduellement de ses couleurs comme si les personnages eux-mêmes étaient exsangues (42-43) alors que leurs gestes sont enregistrés pour l'éternité. La capture de l'image est ici synonyme d'enfermement temporel.

Devant la fresque qui, selon Assumpta, représente les habitants de la Villa, offrant ainsi une mise en abyme, Felisberto s'interroge : « And that fresco? Was it me stepping into a painting already painted? » (15) L'accordeur ne cesse d'éprouver un étrange sentiment de déjà vu. Dès son arrivée à la villa, il exprime cette sensation en voix off : « As I looked around me it felt as though I'd been there before. But when and how I cannot say. » (11:46) (notez l'adverbe « there » plutôt que « here » qui accentue l'irréductible

Nicole Cloarec

étrangeté). Ironiquement, la phrase elle-même est l'écho d'un poème de Dante Gabriel Rossetti *Sudden Light*.

Le temps sur l'île est en effet miné par la répétition du même. Comme l'explique Assumpta à Felisberto, l'île sert d'asile pour des patients qui doivent rejouer sans cesse les circonstances de leurs traumatismes : « it's an asylum – or rather a sanctuary for those who have undergone the most fatal of traumas. » Et quel est donc ce traumatisme des plus fatals sinon la mort elle-même ? La référence à la toile de Böcklin *L'île des morts* acquiert ici tout son sens. De même, on se souvient que dans *Locus Solus*, la plupart des tableaux vivants rejouent les circonstances de la mort des protagonistes, conduisant au paradoxe de les enfermer dans l'éternité d'un instant qui n'est que celui de leur trépas. Michel Foucault, à propos des inventions de Canterel dans le roman de Roussel, parle du « paradoxe de la réanimation mécanique de la vie : ce qui de la vie est répété dans la mort, c'est la mort elle-même¹⁰. »

À l'image du geste répété de Malvina faisant glisser un élastique autour de son genou, le temps dans *The Piano Tuner* est agencé en boucle. Ainsi le prologue est composé d'une suite de courts plans énigmatiques qui réapparaissent tous dans le corps du film. La toute première image que le spectateur peut distinguer après avoir été aveuglé de lumière est d'ailleurs un bocal de verre rond, dans lequel Droz a greffé sur des cuisses de batracien une fleur de lis fanée qui s'épanouit à nouveau. À l'instar de cette fleur de lis, le prologue offre un concentré matriciel qui se déploie en se répétant. Nous sommes donc prévenus : ce que le film va nous montrer n'est pas tant le déploiement d'un scénario inédit que la reconstitution d'un drame passé¹¹. C'est d'ailleurs l'une des significations possible de la surprenante citation de l'historien latin Salluste mise en exergue du film : « these things never happen but are always. » On est ici également très proche de la notion freudienne de retour du refoulé défini comme retour de quelque chose qui a toujours été là.

C'est donc en toute logique que la dernière scène (celle de la seconde représentation opératique) est entrecoupée par des plans de la première. Après tout, Malvina est censée rejouer la scène de son traumatisme original. Or, si les deux représentations se recouvrent presque, la superposition ne saurait être parfaite. Comme dans *L'année dernière à Marienbad*, qui partage avec *The Piano Tuner* la même source d'inspiration dans le roman de Bioy Casares, le sentiment de répétition d'une perte entraîne un doute identitaire. Adolfo, qui fait partie de l'assistance lors de la représentation finale donnée par Droz, rencontre son double en la personne de Felisberto qui joue son rôle sur scène ; c'est littéralement son propre reflet qu'il rencontre puis que les deux personnages sont joués par le même acteur, un reflet détaché de son corps d'origine. Mais est-on si sûr qu'il s'agisse de deux personnages différents ? Malvina persiste à reconnaître en Felisberto son fiancé Adolfo

et la rencontre a précisément lieu au moment dramatique de l'éclipse et du tremblement de terre, qui n'est qu'une résurgence du fameux tremblement de terre de Lisbonne.

Cette brèche géologique agit comme une brèche temporelle : car en définitive, si le temps se répète, c'est en avançant comme par hiatus, par les nombreux faux raccords, mais aussi par le recours fréquent aux ralentis. Dès le premier jour sur l'île, devant la fresque murale, Assumpta pose sa main sur les fesses de Felisberto : alors qu'il se retourne, celui-ci est filmé deux fois : la première en plan serré, la seconde en plan plus large. Surtout, la scène finale où Felisberto se retrouve prisonnier du sixième automate dans lequel « il rêve de façon mécanique, au gré des marées contre les rochers » est sans cesse interrompue, revient en arrière pour laisser à chaque fois quelques secondes de plus, reproduisant les sauts d'images d'une vieille pellicule.

À l'instar des automates animés de Droz, les êtres humains, ou plutôt leurs projections en trois dimensions, agissent en boucle, en circuit fermé. Ce à quoi le spectateur assiste est la répétition d'un spectacle déjà enregistré et donc qui n'est plus. Expérience de deuil et de « mémoire extérieure » qui n'est pas sans évoquer le sentiment de déjà vu de Felisberto et que Droz invoque lorsqu'il fait ses adieux à Assumpta : « Listen carefully /.../ Soon, very soon, Villa Azucena will have become little more than memory to accumulate its infinity here just behind your eyes.»

Jean-Louis Leutrat dans *L'Autre visible* développe cette idée d'une mémoire « extérieure » :

Il est une mémoire du corps, qui est comme l'autre [est] stimulée le plus souvent fortuitement, et qui reporte celui ou celle en qui elle se manifeste au lieu d'origine des sensations internes. D'aucuns parlent d'une mise en branle de l'automate, ou du mannequin. Le cinéma éveille de telles traces motrices ; il en suscite également : en assistant à des projections, le spectateur enferme dans son corps le souvenir de lieux où il n'est jamais allé, ou de gestes accomplis par d'autres. De son côté, le film est une mémoire « extérieure », « douée d'une perfection mécanique¹². »

C'est certainement l'expérience que le spectateur de *The Piano Tuner* peut éprouver en reconnaissant les différentes sources et références littéraires et artistiques. L'utilisation de la musique de Trevor Duncan présente dans *La Jetée* souligne doublement cet effet d'enfermement mémoriel, le film de Chris Marker étant lui-même une réflexion sur la conflagration des passé, présent et futur.

Je ne résiste pas en conclusion à citer de nouveau Jean-Luc Godard qui, dans ses *Histoire(s) du cinéma* (1b), écrit avec son sens coutumier du paradoxe :

Nicole Cloarec

« le cinéma est une industrie de l'évasion, car c'est d'abord le seul lieu où la mémoire est esclave. C'est parce que le projecteur est forcé de se souvenir de la caméra. » L'originalité des frères Quay tient, entre autres, dans ce paradoxe d'une représentation onirique prise dans le vertige des deux infinis de l'extrêmement petit et de l'absence de frontières. Leur court-métrage *The Comb* (1990), dans lequel la caméra se perd dans un dédale d'échelles et d'escaliers semblable aux prisons de Piranèse, est à cet égard très représentatif de la tension présente dans l'espace du rêve entre captivité et recherche de libération ; alors que le rêve est traditionnellement synonyme de liberté, les personnages des frères Quay sont tous captifs de leurs rêves ou de ceux d'autrui. Enfin, alors même qu'elle propose un spectacle d'enfermement spatial et de clôture temporelle, l'œuvre de Stephen et Timothy Quay, de par son caractère hypnotique et hypnotique, est à même de captiver le spectateur.

Nicole Cloarec
Université de Rennes 1

ANNEXE

Synopsis du film

Le docteur Emmanuel Droz (médecin aliéniste qui possède le secret de la résurrection) est amoureux fou de la cantatrice Malvina Van Stille, ou plutôt de sa voix. Il parvient à l'enlever lorsqu'elle meurt mystérieusement sur scène lors d'une représentation donnée juste avant son mariage avec Adolfo. De retour sur son île déserte qui sert d'asile à un groupe d'hommes travaillant comme jardiniers, Droz ressuscite Malvina tout en la gardant dans un état de torpeur aliénée. Elle passe ses journées assise sur un banc sur le haut d'une falaise, le regard perdu vers l'horizon, puis répète toutes les nuits en vue d'une représentation unique mise en scène par Droz, qui n'est que la répétition de la première représentation et que Droz veut réécrire. Le Docteur fait appel à un accordéon de piano, Felisberto Fernandez, afin qu'il répare ses automates musicaux endommagés par l'air marin. Cependant, ces automates, animés par le mouvement des marées, semblent étrangement influencer sur la vie des occupants de la Villa Azucena. Alors que la gouvernante Assumpta, tout en continuant une relation de jeux sado-érotiques avec le Docteur, tente de séduire l'accordéon, celui-ci tombe amoureux de l'énigmatique Malvina. Au final, le spectacle mis en scène par Droz est interrompu par un tremblement de terre, le docteur est littéralement anéanti, rongé par des champignons, l'île est engloutie et seul est préservé le sixième automate, qui enferme désormais la cantatrice et l'accordéon jouant la même scène pour l'éternité.

Références principales

Les trois sources littéraires à l'origine du scénario	
Jules Verne : <i>Le Château des Carpathes</i> (1892)	-le lieu isolé et le personnage de reclus -l'amour obsessionnel pour la voix d'une cantatrice qui est enlevée -les récréations en trois dimensions de récitals enregistrés -le nom de la cantatrice Malvina von Stille inspiré de la Stilla dans le roman de Verne
Raymond Roussel : <i>Locus Solus</i> (1914)	Le personnage de Droz semblable à celui de Canterel, l'inventeur des différentes « machines célibataires » exposées dans son domaine, qui forment autant de tableaux vivants

Nicole Cloarec

<p>Adolfo Bioy Casares : <i>L'Invention de Morel</i> (1940)</p>	<p>-l'île isolée -l'étrange mélancolie de la femme mystérieuse assise tous les jours sur un banc en haut d'une falaise, le regard perdu vers l'horizon -l'invention de Morel capable de reproduire la réalité en trois dimensions (actionnée par les marées) : après avoir enregistré pendant une semaine la vie du groupe d'amis, ces derniers en meurent pour revivre la même semaine encore et encore. Dans le <i>Pianotuner</i>, chaque séquence d'animation est introduite par un mécanisme qui ressemble à un projecteur de diapositifs faisant apparaître l'image en noir et blanc de l'océan (16' ; 57' ; 128') Droz explique : "All my automata function by hydraulics" (21') voix off de Felisberto : "I never saved Malvina. I never made it past the sixth automaton. And my love for Malvina - was it only an illusion? These thoughts preserve me now, here, inside the sixth automaton where I dream mechanically with the tides amongst the rocks where they can never separate us." (130') -la présence de deux soleils et de deux lunes dans le ciel (révélant le hiatus de la répétition) ; Felisberto en voix off : "Yesterday afternoon I saw two suns and my watch has stopped." (112')</p>
<p>Autres références et échos littéraires</p>	
<p>Salluste (86-34 av. J.C.)</p>	<p>épigraphe en ouverture du film : "these things never happen but are always" ⇒enfermement temporel</p>
<p>Dante Gabriel Rossetti (1828-82) : <i>Sudden Light</i> I have been here before But when or how I cannot tell: I know the grass beyond the door, The sweet keen smell, The sighing sound, the lights around the shore (1st stanza)</p>	<p>Felisberto commente en voix off son arrivée dans l'île : "As I looked around me it felt as though I'd been there before. But when and how I cannot say" (11') ⇒enfermement temporel</p>

Images de captivité et captures d'images...

Contes	<p>-l'ogre-docteur capturant la jolie princesse-cantatrice ; mais l'ogre est aussi de façon ironique le prince charmant qui ramène par un baiser la princesse à la vie</p> <p>-la princesse captive – mais elle n'est peut-être pas aussi pure et innocente qu'elle paraît</p> <p>-l'étranger innocent venant au secours de la captive – mais si le « héros » finit ses jours en compagnie de la jeune femme qu'il aime, c'est tous deux prisonniers d'un automate que la marée anime</p> <p>⇒ enfermement narratif malgré la subversion ironique</p>
William Shakespeare : <i>The Tempest</i> (1611)	Droz est une nouvelle figure du mage Prospero régnant sur son île peuplée de visions
Mary Shelley : <i>Frankenstein</i> (1817) et son mythe	<p>-le docteur fou (“an alienist, a healer of broken minds” (26')) : personnage à la fois prométhéen et méphistophélien qui possède le secret de la résurrection et invente des « machines métaphysiques » capable d'insuffler une vie éternelle bien que mécanique</p> <p>-le monstre hybride mi-batracien mi-fleur de lis</p> <p>⇒ personnages aliénés</p>
Bram Stoker : <i>Dracula</i> (1897)	<p>-l'arrivée de Felisberto en train semblable à celle de Jonathan Hacker</p> <p>voix off : “I'd received a letter. It was signed Doctor Emmanuel Droz” (11'); l'accordeur lit le début de la lettre : “Dear Mr Fernandez. I wish to obtain your services most urgently...” et il conclut : “He promised me that one of his men would meet me at the station.” (à la place d'une calèche, il trouve une barque, transport des morts s'il en est)</p> <p>-Felisberto tenant un journal intime</p> <p>-le motif des dents (également présent dans les tableaux vivants de <i>Locus Solus</i>) et le baiser ensanglanté de Droz qui mord Felisberto</p> <p>-l'absorption progressive de Felisberto dont on capture le reflet puis la voix avant d'être condamné à une mort vivante éternelle</p> <p>⇒ personnages aliénés + motif du vampirisme lié au dispositif</p>

Nicole Cloarec

<p>Autres motifs gothiques</p>	<p>-mains séparées du corps et douées d'une vie propre comme dans la nouvelle de W.F. Harvey « The Beast with Five Fingers » (1928) ou le récit de Le Fanu <i>The House by the Churchyard</i> (1863) - le nom Felisberto (où l'on reconnaît le latin « felis » c'est-à-dire (bien)heureux) peut évoquer le nom de Fortunato (fortunate) qui finit emmuré dans le récit de Poe « The Cask of Amontillado » (1846) -l'engloutissement final de l'île qui ressemble au sort réservé à la maison dans «The Fall of the House of Usher » de Poe (1839)</p>
<p>Références artistiques et picturales</p>	
<p>Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) horloger suisse célèbre pour ses automates</p>	<p>nom du Docteur Emmanuel Droz fascination pour l'animation de l'inanimé qui engendre la confusion des règnes ⇒ enfermement du vivant dans le mécanique</p>
<p>Arnold Böcklin : <i>L'Île des morts</i> (5 versions de 1880 à 1886)</p>	<p>véritable icône du symbolisme européen fin-de-siècle Les frères Quay n'ont pas cherché à reconstituer l'iconographie de la peinture (comme Mark Robson dans le film <i>Isle of the Dead</i>) mais ont reproduit son atmosphère d'étrangeté mortifère et de fascination morbide. ⇒ isolement et enfermement spatial</p>
<p>René Magritte : <i>L'Empire des lumières</i> (série de toiles des années 1950)</p>	<p>source d'inspiration pour le contraste lumineux « aberrant » dans le plan d'ensemble de l'île où la lumière du jour en haut coexiste avec l'obscurité nocturne en bas</p>
<p>Joseph Wright of Derby : <i>Experiment with the Air Pump</i> (1768)</p>	<p>écho visuel d'un unique point central illuminant le reste de la pièce pour le laboratoire de Droz (3') : souligne la dimension de transgression continue dans les expériences « scientifiques » du docteur</p>
<p><i>Nisi Dominus</i> by Antonio Vivaldi (1678-1741)</p>	<p>passage du <i>Nisi Dominus</i> de Vivaldi dont les premières paroles : "Cum dederit dilectis suis somnum" – en anglais : "For so he giveth his beloved sleep" (Psalm 127 in the King James Bible, 126 in the Catholic Bible); ⇒ référence ironique au pouvoir du Seigneur à provoquer le sommeil / la mort</p>

Images de captivité et captures d'images...

Références cinématographiques	
Carl Dreyer : <i>Vampyr</i> (1932)	source d'inspiration pour le travail du chef opérateur Nick Knowland : recours systématique à la surexposition et aux effets de flou ⇒ dimension vampirique du medium lui-même
Chris Marker : <i>La Jetée</i> (1962)	-utilisation de la musique composée dans les années 1950 par Trevor Duncan "the Boosey & Hawkes archive" et que Chris Marker a utilisée dans <i>La Jetée</i> -conflagration temporelle du passé et du futur avec la perpétuelle répétition d'un traumatisme originel ⇒ enfermement temporel
Alain Resnais : <i>L'année dernière à Marienbad</i> (1961)	-les jardiniers filmés comme des pions sur un damier (14') -la référence commune à <i>L'Invention de Morel</i> de Bioy Casares et ses thèmes d'étrange sentiment de déjà-vu, d'amour perdu et d'identité vacillante (le fiancé de Malvina et Felisberto sont interprétés par le même acteur) ⇒ personnages captifs de mécaniques incontrôlables + enfermement temporel

notes

¹ André Habib, « Regards sur l'enfermement (1) : projection, prison, évasion » *Hors Champ*, juin 2005.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Œuvres III* trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll Folio essais, 2000, 306.

⁵ André Habib, *art. cit.*

⁶ *Histoire(s) du cinéma*, chapitre 2a, Paris, Gallimard/Gaumont, 1998, 49-50.

⁷ Cf le commentaire critique du DVD « a Gothic fable of obsessive desire » (Geoff Andrew, *Time out*). A noter que dans l'œuvre des Quay, les personnages sont très souvent aliénés ou victimes d'enfermement (la femme internée dans *In Absentia* (2000)). Par ailleurs, les frères Quay se sont intéressés aux œuvres d'artistes aliénés comme le Suisse Heinrich Müller qui a inspiré le personnage de Gilgamesh dans *The Epic of Gilgamesh or That Unnameable Little Broom* (1985). Heinrich Anton Müller (1865-1930) est d'ailleurs un des dédicataires du court métrage avec deux figures clés de « l'art brut » : le Suisse Adolf Wölfli (1864-1930) et le Lituanien Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982).

⁸ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, collec. « Critique », 1972/1973, 24.

Nicole Cloarec

⁹ Jean-Louis Leutrat, *La Vie des fantômes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1975, 41.

¹⁰ Raymond Rousset, Paris, Gallimard Folio essais, 1992 (1963), 109. Ce paradoxe fait penser à la distinction que Bazin opère dans *Ontologie de l'image cinématographique* : « Dans un cas l'embaumement apparaît comme l'activité de conservation *post mortem*, alors que le cinéma est le changement métamorphosé, devenue momie – cette momie est un paradoxe puisqu'en principe une momie ne change pas ; une manière de figurer ce paradoxe peut consister à imaginer une momie animée, en d'autres termes, un automate. » cité dans Jean-Louis Leutrat, « Le cinéma, Momie du changement », in Jacques Aumont (dir.), *L'invention de la figure humaine*, Paris, Cinémathèque française, 1995, 289.

¹¹ « Le retour est un grand thème cinématographique, l'éternel retour... Ramenez à la vie, donner une seconde chance de vivre, réinsuffler à un matériel usagé, mort, mettre en mouvement les morts-vivants, les zombis, les momies /.../, tels sont des sujets auxquels le cinéma a familiarisé. » Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, 41.

¹² Jean-Louis Leutrat, *L'Autre Visible*, Paris, Méridiens Klincksieck / Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998, 108. Les guillemets font référence à Paul Valéry, « Cinématographe », in Marcel Lherbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, 36.

Thierry Robin

Satire et enfermement dans *The Poor Mouth* de Flann O'Brien

Etrange objet que *The Poor Mouth*, roman satirique d'O'Brien, écrit en gaélique, traduit par le même O'Brien dans une version parodique en anglais puis retraduit dans un mouvement de rétroversion vers l'irlandais dans les années 1940-41. Ajoutons en outre qu'O'Brien, par souci de ne pas amoindrir le texte, refusa durant une grande partie de sa vie que l'on publie une traduction en anglais de ce roman, qui resta donc prisonnier de sa langue pendant près d'un quart de siècle.

On doit également dire, pour parfaire cette introduction, que tout le roman appartient à un genre assez irlandais qui est le récit de prison selon Declan Kiberd, puisque son narrateur est censé constituer son récit depuis la cellule qu'il occupe après avoir été condamné à 29 ans d'emprisonnement, comme son père auparavant. On pense en regard de ce récit satirique sur la condition des Irlandais au *Jail Journal* du nationaliste irlandais John Mitchell écrit au début des années 1850 (alors que ce dernier se trouvait entre le bagne des Bermudes et celui de Van Diemen en Tasmanie). On songe aussi par exemple aux poèmes de Wilde pendant qu'il purgeait ses deux années de travaux forcés (*The Ballad of Reading Gaol*). Cette tradition s'étend jusqu'au 20^{ème} siècle avec Brendan Behan écrivant sa première pièce *The Landlady* en 1945 dans la prison de Mountjoy ou encore utilisant son expérience de l'incarcération dans *The Quare Fellow* en 1954. Plus récemment *The Book of Evidence* de John Banville (1989) nous présente un narrateur incarcéré en Irlande: Freddie Montgomerie. Dans le roman de Myles na gCopaleen qui nous intéresse, le narrateur Bonaparte O'Coonassa constitue une étonnante synthèse de l'histoire irlandaise. Pour en saisir toutes les nuances, il faut développer les notions de parodie ou de satire, d'intertextualité, de contexte historique insulaire. De manière connexe, on peut développer les thèmes de l'enfermement corporel, ou de l'enfermement insulaire. Dans tous les cas de figure, ce qui est intéressant à voir et à noter c'est que Flann O'Brien dépasse le traitement purement victimaire de l'Irlande. Il transforme la martyrologie historique en source de sourires et rires. Dans un cadre postcolonial, il s'affranchit de tout

Thierry Robin

ressentiment monologique haineux à l'encontre de l'Angleterre. La destinée irlandaise selon O'Brien peut se définir toute seule sans avoir besoin d'une dialectique pathétique du maître et de l'esclave, du geôlier et du prisonnier, ou du dominant/dominé. Ce qui demeure à questionner c'est tout de même la noirceur (même si elle est jubilatoire) du roman. Si celle-ci n'est pas ou plus imputable à la perfide Albion, c'est que l'on atteint un niveau de réflexion ou de parabole universelle qui n'est plus typiquement irlandais. S'il y a enfermement ou captivité selon O'Brien, mieux vaut en rire, mais cela devient alors un invariant de la condition humaine. Nous essaierons d'explorer cette idée, qui fait d'O'Brien, derrière le satiriste plein d'humour, un grand sceptique voire un pessimiste, en trois temps : satire, historicité et enfin intertextualité.

Certains zoïles d'O'Brien peuvent voir en lui tout autant un cynique contradictoire et misanthrope qu'un alchimiste du verbe. Pour comprendre l'entreprise d'O'Brien, entreprise ambiguë de mystification/démystification, de catharsis et de noirceur, replaçons l'ouvrage dans son contexte initial et dans le contrat de lecture supposément voulu par l'éditeur. Cinq remarques s'imposent quant à la préparation du lecteur pour ce qui va suivre. Elles portent sur les notions de contradiction, censure, déformation et enfin captivité.

Entre satire et déformation, remarquons d'emblée le rôle joué par la préface. Tout d'abord, l'« éditeur » au sens anglo-saxon du terme nous déclare d'emblée que le manuscrit provient d'un certain Bonaparte O'Coonassa. Première contradiction avec ce qui suit car le roman ne cesse de nous répéter que Bonaparte O'Coonassa est parfaitement inculte et analphabète, ayant passé en tout et pour tout une journée à l'école du colonisateur saxon¹ qui en a profité pour le rebaptiser rapidement James O'Donnell. Qui est donc ce Bonaparte O'Coonassa, qui sans savoir lire ni écrire parvient à laisser des documents à l'intention d'éventuels éditeurs ? On est clairement dans un contexte contradictoire à considérer avec prudence. Prudence qui se mue en franche incrédulité à la lecture de ces mots dans la première préface :

This document is exactly as I received it from the author's hand except that much of the original matter has been omitted due to pressure of space and to the fact that improper subjects were included in it².

L'auteur nous dit donc que le manuscrit est intact et dans son état original, avant d'ajouter que la majeure partie de son contenu a été censurée ou

omis : « omitted ». Du reste, l'éditeur qui n'est autre bien sûr de façon à peine déguisée qu'O'Brien/Myles lui-même, s'empresse d'ajouter que si le public est intéressé, dix fois plus de matériau écrit demeure disponible.

Still, material will be available ten-fold if there is demand from the public for the present volume³.

On se demande du coup quel est le statut de ce que l'on va lire tant l'ex-purgation semble marquer cette première étape de présentation du texte. Ce stratagème d'un manuscrit provenant d'une tierce personne plus ou moins définie est assez courant en littérature. On songe notamment à un autre écrit satirique célèbre : *Candide ou l'Optimisme* de Voltaire (1759), dont le texte trouvé sur un champ de bataille correspondrait à la traduction de l'allemand du Dr Ralph. Tout ceci ne peut que renforcer le caractère (très) peu fiable de la narration à venir. Autre point commun entre *Candide* et Bonaparte O'Coonassa notre narrateur, c'est leur indestructible candeur ou optimisme face au sort le plus cruel. Ce qui frappe également, c'est qu'au lieu d'avoir une préface objective et éclairante, non fictive et en dehors de la diégèse, on semble être d'ores et déjà dans la fiction ou la manipulation et ce alors même que le récit n'a pas encore commencé. La 1^{ère} préface est datée de « The day of Want » en 1941⁴, et les choses ne font que comiquement empirer pour la 2^{ème} préface du livre en gaélique datée de 1964 « The Day of Doom »... On passe de la misère à la fin du monde ou au jugement dernier⁵.

Troisième remarque : ce qui est caractéristique du monde de Bonaparte O'Coonassa, notre narrateur, est un type de déformation du monde. Dans l'édition originale Mercier de *An Béal Bocht*, à savoir *The Poor Mouth* en anglais, on trouve une carte introductive au récit censée résumer et présenter les lieux de l'action. Ce genre de carte est typique du genre des autobiographies paysannes gaéliques (on songe à Thomas O'Crohan et à son roman autobiographique *The Islandman* (1929). On songe aussi à Peig Sayers qui dicta en gaélique le texte qui servit à la publication de son autobiographie *Peig* (1936) et plus tard *An Old Woman's Reflections* (1939). La carte est originellement censée aider le lecteur à se raccrocher au réel, à étayer sa représentation spatiale des événements narrés dans le récit.

Gardant ceci à l'esprit, penchons-nous maintenant sur la carte figurant dans l'ouvrage original de Flann O'Brien publié en 1941 soit 12 ans après l'ouvrage d'O'Crohan :

Thierry Robin



Ce qui frappe ici c'est la distorsion délibérée du paysage qui finalement représente la perception psychique du monde par les habitants de Corkado-ragha. Cette carte du « vaste monde » ou « Doman mór » est aberrante sur le plan géographique. Tous les points cardinaux indiquent l'Ouest. La Chine « An Tsin » mythique est au Nord. L'Amérique est approximativement de la taille de l'Irlande et est connue sous le nom « Tar Lear », soit « de l'autre côté de la mer ». On y trouve trois villes : New York, Boston et Springfield en rang d'oignon. La richesse du pays est figurée par des symboles de vaches aux longues cornes et de vertes collines « cnuic glasa ». L'Angleterre se trouve à droite totalement déformée et figurée comme étant à nouveau « de l'autre côté », assimilée essentiellement à la demeure de George Bernard Shaw (West Briton typique, dont les initiales GBS apparaissent à la place de Londres) et à des bureaux bancaires. L'Irlande elle-même est totalement caricaturale, trois villes se démarquent: Dublin, Cork et...Corca Dorca. Au large de l'île principale se détachent trois autres îles : Blasket, Aran et Tory Island à l'ouest, et les bouées de Wexford au Sud. Les dépôts de *poteen* parsèment tout le *Gaeltacht* à l'Ouest sous forme de croix. Les trois principales régions du *Gaeltacht* sont indiquées : Donegal, Connemara et Kerry. Au passage on souligne l'alcoolisme des autchtones, puisque cet alcool à base d'orge ou de pommes de terre distillé dans l'illégalité peut atteindre les 90 degrés. Les pommes de terre sont encore présentes entre l'Écosse et l'Irlande puisque les routes maritimes

suivies par les « pratie hokers » sont indiquées en pointillé. « Pratie hokers » correspond concrètement à « spud » ou « potato pickers ». Bref, cette carte avec son imprécision délibérée et ses clichés au second degré annonce clairement le fait que le texte qui suit ne peut être pris au premier degré. Soit dit en passant cette géographie parfaitement aberrante et satirique illustre à merveille la description de la localisation de la maison où réside Bonaparte O'Coonassa avant que ce dernier ne soit envoyé en prison, description qui se situe à la fin du chapitre 1.

However, concerning the house where I was born, there was a fine view from it. It had two windows with a door between them. Looking out from the right-hand window, there below was the bare hungry countryside of the Rosses and Gweedore; Bloody foreland yonder and Tory Island far away out, swimming like a great ship where the sky dips into the sea. Looking out of the door, you could see the West of County Galway with a good portion of the rocks of Connemara, Aranmore in the ocean out from you with the small bright houses of Kilonan, clear and visible, if your eyesight were good and the Summer had come. From the window on the left you could see the Great Blasket, bare and forbidding as a horrible other-worldly eel, lying languidly on the wave-tops; over yonder was Dingle with its houses close together. It has always been said that there is no view from any house in Ireland comparable to this and it must be admitted that this statement is true. I have never heard it said that there was any house as well situated as this on the face of the earth⁶.

Si on lit attentivement l'extrait présenté, on se rend compte que l'humble demeure de Bonaparte dispose d'une vue, par temps clair évidemment, sur Gweedore, Tory Island, le Connemara, les îles d'Aran, l'archipel des Blasket, Kilonan, la presqu'île de Dingle etc, soit près de 300 kms de courbure terrestre. Il est évident qu'aucune maison ne peut être assez haute pour permettre un tel panorama même à quelqu'un ayant la vue perçante : « if your eyesight were good ». Nous sommes ici dans l'exagération, la *cock-and-bull story* ou l'affabulation pure et simple surtout quand on sait que la maison en question est une petite mesure malsaine coincée au fond d'une vallée : « We lived in a small, lime-white, unhealthy house situated in a corner of the glen [...] ».

Quatrième remarque, concernant le thème de l'incarcération, et non des moindres : Sean O'Sullivan qui collabora avec Flann O'Brien pour l'illustration du texte gaélique a pris soin de mettre au beau milieu de la carte en gros caractères : « **SLIGO JAIL** », en d'autres termes la prison de Sligo est au centre de l'attention que le lecteur doit porter au texte. N'en déplaise à Yeats pour qui la région et la ville de Sligo sont importantes, il est curieux de trouver

Thierry Robin

une telle prééminence d'une ville qui compte à peine 15.000 habitants. Cela dit, la prison de Sligo est une des rares prisons importantes construites dans l'extrême ouest au 19^{ème} siècle par l'occupant anglais.

Elle demeura en activité de 1823 à 1956. Pour beaucoup elle symbolisa l'autorité, la domination et l'oppression des Irlandais par l'Angleterre puisqu'on y trouvait une population essentiellement autochtone catholique et souvent celtophone soumise au travail forcé (torture de la trépigneuse autrement appelée manège de discipline, cassage de pierres, fabrication d'étoupe, découpe du bois etc.). On y compta jusqu'à plus de 200 forçats, hommes et femmes, car la prison accueillait les deux sexes. Remarquons incidemment que la prison abrita quelques condamnés célèbres : Michael Davitt et Michael Collins notamment. C'est une prison typique de l'époque, polygonale avec la résidence du gouverneur en son centre. Il est à noter que la plupart des grandes prisons irlandaises historiques furent construites au 19^{ème} siècle, qu'il s'agisse de Kilmainham, Mountjoy, Arbour Hill à Dublin, celle de Portlaoise ou de Cork ou encore la prison de Limerick qui date de 1821. La présence de la prison de Sligo quoi qu'il en soit, semble logique dans la mesure où c'est la seule qui soit réellement aux portes du Gaeltacht si l'on excepte Limerick. Ajoutons que le thème de la prison encadre le récit, il se trouve dans la préface de 1941, dans l'incipit et dans l'excipit du roman (chapitres 1 et 9). Le terme argotique employé pour désigner l'endroit est la métaphore « jug », « to be in the jug », signifiant peu ou prou « être au trou » ou « en tôle ». Le passage où le narrateur apprend que son père est en prison ou « en tôle », « in the jug », est assez savoureux du reste, dans la mesure où, naïveté du regard de l'enfant oblige, ce dernier pense que son père se trouve peut-être au fond du pot de lait, jeu de mots basé sur « milk jug ».

- [...] Your father is far from home at the present [...]

- And where is he?

- He is in the jug! Said the Old-Grey-Fellow.

At that time I was only about in the tenth month of my life but when I had the opportunity I looked into the jug. There was nothing in it but sour milk and it was a long time until I understood the Old-Grey-Fellow's remark, but that is another story and I shall mention it in another place in this document⁸.

Cinquième et dernière remarque permettant de mieux cerner la nature de l'ouvrage que nous étudions en nous référant à la préface, il est primordial de garder en tête cette conclusion de l'éditeur /auteur :

It is a cause of jubilation that the author, Bonaparte O'Coonassa, is still alive today, safe in jail and free from the miseries of life⁹.

Ce qui est notable ici c'est précisément l'inversion totale de la valeur du mot « prison ». Ainsi la prison pour Bonaparte O'Coonassa devient un abri, un refuge contre les malheurs de la vie où il peut demeurer sain et sauf. Nous sommes clairement dans le paradoxe : l'incarcération devenant une chance, une occasion à ne pas rater si l'on veut sauver sa peau, survivre. Le sort paradoxalement enviable de Bonaparte fait d'ailleurs écho à celui de Sitric le mendiant au chapitre 7. En effet le pauvre Sitric, réduit à vivre comme un chien ou un blaireau dans un terrier à flanc de colline, constitue l'incarnation ou plutôt la personnification de la famine, élément historique contextuel majeur à prendre en compte. Citons :

The gentlemen from Dublin who came in motors to inspect the paupers praised him for his Gaelic poverty and stated that they never saw anyone who appeared so truly Gaelic. One of the gentlemen broke a little bottle of water which Sitric had, because, said he, it spoiled the effect. There was no one in Ireland comparable to O'Sanassa in the excellence of his poverty; the amount of famine which was delineated in his person. He had neither pig nor cup nor any household goods. In the depths of winter I often saw him on the hillside fighting and competing with a stray dog, both contending for a narrow hard bone and the same snorting and angry barking issuing from them both. He had no cabin either, nor any acquaintance with shelter or kitchen heat. He had excavated a hole with his two hands in the middle of the countryside and over its mouth he had placed old sacks and branches of trees [...] Strangers passing by thought that he was a badger in the earth when they perceived the heavy breathing which came from the recesses of the hole as well as the wild appearance of the habitation in general¹⁰.

Ainsi Sitric, qui pourrait être en théorie aussi libre qu'un Diogène dans la mesure où il ne possède aucun bien matériel, sa bouteille d'eau en verre ayant été cassée par un Gaeligore dublinois pour *parfaire* l'effet produit par sa misère, se trouve enfermé dans la misère la plus noire et l'enfer de la faim. La misère conduit à l'animalité : Sitric est souvent pris pour un blaireau ou un chien. Ce thème de l'animalisation est récurrent puisque les paysans les plus pauvres sont contraints de vivre sous le même toit que leurs porcs et leur bétail – fait assez étonnant mais qui est en partie attesté historiquement, le bétail dégageant de la chaleur profitable à la maisonnée. La maison de Bonaparte est donc la demeure d'humains et d'animaux, parfois décrite comme une vraie ménagerie :

Our house was undivided [...] At sundown rushes were spread over the whole floor and the household lay to rest on them. Yonder a bed with pigs upon it; here a bed with people [...] ¹¹.

Thierry Robin

D'autres phrases assez drôles du reste montrent à quel point les personnages sont prisonniers de leur sort misérable. Pensons à la subordonnée circonstancielle de temps suivante par exemple : « When everybody within the house, both porcine and human, was replenished with potatoes [...] »¹². Prisonnier de la misère également, Sitric finira par trouver un remède à son dénuement extrême : justement dans l'animalité presque totale. Il finit en effet par trouver refuge dans une grotte située dans un îlot rocheux en mer où il partage la vie d'une colonie de phoques.

At times since then he has been seen at high tide, wild and hirsute as a seal, vigorously providing fish with the community with whom he lodged. [...] To this day he is buried alive and is satisfied, safe from hunger and rain over on the Rock¹³.

Le carcan social de la misère absolue ne peut être oublié qu'en étant enterré vivant dans un rocher. D'une captivité figurée, Sitric parvient à une autre captivité plus littérale : l'enfermement dans l'animalité et une grotte marine. Il est important de noter les points communs entre le narrateur Bonaparte et Sitric.

De Bonaparte il est dit « O'Coonassa, is still alive today, safe in jail and free from the miseries of life »... De Sitric il est dit : « To this day he is buried alive and is satisfied, safe from hunger and rain over on the Rock. » Dans les deux cas, l'enfermement est synonyme de salut. La prison ou la grotte isolée protègent nos personnages de la dureté de la vie. Il faut voir dans ce renversement des repères une manifestation évidente de la parodie voire de la satire. A la façon d'un Swift suggérant aux Irlandais affamés de vendre leurs enfants comme viande bouchère dans *A Modest Proposal* (1729), O'Brien suggère que l'incarcération ou l'enfermement dans des grottes *off shore* sont des clefs aux problèmes de la famine ou de la misère. On pourrait se contenter de cette interprétation satirique. Mais derrière cette parodie gît sans doute plus de vérité historique qu'il n'y paraît à première vue.

Petite histoire et Histoire...

La question que pose *An Béal Bocht* en tant que satire à teneur historique est précisément celle de la réalité de ses événements narrés. Dans quelle mesure y a-t-il des manifestations du genre satirique dans ce roman d'O'Brien ? On sait que la satire se caractérise par la diminution ridiculisante de ses objets, ou par l'exagération, ou par la caricature, ou encore par la juxtaposition baroque d'éléments discordants. Dans le roman qui nous inté-

resse, on trouve des éléments historiques attestés et des éléments parodiques patents au départ peu compatibles.

Du côté de l'histoire, on peut dire qu'O'Brien se nourrit paradoxalement d'une tragédie fondatrice de l'histoire irlandaise, celle de la Grande Famine ayant eu lieu entre 1845 et 1850. Certains historiens repoussent les limites de cette catastrophe jusqu'à 1852. Nous sommes à l'époque sous le règne de Victoria. Du fait d'une maladie de la pomme de terre (le *phytophthora infestans*), les récoltes furent en grande partie détruites plusieurs années de suite. On sait que le régime alimentaire de la majorité des Irlandais modestes (3 millions de *potato people*), notamment dans l'Ouest du pays (dans le Connaught, le Donegal et le Munster) consistait précisément de pommes de terre. Cette maladie agricole associée à un système foncier aberrant où les propriétaires (souvent absents) ne se souciaient guère des conditions de vie de leurs ouvriers agricoles a conduit à la mort plus ou moins directe d'un million de personnes en Irlande, des suites de dénutrition, malnutrition ou autres maladies induites par la faiblesse physique des individus affamés. Cette famine a conduit de nombreux commentateurs à considérer l'Irlande comme un piège, une prison pour sa propre population. Cette vision se retrouve à tous les niveaux de la société irlandaise, de la culture populaire à la sphère académique, depuis Brian Warfield, poète chanteur du groupe folk les Wolfe-Tones jusqu'au chercheur Cormac Ó Gráda à UCD en passant par l'historien de la BBC Robert Kee. La même métaphore filée est utilisée : celle d'un pays devenu une prison à ciel ouvert.

Brian Warfield des Wolfe-Tones nous dit ainsi à propos du désœuvrement des Irlandais du milieu du 19^{ème} siècle :

[...]But the idleness of the people has all the hallmarks of a subjective downtrodden population misgoverned by a despotic regime entrapped and imprisoned by poverty and without incentives or means of escape. [...] The English government made Ireland a prison for them without food¹⁴.

Robert Kee, auteur de *Ireland A History*, conclut son livre ainsi : « History is indeed a difficult prison to escape from, and the history of Ireland as difficult as any¹⁵ ».

Le plus intéressant vient sans doute de l'article de Cormac Ó Gráda « Ireland's Great Famine: An Overview », qui dresse en 2004 un portrait assez précis de la société irlandaise du 19^{ème} siècle. On y trouve la confirmation que la population de l'Irlande en 1845 est de 8,5 millions. A la fin de la grande famine elle n'est plus que de 6,5 millions. Au-delà du million de morts déjà cités, on peut estimer à 1,5 million le nombre de personnes ayant

Thierry Robin

fui l'Irlande, en émigrant notamment vers l'Amérique, l'émigration de masse devenant par la même occasion une évasion de la « prison de l'Histoire » déjà évoquée. O'Brien y fait référence avec humour p. 22 et p. 66 dans *The Poor Mouth* imputant l'exode à la puanteur locale causée par le cochon de Bonaparte.

Les Irlandais se trouvent donc prisonniers de l'Histoire au sens où l'entend Robert Kee, la culture d'une simple tubercule comme la pomme de terre étant à l'origine d'une tragédie sans commune mesure au 19^{ème} siècle. Le mot « potato » ou son équivalent familier « spud » est ainsi répété près de 50 fois sur une centaine de pages dans le roman.

La fiction d'O'Brien dépasse-t-elle réellement la réalité ? Cormac Ó Gráda va jusqu'à rapporter des rumeurs de cannibalisme dans le Mayo. L'on voit bien que l'on arrive à un point nodal, essentiel dans l'histoire irlandaise : la misère à cette période est telle que les paysans les plus pauvres, souvent expulsés par les grands propriétaires terriens se mettent à rejoindre les *workhouses* institués par la *Poor Law* de 1838, lieux d'infamie et d'exploitation. La situation est donc sans doute suffisamment grave pour que les gens se sentent obligés d'intégrer ces lieux sordides et froids que sont les *workhouses*. La même remarque s'applique aux prisons : en effet on constate dans toute l'Irlande de la moitié du 19^{ème} siècle une véritable saturation de toutes ces structures étatiques, et les prisons deviennent ainsi paradoxalement des lieux de refuge. La prison de Kilmainham à Dublin au pire de la famine en 1847 (année connue sous le nom de *Black 47*) accueille ainsi 9.000 prisonniers alors qu'elle en accueillait à peine 700 avant la famine.

La raison pour laquelle la prison peut apparaître comme un ultime refuge est qu'au moins on y est nourri, fait loin d'être garanti au dehors, où les gens expulsés de leurs fermes sans récoltes meurent sur les routes par milliers. L'extrait suivant de l'article de Cormac Ó Gráda est plus qu'éclairant.

The catastrophe of the Great Irish Famine really dates from the autumn of 1846, when the first deaths from starvation were recorded. By mid-October 1846 four of the country's 130 workhouses were already full, and three months later the workhouses – established under the Irish Poor Law of 1838 – held nearly one hundred thousand people. By the end of 1846 three in five already contained more inmates than they had accommodation for, and many were turning away would-be inmates (Ó Gráda 1999: 50-2). Of those still with spare capacity, a third or so were in less affected areas in the northeast and east. Ominously, however, several more were located in areas already threatened with disaster, but lacking the resources and the political will to cope. [...]The numbers of crime reported by the police force peaked in 1847, at more than three times the pre-famine (1844) level. However, the nature of crime

shifted: incidents of cattle- and sheep-rustling rose eleven-fold, and burglaries and robberies quintupled, while the number of reported rapes dropped by two-thirds. Inmates with no previous conviction formed a rising proportion of the prison population and, in Dublin, proportion of inmates from the distant provinces of Connacht and Munster rose sharply. [...] Some prison inmates, it is claimed, committed petty crimes in order to gain access to prisoners' rations; and that much of famine-era crime was driven by desperation is also suggested by the deaths of some of the perpetrators in prison from famine-related causes (Ó Gráda 1994: 202-4; 1999: 188-91)¹⁶.

Ainsi donc, pendant la famine, les vols de bétail sont multipliés par 11, les vols et cambriolages par cinq, la criminalité globale par trois. Ó Gráda va jusqu'à soutenir l'idée que certains commettent délibérément des délits pour avoir accès aux rations alimentaires en prison : « Some prison inmates, it is claimed, committed petty crimes in order to gain access to prisoners' rations ». L'incarcération devient une solution, une échappatoire paradoxale. L'Irlande étant devenue une vaste prison à ciel ouvert où l'on meurt de faim dans l'indifférence quasi généralisée des gouvernants. La seule solution devient dès lors dans cette logique inversée de se faire envoyer en prison pour quitter la prison du réel extérieur faite de famine et de misère. C'est cette réalité étrange que souligne Bonaparte O'Coonnassa lorsqu'il déclare à propos de son incarcération :

This order left me between worry and joy. I was safe and dry and free from hunger while locked up but, nevertheless, I desired to be back once more with the people of Corkadoragha¹⁷.

Tout le roman *An Béal Bocht* est ainsi marqué par une réalité historique tragique attestée. Que faut-il donc y voir ? Pour tenter de répondre à cette question, il faut peut-être replacer le récit dans son contexte décalé. D'après les éléments du roman, notamment les visites des fanatiques *gaeligores* du chapitre 4¹⁸ en automobile et également certains jeux de mots du grand-père du narrateur¹⁹ faisant référence au roi George, on peut déduire que l'action du roman se passe sous le règne de Georges V entre 1910 et 1936. Comme, en outre, l'Etat britannique contrôle apparemment encore les destinées de l'île, on peut restreindre le spectre temporel à 1910-1922. Que dire du coup de ce décalage entre date de l'intrigue et famine historique, sachant qu'au moins 60 ans les séparent ? Ce décalage temporel peut être pris comme indice supplémentaire de la satire et de la déformation, de la prégnance des représentations collectives simplifiées. On peut y voir aussi comme souvent chez O'Brien une illustration de l'absurdité de la condition humaine, du cercle

Thierry Robin

vicieux sisyphien de la réalité historique – les catastrophes seraient alors un invariant ontologique. Ainsi le destin satirique de tout irlandais, en 1845 ou 1915, peu importe, c'est la boucle absurde de l'enfermement et de la misère de père en fils comme en témoigne le moment des retrouvailles éphémères entre Bonaparte et son père :

- Phwat is yer nam ?
- He spoke voice-brokenly and aimlessly.
- Jams O'Donnell! Said he. [...]
- The name and surname that's on me, said I, is also Jams O'Donnell. You're my father and it's clear that you've come out of the jug.
- My son! Said he. My little son !! My little sonny!!! [...]
- I'm told, said I, that I've earned twenty-nine years in the same jug. [...]
- Twenty-nine years I've done in the jug, said he and it's surely an unlovely place.
- Tell my mother, said I, that I'll be back...²⁰

La scène dans sa totalité est burlesque par ses excès – je n'ai pas cité le passage ici *in extenso*, mais l'hyperbole et l'exagération sentimentale y règnent. Ainsi avant d'avoir la gradation hypochoristique de « son [...] little son [...] little sonny », on a un narrateur qui manque s'évanouir en appelant son père bien aimé cinq lignes plus haut : « my father! my own father!! my own little father!!! my kinsman, my progenitor, my friend!!!! »... On remarquera au passage le crescendo dans le nombre des points d'exclamation : un puis deux puis trois puis quatre ... Ce qui est cocasse ici, c'est que la scène est totalement invraisemblable, Bonaparte n'a jamais vu son père et peut difficilement le reconnaître, la coïncidence de la libération de l'un et de l'incarcération de l'autre le même jour est peu probable, les peines à purger sont rigoureusement identiques : 29 ans de prison dans les deux cas et comble d'ironie les deux hommes ont le même état civil, à savoir « Jams O'Donnell ». Le problème est qu'au cours du chapitre 3 on apprend que tous les Irlandais du *Gaeltacht* sont rebaptisés Jams O'Donnell par l'école coloniale britannique pour simplifier la tâche des maîtres qui n'ont du coup plus à prononcer des patronymes gaéliques improbables. On note donc ici une répétition des schémas : incarcération, identification. Ce qui est d'autant plus drôle et féroce dans le cas qui nous occupe c'est que Bonaparte O'Coonassa écope de 29 ans de prison pour un crime qu'il n'a pas commis : le meurtre d'un bourgeois à Galway. Le seul crime qu'il ait commis est d'avoir utilisé les pièces d'or trouvées au sommet de *Hunger Stack* pour s'acheter des bottes qu'il ne parvient d'ailleurs pas à mettre tant elles lui font mal aux pieds. Du reste, il est impossible de porter des bottes sans être ridicule à Corkadoragha où tout le monde va pieds nus conformément au clin d'œil intertextuel.

Que dire donc de ce roman jubilatoire de Flann O'Brien ? D'abord qu'il est infiniment parodique et qu'il traite effectivement d'enfermement : enfermement en prison, enfermement dans l'Histoire, sentiment d'enfermement dû à l'insularité (à lire *An Béal Bocht* dont le narrateur s'appelle incidemment Bonaparte, on a un peu l'impression que tous les Irlandais sont comme Napoléon à Sainte Hélène, les prisonniers d'une île sous contrôle ennemi), enfermement dans les corps et la matérialité rendue encore plus aigüe par la misère et la faim. Enfin, la satire d'O'Brien traite un peu plus encore de l'enfermement dans le stéréotype et les représentations clichés. Ce livre éminemment intertextuel, ne cesse de faire référence aux « *guid buiks* » (*sic*) de la tradition gaélique dont il pastiche notamment point par point dans le chapitre 5 tous les ingrédients qui sont d'abord disséqués et numérotés avant d'être appliqués à la lettre quelques pages plus loin. L'exemple de mise en parallèle suivant est saisissant :

I gathered quite an amount of information about the Rosses [...] and also about the bad circumstances of the people there ; all were barefoot and without means. Some were always in difficulty, others carousing in Scotland. In each cabin there was : (i) one man at least, called the 'Gambler', a rakish individual, who spent much of his life carousing in Scotland, playing cards and billiards, smoking tobacco and drinking spirits in taverns ; (ii) a worn, old man who spent the time in the chimney-corner bed and who arose at the time of night-visiting to shove his two hooves into the ashes, clear his throat, redden his pipe and tell stories about the bad times ; (iii) a comely lassie called Nuala or Babby or Mabel or Rosie for whom men came at the dead of every night with a five-noggin bottle and one of them seeking to espouse her. One knows not why but that is how it was. He who thinks that I speak untruly, let him read the good books, or the *guid buiks*²¹.

Puis voici ce qui se passe trois pages plus loin :

Ferdinand was an old worn man and only his daughter, Mabel, lived with him (a small, well-made, comely girl) and an old woman (it is unknown whether she was his wife or his mother) who was dying for twenty years in the bed in the chimney-corner and who was still on this side of the Great Contest. She had a son named Mickey (his nickname was the Gambler) but he was carousing yonder in Scotland [...]²².

L'intertextualité est clairement assumée comme parodique puisque le grand-père de Bonaparte censément analphabète (comme son petit-fils du reste, la satire ne fait que peu de cas de menues incohérences de la sorte) demande à Bonaparte : « Did you ever read Séadna²³ ? », Séadna étant le titre

Thierry Robin

d'un conte, publié en 1907, de Peter O'Leary, fondateur moderne de la littérature en gaélique. Le Père O'Leary est d'ailleurs cité nommément p. 49. Le roman d'O'Crohan *The Islandman* est lui-aussi amplement pastiché, notamment son leit-motiv : « the like of us will never be there again », qui est repris du début à la fin de notre roman satirique. Dès la p. 14, parlant de sa mère, Bonaparte déclare : « her like will never be there again », et à la conclusion du roman Bonaparte affirme : « I do not think my like will ever be there again²⁴ ! ». Mais entre-temps même la puanteur de la maison d'O'Coonassa est décrite dans les mêmes termes : « I do not think that the like will ever be there again²⁵ ». « And so this house was delightful and I do not think its like will ever be there again²⁶ ». etc. Les clichés de Máire, de son vrai nom Séamus O'Griánna, sont également repris. On peut en citer deux exemples : les culottes en laine grise portées par les enfants du Gaeltacht « grey-wool breeches », si on lit Máire on a l'impression que les enfants ne portent rien d'autre. O'Brien s'en donne à cœur joie en insistant sur cette interprétation quelque peu excessive :

I was 7 years old when I was sent to school. I was tough, small and thin, wearing grey-wool breeches but otherwise unclothed above and below²⁷.

Avec une température moyenne de 5 degrés dans le Connaught l'hiver et plus de 1.500mm de précipitations annuelles, on imagine mal le dépouillement extrême enduré par le pauvre Bonaparte. L'effet est bien évidemment comique, surtout quand dans la même page on apprend que les enfants miséreux d'Aran n'ont d'autre moyen d'aller à l'école depuis leur île que la nage. Le cliché « a child among the ashes » de Máire est aussi utilisé à foison dans le roman. Ainsi, p. 16 « I became a child among the ashes », les personnages de conteurs ou shanachee ont aussi les pieds dans les cendres : « Sure, I'd tell ye a story gladly, said Ferdinand, [...] putting his two hooves into the ashes ; [...] – I did na know and I a little child in the ashes [...] etc.²⁸ ».

En guise de dernier exemple de prison intertextuelle, songeons à l'anecdote qui suit. En référence à O'Leary, le grand-père dit ceci à propos du soir qui s'approche de la côte :

Tis clear, wee little son, said the Old-Fellow, that you haven't read the good books. 'Tis now the evening and according to literary fate, there's a storm down on the seashore, the fishermen are in difficulties on the water, the people are gathered on the strand, the women are crying and one poor mother is screaming: Who'll save my Mickey? That's the way the Gaels always had it with the coming of night in the Rosses²⁹.

Trois pages plus loin, le *fatum* littéraire est illustré dans un curieux renversement de la logique habituelle, ici le récit précède les faits et non l'inverse :

Well, the Night of the Big Wind came. A heavy sea arose and, as usual, the fishermen were in difficulties [...].The wives and the women were standing, watching in torment [...]. Every great murderous wave drenched the watchers on the strand; they were wet to the marrow from the foam of the sea. A mother's shout arose above the scream of the wind: Oh! oh! who will save my Paddy³⁰?

Tout le roman parodique d'O'Brien fonctionne ainsi en prenant au pied de la lettre des récits gaéliques ruraux de Sayers, O'Crohan, O'Leary, Máire etc. Le fait que le récit précède les faits renforce le statut mythologique de la condition gaélique qui se trouve d'abord narrée, puis vécue. Les livres gaéliques enferment les destinées des Gaëls, évidemment nommés Mickey ou Paddy, dans des schémas victimaires archétypiques.

Trois conclusions

Pour nous résumer, on trouve donc chez O'Brien nombre d'illustrations de la captivité ou de son avatar l'enfermement : incarcération, prison du corps, de la misère, prison de l'insularité, enfermement dans la mythologie victimaire etc., aliénation de la répétition absurde de l'injustice - le sort de Bonaparte est édifiant à cet égard. On peut à mon sens avancer au moins trois hypothèses potentiellement complémentaires quant à ce traitement de l'enfermement dans *An Béal Bocht*.

Premièrement se dessine une perspective post-coloniale d'affranchissement dans le traitement de la captivité...O'Brien souligne la dimension mythologique collective de l'imaginaire nécessaire à la constitution d'une nation. Il décrit parfaitement la nécessité de faire référence à un passé commun fait d'épreuves dépassées. Mais satire aidant, il en souligne l'aspect excessif, simplificateur, idéologique et monologique. Ce faisant, O'Brien démontre que pour être irlandais, il n'est pas, plus, besoin d'avoir recours à un imaginaire misérabiliste et victimaire faisant du Saxon la figure du monstre génocidaire que certains historiens veulent encore mettre en avant³¹. Le résultat obtenu par O'Brien est qu'il parvient à affranchir l'Irlande de toute nécessité de se référer en permanence à une dialectique maître-esclave (Royaume-Uni/Irlande) manichéenne qui perpétue paradoxalement un schéma de présence ineffaçable de l'ancienne puissance coloniale. On peut dire au passage que la décanonisation des grands récits métanarratifs, leur délégitimation est

Thierry Robin

typiquement postmoderne au sens où l'entend Lyotard dans le chapitre 10 de *La Condition postmoderne*³². En ce sens O'Brien, en dépassant historiens dits révisionnistes³³ et nationalistes, préfigure le mouvement post-révisionniste.

La deuxième interprétation possible applicable à *An Béal Bocht* nous rapprocherait du grand critique irlandais Vivian Mercier, disparu en 1989. Dans son ouvrage magistral : *The Irish Comic Tradition*, Vivian Mercier soutient l'idée assez originale que la comédie a sans doute historiquement précédé la tragédie dans la littérature irlandaise³⁴, établissant un pont entre la tradition orale antérieure au 9^{ème} siècle (les récits de la Tène, *La Razzia des vaches de Cooley* ou *Le Cochon de mac Dathó*) reprise par les manuscrits des sagas du moyen âge, et Swift, Sheridan, Wilde, Shaw, O'Brien, Joyce etc. Dans cette perspective, O'Brien s'inscrit dans une logique de palimpseste toute irlandaise. En tant que Satiriste irlandais, il devient alchimiste transformant le tragique en comique, lui restituant sa primauté, transformant l'enfermement ou l'emprisonnement en potentielle ouverture. On peut dire que cette interprétation est assez probante si l'on veut insister sur l'aspect libérateur du texte d'O'Brien qui affranchit du même coup l'Histoire irlandaise de tout pathos réflexif. Parvenir à rire de soi, de ses mythes et de son identité, n'est-ce pas là l'avatar des puissants ? O'Brien rend l'Irlande plus indépendante que jamais.

Enfin la troisième perception ou compréhension de la captivité ou de l'enfermement notable dans *An Béal Bocht* peut aussi s'appréhender de façon plus sombre. La vision carcérale ou de prison physique de l'Histoire irlandaise omniprésente dans *An Béal Bocht* peut rejoindre un rire cathartique face au grotesque, véritable politesse du désespoir. O'Brien se moquerait alors du canon pathétique des récits sur la famine, parce que face à l'absurdité et à la répétition du tragique sans fin, accessoirement illustrées par la famine, nulle rationalisation n'apporte d'éclairage convaincant. Pourquoi des centaines de milliers d'Irlandais sont-ils morts de faim, du typhus, de dysenterie ou d'épuisement sur la terre d'Irlande ou dans des bateaux cercueils au large de l'Amérique ? O'Brien semble nous dire qu'il n'y a pas de justification absolue de ce drame, si ce n'est l'éternelle répétition de la bêtise humaine ou du malheur. On rejoindrait ici une vision schopenhauerienne de la répétition. En poussant un peu plus, on pourrait y voir aussi un embryon de la pensée rossétienne d'idiotie du réel. Car ce qui frappe toujours chez O'Brien, c'est qu'on rit beaucoup mais toujours un peu jaune ou de manière vacharde. Le rire devient alors un outil réflexif, seule alternative à la tristesse absolue. Pour paraphraser le Sisyphes de Camus, « il faut s'imaginer Bonaparte O'Coonassa heureux. »

Thierry Robin
HCTI/Université de Bretagne Occidentale

Références bibliographiques, éditions utilisées dans cet article

- BANVILLE, John. *The Book of Evidence*. Londres, Martin Secker and Warburg Ltd, 1989, 220 p.
- BEHAN, Brendan. *Behan, Complete Plays*. Londres, Methuen Drama, 2001, 384 p.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942, 187 p.
- FITZGERALD, Garret Michael. *Towards A New Ireland*. Londres, C. Knight, 1972, 190 p.
- KEE, Robert. *Ireland: A History*. Weidenfeld & Nicholson, Londres, 1980, 256 p.
- KIBERD, Declan. « Pay no attention to my letter », *The Dublin Review*, issue n° 2. Spring 2001, 84-96.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris, Les Editions de Minuit, 1979, 109 p.
- McKIBBEN, Sarah E. « An Beal Bocht: mouthing off at national identity - Critical Essay », *Eire-Ireland, Journal of Irish Studies*. Printemps-été 2003.
- MERCIER, Vivian. *The Irish Comic Tradition*. Oxford, OUP, 1962, 258 p.
- MITCHEL, John. *Jail Journal*. Dublin, M. H. Gill & Sons, 1914, 463 p.
- O'BRIEN, Flann (sous le nom de Myles na gCopaleen pour cette édition originale en gaélique). *An Béal Bocht*. Cork, Mercier, 1941, 128 p.
- O'BRIEN, Flann. (traduction en anglais de Patrick C. Power de *An Béal Bocht*) *The Poor Mouth*. Londres, Hart-Davis, MacGibbon, 1973, 128 p.
- O'BRIEN, Conor Cruise. *States of Ireland*. NY, Pantheon Books, 1972, 336 p.
- O'CROHAN, Thomas. *The Islandman*. Oxford, Oxford Paperbacks, OUP, 1977, 262 p.
- Ó GRÁDA, Cormac, Eric VANHAUTE & Richard PAPING (coeds). *When the Potato Failed: Causes and Effects of the 'Last' European Subsistence Crisis*. Brepols: CORN Publication Series – Turnhout, 2007, 342 p.
- O'LEARY, Peter. *Séadna*. Dublin, Carbad, 1987, 268 p.
- SAYERS, Peig. *An Old Woman's Reflections*. Oxford, Oxford Paperbacks, OUP, 1977, 148 p.
- SAYERS, Peig. *Peig*. Syracuse, NY, USA, Syracuse University Press, 1974, 212 p.
- SWIFT, Jonathan. « A Modest Proposal: For Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burthen to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick » in *Major Works*. Oxford, OUP, 2003, 492-499.

Thierry Robin

VOLTAIRE. *Candide ou l'optimisme*. Paris, Larousse, 1989, 224 p.

WILDE, Oscar. *The Ballad of Reading Gaol*. New York, Dover Publications Inc., 1992, 64 p.

WOODHAM, Smith Cecil. *The Great Hunger: Ireland. 1845-49*, Londres, H. Hamilton, 1962, 510 p.

notes

¹ « [...] I don't think I'll ever go back to that school but it's now the end of my learning! [...] I had no other connection with education from that day onwards [...]. » Flann O'Brien, *The Poor Mouth*, Londres, Flamingo, 1993, 34.

² *Ibid.*, 7

³ *Ibid.*, 7.

⁴ *Ibid.*, 7.

⁵ *Ibid.* 9.

⁶ *Ibid.* 21.

⁷ *Ibid.* 16.

⁸ *Ibid.* 15.

⁹ *Ibid.* 7.

¹⁰ *Ibid.* 88-89.

¹¹ *Ibid.*, 18.

¹² *Ibid.*, 76.

¹³ *Ibid.*, 98.

¹⁴ Voir site des Wolfe Tones: <http://www.wolfe-tonesofficialsite.com/famine.htm>

¹⁵ Robert Kee, *Ireland : A History*, Widenfled & Nicholson, Londres, 1980, 248.

¹⁶ Pour plus de chiffres et de statistiques sur la période se référer au chapitre éclairant rédigé par Cormac Ó Gráda intitulé 'Ireland's Great Famine: an overview' In: O'Grada, C., (with Eric Vanhaute, University of Ghent and Richard Paping, University of Groningen) (eds). *When the Potato Failed: Causes and Effects of the 'Last' European Subsistence Crisis*. Turnhout, CORN Series, Brepols Publishers, 2007, 342 p.

¹⁷ Flann O'Brien, *The Poor Mouth*, Flamingo, Londres, 1993, 122.

¹⁸ *Ibid.*, 46-64.

¹⁹ *Ibid.*, 55.

²⁰ *Ibid.*, 124.

²¹ *Ibid.*, 65.

²² *Ibid.*, 68.

²³ *Ibid.*, 65.

²⁴ *Ibid.*, 125.

Satire et enfermement dans *The Poor Mouth* de Flann O'Brien

²⁵ *Ibid.*, 16.

²⁶ *Ibid.*, 21.

²⁷ *Ibid.*, 29.

²⁸ *Ibid.*, 68-69.

²⁹ *Ibid.*, 67.

³⁰ *Ibid.*, 70.

³¹ On songe notamment par exemple à Cecil Woodham Smith, *The Great Hunger: Ireland, 1845-49*, Londres, H. Hamilton, 1962, 510 p.

³² Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, 63.

³³ On songe par exemple de façon archétypique à: Fitzgerald Garret Michael, *Towards A New Ireland*, Londres, C. Knight, 1972, 190 p. ou O'Brien Conor Cruise, *States of Ireland*, NY, Pantheon Books, 1972, 336 p

³⁴ Mercier Vivian, *The Irish Comic Tradition*, Oxford, OUP, 1962, 237-238.

On peut pour résumer le propos de Mercier citer ce passage qui généralise la primauté du comique à la littérature mondiale : « In world literature we may everywhere expect to find a similar state of affairs. In some literatures the comic tradition may not be so long or so continuous as it is in Irish literature, but we can be sure that a folk tradition of humour, wit, and satire stretches far beyond the commencement of any given literary tradition. [...] The prevalence of grotesque and macabre humour in modern art and literature is an index of the sincerity of twentieth-century primitivism. » (*Ibid.*, 248)

Alain Kerbervé

De la lettre au récit de captivité : l'exemple de Mary Delany (1700-1788)

La lettre de captivité n'est pas un genre nouveau en Angleterre au XVIII^e siècle. Depuis le XVI^e siècle, sont restées célèbres les lettres écrites par Thomas More lors de son séjour à la Tour de Londres en 1534 et 1535 ou les missives écrites par Marie Stuart depuis diverses prisons entre 1568 et 1587. Toutefois, ces écrits difficilement dissociables du contexte politique et religieux connaissent peu de répercussions à l'époque et il faut attendre le XIX^e siècle pour que les éditeurs s'en emparent ou le XX^e siècle pour que la critique s'y intéresse.

Pourtant, dès le dix-septième siècle, certains écrits épistolaires acquièrent une véritable notoriété et la frontière s'avère souvent perméable entre lettre et récit de captivité¹. En témoignent par exemple les lettres de la religieuse portugaise dont la publication fit sensation dans toute l'Europe, en partie parce qu'on les croyait authentiques, alors que la majorité des spécialistes s'accorde aujourd'hui pour dire qu'il s'agit d'un roman épistolaire. En témoignent également les récits de captivité nord-américains comme *The Narrative of the Captivity and the Restoration of Mrs. Mary Rowlandson* (1682) dont nul ne peut méconnaître l'existence en Angleterre au siècle suivant. Au XVIII^e siècle, en Angleterre, Samuel Richardson, dans ses *Familiar Letters*, propose à son tour un exemple de lettre de consolation destinée à un ami emprisonné pour dettes (Letter CXII, « Of Consolation to a Friend in Prison for Debt »). Le succès de librairie de son manuel d'apprentissage de l'écriture épistolaire poussa l'écrivain à rédiger plusieurs romans épistolaires, dans lesquels figurent les expériences d'enfermement des héroïnes éponymes Pamela et Clarissa.

L'exemple de Mary Delany (1700-1788) permet de s'intéresser au passage d'un mode d'expression à l'autre. Après plus de quarante ans d'écriture de lettres, en 1759, l'épistolière anglaise s'essaie effectivement à la rédaction d'un récit, « Marianna, » au centre duquel figurent deux captivités. Pour lors inédit, le manuscrit de « Marianna » est conservé à la Lilly Library de l'université d'Indiana, à Bloomington (USA). Il se compose de 94 pages, dont

Alain Kerhervé

89 numérotées et quatre illustrations assez naïves, en rapport direct avec le texte². La page de garde, outre « Marianna (1759) » et « By Mrs Delany », porte une mention ajoutée au crayon à mine de plomb : « Given to Lady Hall of Llanover, July 1858 at West Ham. » Il est ainsi fait allusion à l'éditrice de la correspondance de Mary Delany qui délaisse pourtant ce manuscrit auquel elle opère une simple mention dans son édition de la correspondance en 1861-1862³. « Marianna, » bien que non composé de missives, s'inspire à la fois de l'expérience, des lectures et du style épistolaire de son auteur. Dès lors on peut chercher à voir comment s'établissent des passerelles entre les deux modes d'expression de la captivité.

Nous verrons tout d'abord comment diverses formes de captivité apparaissent dans les lettres de Mary Delany ; nous analyserons ensuite la double captivité qui occupe le cœur de son récit ; nous terminerons en distinguant les passerelles qui unissent les deux genres sous la plume delanyenne.

Mary Delany et les lettres de captivité

Bien que la correspondance de Mary Delany s'étale sur plus de 70 années, entre 1717 et 1788, elle ne comprend pas de véritables lettres de captivité, puisque cette femme d'à propos, soucieuse des moindres bienséances, ne se trouve jamais véritablement enfermée. Tout au plus y voit-on défilier de façon très occasionnelle quelques mentions de prisons et de captifs. On signale par exemple l'intérêt de son second époux, Patrick Delany, pour l'état de la prison du comté de Downpatrick en Irlande : « He is very much shocked at the present jail at Down... » et le doyen d'entreprendre de faire restaurer l'édifice ; on note encore la curiosité de l'épistolière qui voit la duchesse de Kingston sortir de prison pour le temps de son procès pour bigamie en 1776⁴ :

Nothing now is thought of but the Duchess of Kingston's tryal, for such she is till publicly declared otherwise. ... The show of the tryal was awfull, and splendid beyond imagination; but very little more done than a preparation for what's to come, and nobody can guess yet what time it will take. The prisoner walk'd in very decently, dress'd in black silk, two damsels in mourning attending her, and led in by a person also in mourning. I have enclosed you what passed to save writing some lines, tho' very likely you have it in your own piper. (Pays de Galles: Newport Reference Library, *Mrs Delany's Letters*, V, 34)

Le compte rendu des minutes du procès mentionné ici manque.

En fait, c'est surtout à titre métaphorique que Mary Delany prétend écrire, en quelques occasions, des lettres alors qu'elle se trouve prisonnière ; elle ne manque pas alors d'employer le terme avec dérision, que ce soit lors-

qu'elle ne peut quitter son domaine pendant quelque temps en raison de la maladie de ses chevaux (« I am a prisoner till my horses are well, but what care I? », LL, III, 40, 175051) ou lorsqu'elle ne peut marcher parce qu'elle s'est fait piquer par une mouche ou un taon (« a little accident by the bite of a venenous fly above my ancle has made me a prisoner for a fortnight past », LL, V, 14, July 1774) ou qu'elle a attrapé un rhume en début d'hiver (« catching cold in the beginning of winter makes me a prisoner by necessity », LL, V, 80, déc. 1774). Ces situations qui sont peu différentes de celles où l'épistolière se doit de rester enfermée lors de cures thermales (LL, II, 549) rappellent bon nombre d'écrits de l'époque ou des époques antérieures où les circonstances d'écriture étaient très fréquemment évoquées pour justifier la longueur, la fréquence ou le style des missives. On pense aussi aux grossesses qui impliquaient l'enfermement prolongé des parturientes comme le rappelle Amanda Vickery dans son étude de cent correspondances féminines du Yorkshire⁵. Dans ces cas, l'immobilité des épistolières favorise leur écriture. Les événements mentionnés ci-dessus par Mary Delany surviennent à des moments de forte production de sa correspondance, bien qu'il soit difficile d'en mesurer la recrudescence sur de si courtes périodes.

Pourtant, les lettres autobiographiques de Mary Delany⁶, rédigées en 1740 à l'attention de son amie la duchesse de Portland qui en est l'instigatrice, présentent des situations d'enfermement toutes relatives qui semblent avoir davantage affecté l'épistolière. Mariée de force à dix-sept ans à Alexander Pendarves, alias Gromio, un septuagénaire rhumatisant ami de son oncle, elle suit son époux en Cornouailles. La cinquième de ses lettres autobiographiques décrit leur voyage en ces termes :

The day was come when I was to leave all I loved and valued, to go to a remote country, with a man I looked upon as my tyrant – my jailor; one that I was determined to obey and oblige, but found it impossible to love.
(*Autobiography*, lettre 5)

Dès leur arrivée à Averno, à l'impression d'être tenue à l'écart du monde, de ses parents et amis par un tyran, s'ajoute celle de découvrir le cadre de son incarcération :

When we arrived at Averno, the name of his seat, I was indeed shocked. The castle is guarded with high walls that entirely hide it from your view. When the gate of the court was opened and we walked in, the front of the castle terrified me. ... Here my courage forsook me at once, and I fell into a violent passion of crying, and was forced to sit down some minutes to recover myself. My behaviour to be sure shocked Gromio, and I was sorry I had not a greater command of myself; but my prison appeared so

Alain Kerhervé

dismal, I could not bear the surprise, not expecting to see so ruinous a place. (*Autobiography*, lettre 6)

Ici, l'enceinte est double : un haut mur extérieur puis le château ; l'état des lieux et leur taille épouvantent la jeune femme qui perd la réserve qui aurait dû être la sienne. Peu de temps après, alors que le vieil homme, soucieux de plaire à sa femme, loue une maison à Windsor, elle semble se complaire dans ce rôle de femme soumise, mais se sent une fois de plus prisonnière car elle doit tenir compagnie à un époux malade.

I soon found Windsor too public a place for me to live in with any comfort. Gromio could never walk out; and to be confined the whole day to a little close lodging, in one of the hottest seasons that ever was felt, was almost insupportable; and when I went out I was embarrassed with more company than was either agreeable or proper for me to allow. I made myself a close prisoner the last week I staid, and was glad to be set at liberty by going to my own house in town. (*Autobiography*, lettre 11)

Dans ce dernier exemple comme dans les précédents, la souffrance est réelle. Si la métaphore de la captivité peut sans doute paraître excessive, elle n'en est pas moins avant-gardiste. On note par ailleurs que l'expérience demeure un traumatisme pour l'épistolière puisque les seuls autres emplois de l'image d'enfermement dans ses lettres correspondent à des réflexions qu'elle transmet à sa sœur sur le mariage, par exemple en 1751 :

Why must women be driven to the necessity of marrying? a state that should always be a matter of choice? and if a young woman has not fortune sufficient to maintain her in the station she has been bred to, what can she do, but marry? and to avoid living either very obscurely or running into debt, she accepts of a match with no other view than that of interest. Has not this made matrimony an irksome prison to many, and prevented its being that happy union of hearts where mutual choice and mutual obligation make it the most perfect state of friendship? (LL, III, 24, 1751)

Le mariage constitue la principale captivité de l'épistolière. Si sa seconde union, survenue vingt années plus tard avec Patrick Delany, est volontaire cette fois, elle n'en impose pas moins un certain nombre de contraintes (départ pour l'Irlande, aller-retour en Angleterre en raison de la maladie et des fonctions de son époux) dont l'épistolière ne s'affranchit véritablement que lors de son second veuvage. C'est l'époque où, libérée intellectuellement, elle se met à créer la *Flora delanica*, collection de plus de mille collages de fleurs, pour laquelle elle est principalement célébrée aujourd'hui. Toutefois,

pour en revenir aux lettres autobiographiques, ces dernières ne peuvent être appelées « lettres de captivité » car elles ne sont pas écrites à l'époque de son isolement, mais en 1740, c'est-à-dire plus de vingt ans après les événements concernés. De plus, elles s'inscrivent dans un genre autobiographique qui s'approche de celui du récit⁷ et rejoignent, par là même, des éléments contenus dans « Marianna ».

Marianna : un récit de captivités multiples

La trame dramatique de « Marianna » est simple. Le récit met en scène les aventures de Marianna, fillette d'une dizaine d'années, qui semble vouée, par le sort, à désobéir. Ses parents, Leontin et Honoria (aucun nom de famille n'apparaît dans le texte), apprennent par Hermilia, une voisine noble, dotée d'un don de prémonition, que leur fille encourra des dangers à deux reprises, suite à sa désobéissance. Par deux fois, elle est effectivement capturée et retenue par des étrangers. La première épreuve commence par une transgression : alors qu'elle poursuit un papillon « rare et superbe », Marianna franchit la barrière qui délimite son espace habituel de jeu. Mary Delany choisit de représenter par une esquisse cette étape fatale (tout comme la barrière qui devient « fatal stile ») qui mène à la première captivité. Elle est alors repérée par une troupe de gitans qui fondent sur elle. La grange dans laquelle la troupe passe la nuit, à même la paille, constitue le premier lieu de son supplice. Par chance, une compagne d'infortune, Helena, lui prodigue quelques conseils et soulagements. Par la suite, les deux jeunes filles sont habillées de haillons et leurs visages maquillés de manière à les faire passer pour des gitanes. Ces seuls déguisements leurs servent alors de prison. Par chance, l'héroïne retrouve un jour les terres de sa famille, est recueillie par des paysans puis rendue aux siens. Helena, fille de commerçants, est alors engagée pour servir sa nouvelle amie. Quelques années plus tard, Marianna est à nouveau victime de son insouciance et du sort : sa seconde épreuve débute presque comme la première, alors qu'ayant franchi la barrière de la propriété paternelle à l'aide de la clé en sa possession, Marianna se fait poursuivre par un taureau. Elle se réfugie dans une grotte au bord de la mer. Elle y est découverte par des marins qui l'emportent dans leur bateau. Un médecin et un beau jeune homme, Bellario, la protègent un moment contre les membres de l'équipage, dont le capitaine qui entreprend de la séduire brutalement mais ne parvient pas à ses fins. Un complot s'ourdît contre le capitaine : le médecin, son épouse et Bellario parviennent à faire évader la jeune femme, au grand dam du maître d'équipage. Ils l'installent en sûreté dans le port où ils ont débarqué, afin qu'elle se rétablisse. Revenu du Grand Tour, Bellario se rend chez sa mère, qui se trouve être Hermilia, la noble voisine. Elle écoute son

Alain Kerhervé

histoire, se rend au chevet de Marianna, la reconnaît et la ramène chez ses parents. Marianna et Bellario se marient et vivent heureux « jusqu'à ce jour. »

Assez peu d'intérêt est porté par le narrateur aux lieux de captivité. Dans le premier cas, s'il est fait quelquefois mention de la grange dans laquelle l'héroïne passe sa première nuit, en fait, la captivité est ambulante puisque la jeune Marianna suit les gitans sur les routes, comme Mary Rowlandson suit les Indiens pendant plus de onze semaines. Dans le second cas, une cabine privée (p. 44), attribuée par le capitaine à la demande du chirurgien de bord, lui sert de lieu de détention. Elle y perçoit l'activité extérieure des hommes d'équipage, le mouvement du bateau et le bruit des vagues. Tout semble participer à accroître son effroi. Pourtant, son état de santé lui vaut de ne recevoir que peu de visites : celles de la femme du chirurgien et celles, répétées, du capitaine. Mary Delany s'inspire ici probablement de *Idalia; or The Unfortunate Mistress* (1723) d'Eliza Haywood (1693-1756)⁸. Cette dernière y accordait beaucoup de place à la nature. Dans les épisodes narrés par Delany également, la nature est hostile et renforce les souffrances de la frêle captive. Rappelons que ce sont deux animaux qui causent la perte de Marianna : un papillon inoffensif qu'elle suit et un taureau particulièrement agressif qu'elle fuit. De plus, dès qu'elle quitte la propriété paternelle, lors de sa première mésaventure, Marianna se retrouve tout d'abord captive de la végétation : « she was entangled in so many briars she could not stir a step » ; lors de la seconde, elle s'enfuit en direction d'une forêt « sauvage ». Les éléments jouent alors un rôle aggravant puisque la nuit tombe brutalement : « a most dark, and tempestuous night, attended with violent thunder and lightening » ; la mer sur laquelle elle est embarquée de force « écume de rage », le bateau lui-même étant « accablé » par les vagues⁹. Lors de sa première captivité déjà, le soleil et la canicule avaient mené à l'évanouissement de l'héroïne, ce qui avait indirectement permis sa libération. Les conditions de ses détentions sont sinistres.

La captivité se fait au contact d'opposants et d'adjuvants qui empirent ou soulagent les conditions de détention. Les opposants sont représentés par une personne qui se superpose à un groupe aux dimensions mal définies. Dans le cas de la troupe de gitans, « la vieille femme », invariablement désignée par l'article défini, représente la geôlière et la figure du chef (« she called them to order » ; « she seemed to keep them in order »)¹⁰. C'est elle qui présente les règles que Marianna doit observer si elle veut que sa captivité se déroule pour le mieux : « she must do as they did, or be starved; and follow their steps wherever they went; that if she would observe her closely, no harm should come to her, but she must obey her exactly, or she should have neither food nor garment ». Les sanctions sont données en même temps que les règles. Plus loin, on apprend que les mauvais traitements physiques et

moraux sont possibles à tout moment (« they will beat you and make you as miserable as I am » ; « and chid and beaten »). Autour d'elle gravite une troupe d'une quinzaine de membres (« fifteen men, women and children ») au moment de son enlèvement. Ils sont associés à leurs haillons, à leurs habitudes festives (feux de bois et violon), à leur peau sombre et ils se ruent ensemble sur leurs victimes¹¹ comme « autant de loups désirant un tendre agneau », la comparaison faisant sans doute écho à la fable de La Fontaine ou à celle d'Ésope¹². Dans le cas des marins, le Capitaine tient le mauvais rôle. Homme rustre (« rough », p. 44 ; « rough, unpolished », p. 46), « monarque absolu » (p. 44) sur son navire, il se montre d'abord attentionné, en offrant une cabine à la jeune femme et en venant de nombreuses fois à son chevet pour constater l'amélioration de son état de santé. Toutefois ses intentions ne sont pas pures : il est séduit par les charmes de Marianna et s'impatiente de lui déclarer sa flamme :

The Captain grew impatient to declare his passion, which he took an opportunity of doing that very day; and with such vehemence, that Marianna forgot all other sorrow, and her resentment gave her strength, and courage to treat him, with the contempt he deserved: assuring him, his insolence, and inhumanity, would be humbled by her friends, as soon as they could be informed of it: he laughed at her anger, called her poor angry child, and that he only talked to her in that manner, to divert himself. [...] The Captain left her to dry her tears, as he told her, for an hour, and hoped then to find her, in a better humour; and that he would indulge her no longer in her peevish, and complaining ways. (47-48)

La scène n'est que suggérée et le degré d'intimité laissé à l'interprétation, par le lecteur, des termes « vehemence », « insolence », « inhumanity ». La pirouette verbale du capitaine suggère une simple déclaration. Pourtant, l'annonce de son retour est inquiétante. Par ailleurs, si les autres membres de l'équipage semblaient ajouter à la menace au moment de l'enlèvement de la jeune fille et au début de son incarcération, ils n'ont plus de contacts avec elle par la suite. *Pericles* de Shakespeare constitue peut-être l'influence la plus lointaine du récit puisque la fille du héros, Marina, y est enlevée par des pirates¹³. Capitaine ou matriarche, les géôliers, quel que soit leur sexe, sont les principales figures d'oppression de la jeune fille lors de ses mésaventures.

Par opposition à la « vieille femme », c'est Helena, la « jeune femme » de quinze ans, qui permet quelque soulagement à Marianna au milieu de la troupe des gitans. Bien qu'elle soit très souvent en larmes et qu'elle quitte peu les jupes de la vieille femme, elle prodigue des conseils à Marianna qui la considère très vite comme son « amie ». De quelques années l'aînée de l'héroïne, Helena lui parle de sa famille, lui raconte son enlèvement et ses tourments.

Alain Kerhervé

De la sympathie, au sens étymologique du terme (« my heart bled for you », « compassion »...), naît l'amitié, fondée sur une admiration réciproque. Les deux jeunes filles conversent, prient et échafaudent des plans d'évasion ensemble (p. 24). Leurs liens perdurent après leur libération, en dépit de la différence de leurs rangs. Plusieurs personnes viennent en aide à Marianna lors de son second enlèvement : le chirurgien, sa femme et surtout Bellario. Les deux premiers adjuvants sont au service du capitaine, qui leur fait confiance mais les traite de manière très autoritaire (« his imperious treatment of them », 50) ; ils agissent pour la santé de la captive : « the surgeon insisted on her being left quiet » ; « the surgeon feared she would never again be composed », puis ils s'activent pour la préserver des assiduités de son « turbulent courtisan ». On note que c'est l'épouse du chirurgien qui veille sur elle et recueille ses confidences. Bellario incarne le jeune et preux chevalier qui sauve tout d'abord l'héroïne en évitant qu'elle ne soit jetée à la mer par les marins, l'arrache ensuite aux assiduités du capitaine en la faisant s'évader, finit par l'épouser¹⁴. Plus que par la force, il s'impose à la fois par son rang – c'est un « gentilhomme » –, par son intelligence – il revient du Grand Tour, ce qui lui donne peut-être cette « supériorité d'entendement » qui lui fait trouver une solution – et par ses nombreuses qualités morales – « modest opinion of himself », « respect », « generosity », « delicacy »...

Opposants et adjuvants mettent en valeur la détresse et les qualités morales de la jeune femme enfermée. Tout d'abord, elle est avant tout une victime. Lors des deux enlèvements, elle a peur en de multiples occasions et les termes « terrified », « fears », « horror » reviennent à plusieurs reprises pour rendre compte de son état d'esprit. Logiquement, ces sentiments s'expriment de façon externe par les larmes qu'elle verse à deux reprises lors de la seconde mésaventure, alors qu'elle n'avait pas pleuré avant d'être sauvée la première fois ; l'évanouissement est une autre manifestation de l'effroi de la jeune femme : elle perd connaissance à la fin de sa première captivité ; elle s'évanouit dès le début de la seconde, si bien qu'on la croit morte. C'est du moins l'avis de son amie Helena, retranscrit au style indirect libre : « she was dead » ; c'est aussi celui des marins qui la ramènent au bateau (« they thought she was actually dead ») et tous doivent attendre l'avis du médecin (« she was not dead ») avant d'être rassurés. Le corps, qui réagit de différentes façons à la captivité, est porté comme on peut le voir sur une des esquisses ; il se retrouve allongé sur la paille d'une grange dans le premier cas, dans une cabine dans le second : la passivité semble la seule forme de réaction possible ; dans les deux prisons, Marianna finit par s'endormir, ce qui lui permet de recouvrer ses esprits. L'anti-héroïne de la première histoire s'avère à peine plus courageuse dans la seconde. Elle s'y exprime d'abord de façon confuse pour les marins qui l'entourent en les priant de ne pas s'approcher d'elle en

raison de ses turpitudes, sa désobéissance principalement : « She bid them not come near such a wicked, disobedient wretch ». Sa crise de conscience, précédée d'appels à ses parents n'en paraît pas moins enfantine. Toutefois, elle se montre plus active quand elle parvient à repousser les avances du capitaine, en s'appuyant cette fois sur des insultes verbales peu communes pour son rang : « her resentment gave her strength, and courage to treat him, with the contempt he deserved: assuring him, his insolence, and inhumanity, would be humbled by her friends, as soon as they could be informed of it. » Peu d'héroïsme sans doute, là encore, à s'appuyer sur des menaces d'amis ; une véritable abnégation ressort toutefois dans la liberté prise par rapport à son éducation. Et le narrateur de commenter : « Such delicacy, such reserve as Marianna had been brought up with, how much such treatment wound? » Ce sont ces mêmes qualités qui lui valent d'être aidée et finalement secourue par des êtres sensibles à ces aspects de sa personnalité. La double captivité de Marianna semble donc faire partie d'une démonstration morale.

Mary Delany utilise les captivités de Marianna à des fins clairement définies. Dès lors, on peut s'interroger sur les liens qui existent entre écriture épistolaire et écriture fictionnelle de la captivité sous sa plume.

De la lettre au récit

Les relations que Mary Delany entretient avec Samuel Richardson permettent d'établir un premier type de liens entre écriture épistolaire et fiction. Effectivement, l'histoire de « Marianna » est écrite quelques années après les grands romans épistolaires richardsoniens que sont *Pamela* (1740), *Clarissa* (1747-1748) et *Sir Charles Grandison* (1754). Or, comme plusieurs autres correspondants et amis de l'auteur, Mary Delany a participé à la révision de certains de ses écrits, notamment en matière de définition de personnages (Sir Charles Grandison dans le roman éponyme)¹⁵. Leurs échanges épistolaires et probablement verbaux à ce sujet ont été multiples entre 1748 et 1758. Mary Delany avait des idées très précises en matière de fiction, nulle surprise : dès lors, à ce qu'elle ait entrepris de s'essayer à ce genre, en s'inspirant des écrits de son ami romancier.

Dans le premier volume de *Pamela*, l'héroïne, dont sont fréquemment rappelés les excellents principes et l'éducation¹⁶, est retenue prisonnière par Mr B., fils de sa défunte maîtresse¹⁷. Elle est tour à tour soutenue par Mrs Jervis, figure maternelle, sur laquelle la femme du docteur qui soutient Marianna lors de son second enfermement est modelée puis victime des mauvais traitements de Mrs Jewkes, qui inspire sans doute la gitane qui dirige la troupe dans le conte delanyen. Le roman de Richardson met aussi en scène un taureau qui effraie l'héroïne :

Alain Kerhervé

Mr. Williams, Mrs Jewkes and I, have been all three walking together in the Garden; and she pull'd out her Key, and we walk'd a little in the Pasture to look at the Bull, an ugly, grim, surly Creature, that hurt the poor Cook-maid, who is got pretty well again. Mr. Williams pointed at the Sun-flower, but I was forc'd to be very reserved to him; for the poor Gentleman has no Guard, no Caution at all.

On note qu'il faut, ici comme dans le conte delanyen, une clé pour atteindre le pré. Dans *Pamela*, Mr. B y essaie aussi d'abuser physiquement de l'héroïne. Elle relate l'événement dans le journal, qui rythme sa captivité à grand renfort de mentions du type « the 32d, 33d, and 34th Days of my Imprisonment » :

O Sir, said I, leave me, leave me but, and I will do any thing I ought to do. —Swear then to me, said he, that you will accept my Proposals! —And then, (for this was all detestable Grimace) he put his Hand in my Bosom. With Struggling, Fright, Terror, I fainted away quite, and did not come to myself soon; so that they both, from the cold Sweats that I was in, thought me dying.

Le parallèle avec la tentative de viol de Marianna est assez patent : l'effroi de la jeune femme convoque l'idée de la mort. En fait, c'est ce qui arrive à Clarissa, l'héroïne du deuxième roman éponyme de Richardson, qui est elle aussi victime d'enfermement et de viol, mais en meurt¹⁸. Dès lors, il semble évident que l'intérêt de Mary Delany pour Samuel Richardson et pour ses romans épistolaires rejaillit sur la production de Mary Delany. Pourtant, l'épistolière ne choisit pas la forme épistolaire pour « Marianna. » Néanmoins, de nombreux passages du conte font écho au style de ses lettres. Ceci constitue un deuxième type de liens entre écriture épistolaire et fiction.

Mary Delany utilise une partie de ses souvenirs ou de ses lettres pour reconstituer le cadre de son intrigue. Nombreux sont les parallèles qui apparaissent entre écriture épistolaire et écriture fictionnelle. Des logiciels comme Wcopyfind et Hyperbase permettent d'évaluer la proximité lexicale des deux corpus delanyens et de mettre l'accent sur bon nombre d'expressions récurrentes. La fonction « Analyse » d'Hyperbase permet même de mesurer la proximité qui existe plus particulièrement entre les lettres écrites par Mary Delany dans les années 1750 et *Marianna*, paru en 1759, comme le montre le diagramme ci-dessous. Au-delà de la syntaxe, l'épisode du taureau¹⁹ fait écho à plusieurs mentions consécutives de l'animal que possède son amie la duchesse de Portland, pour lequel Mary Delany développe une véritable fascination, à la fin de 1753 : c'est le « plus beau, » le « plus extraordinaire taureau » qu'elle ait jamais vu ; elle dessine l'animal et envoie une copie de son esquisse à sa sœur Anne²⁰. Il n'est pas impossible que certains éléments du

conte trouvent leur origine à cette époque, soit près de six ans avant la date qui figure sur la page de garde. L'exemple suivant, qui repose sur la proximité lexicale entre une lettre de 1756 et une description du château de Hermilia, confirmerait cette hypothèse. Dans le conte, Mary Delany écrit :

There was a fine long gallery in the old castle, adorned most beautifully in the gothick taste. It had two chimneys; opposite to each, a large bow window; and at each end of the gallery, a large recess of the same kind. Two of these were fitted up with books. The others furnished with all manner of materials for work, drawing, or painting. Between the two bow windows was a niche or rather a bow in which was placed an organ, and facing it an harpsichord. Each bow window had a large table, with room sufficient for seats to hold 6 or 8 people. The gallery thoroughly well furnished, and nothing was wanting either elegant or commodious²¹.

Cette pièce gothique rappelle bon nombre des descriptions d'intérieurs de ses lettres de l'époque²² : En 1754, elle s'intéresse à « a fine gothic gallery with bow windows » à Saint-Catherine, chez le docteur Samuel Cook (*Llanover* 3: 280) ; en 1756, elle décrit « a gothic gallery » puis « a gothic hall²³ ». Or, la dernière lettre concernée contient plusieurs expressions que Mary Delany n'utilise pas ailleurs dans le corpus : la galerie contient une alcôve (« a niche or rather a bow ») et est très bien meublée (« thoroughly well furnished²⁴ ». De la même façon, la description du jardin où Marianna passe beaucoup de temps à la veille de sa seconde mésaventure fait écho à ses évocations de Delville²⁵ ; la falaise ressemble beaucoup à celle menant à la Chaussée des Géants, décrite en 1758²⁶. Dès lors, on peut imaginer qu'elle utilise ses souvenirs – qui la font employer les mêmes expressions –, sinon les lettres, dont elle aurait conservé des doubles ou qui lui auraient été renvoyées par ses destinataires²⁷.

De plus, certaines convictions delanyennes développées dans ses lettres sont transposées dans le récit. Ainsi Mary Delany puise dans son expérience pour définir ses personnages : lorsqu'elle précise que Hermilia « was no enemy to cards²⁸ », elle fait écho à une autre approche de la question, exprimée quelques années plus tôt dans une lettre à sa sœur : « I am not so great an enemy to cards. » Et elle s'identifie ainsi au personnage maternel²⁹. Au moyen des derniers rebondissements de l'intrigue, reflétant à la fois l'attitude qui doit être celle d'une jeune fille face à un prétendant qui lui sied et le souci qui doit être celui des parents des deux jeunes gens d'agir selon les désirs et les sentiments de leurs enfants, elle formule à nouveau ses convictions intimes sur le mariage³⁰. La voix de Mary Delany se confond avec celle du narrateur lorsqu'elle en vient à expliquer l'évolution des sentiments amicaux entretenus par Hermilia et Honoria, les deux mères :

Alain Kerhervé

The friendship between Hermilia and Honoria had, by this time, made a considerable progress. Great and good minds shine in a particular way when under the trials, either of extraordinary prosperity or adversity. Like gold they can bear either the embellishment of the most ingenious artist or suffer the oppression of the hammer or heat of the furnace, without losing any part of its intrinsic worth³¹.

Le thème de l'amitié entre femmes lui tient à cœur. Aussi choisit-elle ici d'abandonner le prétérit du récit pour le présent gnominique des vérités générales (ou celui des sentiments qu'elle exprime dans ses lettres). Consciente du décalage, elle essaie de le dissimuler en ayant recours à une comparaison maladroite, tant dans le fond que dans la forme – emploi de deux « or » coordonnant des éléments de nature grammaticale différente dans la troisième phrase; adjectif possessif « its » au singulier au lieu du pluriel. Le conte, comme les lettres, souligne l'importance des principes moraux et de la religion : le terme « principes » qui ouvre et clôt le premier paragraphe de « Marianna » est employé 51 fois dans les lettres, les deux noms communs les plus fréquents dans son entourage étant « religion » et « vertu »³². On retrouve, donc, de larges similitudes entre l'écriture épistolaire et l'écriture romanesque de Mary Delany.

Enfin, la captivité sert de prétexte à l'exemple : le récit comme la lettre s'en font les échos. Cervantès en témoigne : capturé par les Turcs alors qu'il revenait d'Italie, emprisonné cinq ans à Alger, il utilise ses mésaventures dans la première partie de *Don Quichotte*, entre les chapitres 39 et 41, ou dans sa comédie *Les Bains d'Alger*. Il publie quelques années plus tard des *Nouvelles exemplaires*, parues en 1613, qui visent à servir d'exemples à leurs lecteurs. Dans son prologue, Cervantès précise : « Je veux dire que les compliments amoureux que tu [lecteur] y trouveras sont si honnêtes et si en accord avec la raison et les principes chrétiens qu'ils ne pourront éveiller de pensée mauvaise dans l'esprit, attentif ou inattentif, de celui qui les lira. Je leur ai donné le nom d'exemplaires, car, si tu y regardes bien, il n'en est aucune dont on ne puisse tirer quelque profitable exemple...³³ » Ce qui est valable pour les compliments amoureux l'est aussi pour les exemples de captivité. Au nombre des nouvelles figure notamment « La Force du sang » qui inspire en partie le premier roman richardsonien³⁴.

La valeur didactique de « Marianna » semble évidente : il s'agit d'un message adressé aux jeunes filles qui désobéiraient à leurs parents. Elle rejoint bon nombre d'autres écrits de l'époque dont les chutes ne sont pas aussi favorables³⁵. Elle fait écho à bon nombre de lettres delanyennes dans lesquelles l'épistolière multiplie les recommandations de tous ordres à ses sœur, nièce et petite-nièce – elle n'a pas d'enfants. En fait, le récit de Mary Delany s'adresse sans doute plus particulièrement à Mary Dewes, sa nièce, qui devient quelques années plus tard sa principale correspondante, qui a treize ans en 1759,

comme l'héroïne à un stade de la narration³⁶. Indirectement, la mise en garde est formulée par Hermilia, la voisine prophétesse, après l'exposition des personnages :

... the only thing she [Hermilia] feared for her [Marianna] was *disobedience* where a strong temptation came in the way; and that, if she disobeyed the first positive command she received from her father, and mother, it would probably bring her into great distress, and misery, and if she persisted in her disobedience, it would involve her in still greater distress³⁷.

Les deux infractions de Marianna sont annoncées ici, exposées à la jeune fille dans le paragraphe suivant où elle promet d'obéir, et soulignées lorsque l'héroïne se rend compte qu'elle a désobéi : à la fin de sa première mésaventure, elle redoute la colère de ses parents et s'écrie « I have been disobedient but a little³⁸ » après deux ans de captivité ; à son réveil dans le bateau qui l'emmène loin de chez elle pour la seconde fois, « she talked of *desobedience*, called for her *Papa* and *Mama* and *Helena*. She bid them [sailors] *not come near such a wicked, disobedient wretch*³⁹ ». Mary Dewes, dont la fille sera par la suite surnommée Marianna (diminutif de Georgiana Mary Anna), était destinataire de ces recommandations. De plus, le conte est profondément moral, ses personnages ont un sens moral développé – le capitaine du bateau lui-même n'étant « pas totalement dénué d'humanité » – et certains ont la foi : le texte s'ouvre sur le bonheur de Leontin et Honoria, qui repose sur « les plus purs principes de vertu et la religion » ; dès la fin du premier paragraphe, les termes sont à nouveau associés (« *virtue, and religious principles* »), pour revenir à plusieurs reprises au cours du récit. Tout comme Cervantès, Mary Delany conclut en insistant sur la valeur exemplaire de son histoire :

And their mutual happiness lasts to this day; as conspicuous as their virtues which are a right example to all, who have the advantage of their acquaintance. Their virtues are built on the basis of true religion – a rock that never fails⁴⁰.

L'aspect circulaire – celui du premier paragraphe, celui de l'ensemble du conte – renforce la confiance de Mary Delany en la morale et la valeur didactique du récit. Une lectrice peut donc clairement identifier à son univers familier l'expérience de l'héroïne, ce qui est essentiel dans le conte moral. Les deux épisodes de captivité font partie de l'apprentissage de la vie par les jeunes filles.

La captivité est donc le plus souvent un enjeu central des relations entre les sexes : la femme captive laisse transparaître des idées d'émancipation dont la valeur métaphorique dépasse le plus souvent ce qui peut être écrit par une

Alain Kerhervé

femme au XVIII^e siècle. Dans le récit delanyen, à l'enfant captive succède la femme mariée ; les corps sont victimes de supplices plus ou moins avouables (la chaleur, les assauts d'un capitaine de navire). Il faut attendre Mary Wollstonecraft pour entendre plaider pour que la femme se libère de ce corps prison que lui imposent son éducation et ces maris esclavagistes⁴¹. On peut toutefois s'interroger sur la véritable profondeur du message laissé par Mary Delany, dans ce récit comme dans ses lettres, notamment dans la façon dont se déroule la fin de l'histoire. Dès l'époque de la captivité de Mary Rowlandson se pose la question du devenir de la captive : l'héroïne du récit nord-américain s'échappe et rejoint son époux. Samuel Richardson avait sans doute cédé, lui aussi, à la pression sociale et morale de son époque en unissant Pamela et Mr B. par les liens du mariage après la séquestration de la première par le second, il s'était ravisé dans *Clarissa* en ne trouvant d'autre porte de sortie à l'enfermement et au viol que celle de la mort de l'héroïne⁴². Chez Mary Delany, la jeune femme ne retrouve pas pour longtemps la propriété familiale où elle était finalement captive, mais elle est mariée par ses parents. D'un côté Mary Delany semble dénoncer les excès des hommes, de l'autre elle prolonge les travers de son siècle. Si elle put en d'autres circonstances faire preuve de modernité, voire faire figure de pré-féministe, il n'en est rien dans ce récit. Elle y rejoint l'idéologie de l'époque dont elle est elle-même victime et captive. Sans doute était-il plus facile de trouver une fin qui remettait en cause la place sociale du sexe fort pour un homme – Samuel Richardson – que pour une femme – Mary Delany – au milieu du XVIII^e siècle.

Alain Kerhervé
HCTI/Université de Bretagne Occidentale

Annexe
Texte inédit de « Marianna » (1759)⁴³

Leontin and Honoria were both descended from considerable families; and enjoyed, with a splendid fortune, a mutual happiness, which nothing but the purest principles of virtue, & religion, could give. They delighted to make all happy around them, were respected by their superiours, honoured by their equals, loved, & almost adored, by the poor, for their humanity, affability, & charity. They had one son, and one daughter, the son died at 7 years of age, the daughter who was a year younger, & a very promising child, was now their sole care; and after they had recovered their grief for their son (which was very great) they turned all their thoughts to the improvement of this darling child. They considered her, as exposed by her great fortune, to many temptations; & above all, to flattery, a weed which if permitted to take root, will taint [2] the fairest flower. She had every advantage from nature, that fond, and partial parents, could wish for: and every assistance from education, which they could procure for her. They saw her improve every day, and she was the delight of their eyes. But their fondness, instead of making them secure in her doing every thing that was right kept them in constant allarms & being doubtfull of their own conduct, they wished to consult some wise friend on the course of education she was in. They had lived many years retired and far from neighbours, such as they cared to live in any intimacy with; except one very extraordinary Lady, who passed among the common people, for one endowed with supernatural tallents. She had strong sense, & judgement, great penetration, was learned, & studious. She had made many & wise observations, in the course of her life and her sagacity founded upon these, [3] and the knowledge of the world, and human nature, supplied her with something nearly approaching to foresights, and often interpreted by persons of lower abilities, into a spirit of prediction. She was generous, benevolent, & charitable. Her fortune (which was very considerable) was principally employed in entertaining and providing for the ingenious and distrest. She knew the opinion generally received of her, and she found it a means of fixing the attention; & regard of those who consulted her; which made her humour, if so far, as to be a little mysterious, in her manner of giving her advise, and to do it, with a kind of solemn ceremony. She was about 50 years of age, of a gracefull figure, with the remains of Beauty, she had been several years a widow. Her name was Hermilia, she had one only son to whom she gave an excellent education. He inherited his mothers good sense and beauty, without the least conceit [4] of either. At the age of 19, he made it his earnest request to go abroad. Hermilia unwillingly consented but finding him much set upon it, and applied to by the rest of

Alain Kerhervé



Illustration n° 43. “Marianna” (p. 1 bis)

Première illustration inédite du manuscrit de “Marianna,” ce dessin représente probablement l’entrée de la propriété ou du château gothique de Hermilia, ainsi que la voiture dans laquelle elle se rend parfois dans le voisinage. On remarque le cadre champêtre récurrent dans la plupart des esquisses delanyennes, à travers les ovins qui figurent au centre du dessin ainsi que dans les masses végétales qui délimitent trois des quatre côtés de la scène.

his guardians, she provided him with an agreeable companion, on whose virtue, and religious principles she could rely. Hermilia encouraged no ceremonious visitors as she seldom left her castle, but to exercise in her own park and forest; (Leontins seat was about 10 miles distance). Her house which was a very large old gothick building, was always filled with persons of merit, and ingenuity; and she provided them all with amusements, and entertainments, suited to their years, and taste: she was no enemy to cards in a moderate way; for those whose health would not allow of their long attention to any employment of more consequence: and she gratified her young acquaintance frequently with balls: she admitted visits from men of all ages, but [5] they never were inhabitants of her house, but on those occasions. If any decorum happen'd whoever offended was never permitted again to be of that society. There was a fine long gallery in the old castle, adorned most beautifully in the gothick taste. It had two chimneys; opposite to each, a large bow window; and at each end of the gallery, a large recess of the same kind. Two of these were fitted up with books. The others furnished with all manner of materials for work, drawing, or painting. Between the two bow windows was a niche or rather a bow in which was placed an organ, and facing it an harpsichord. Each bow window had a large table, with room sufficient for seats to hold 6 or 8 people. The gallery thoroughly well furnished, and nothing was wanting either elegant or commodious. There were several cabinets, and glass cases, filled with natural, and artificial [6] curiosities, in which Hermilia at her leisure hours, took great delight, and was well skilled. After breakfast, the bell rang, and all the family assembled in the chapel to prayers. As soon as they were over, every one chose their own employment and musick was generally reserved for the evening entertainment; except in hot weather and then it took place in the morning, to leave the evenings free for walking or riding. Those who were desirous of improving themselves, in any particular pursuit, had the liberty of coming into the gallery by 6 o'clock in the morning if they pleased, the hour of breakfast not being till ten. Hermilia tho' an early riser, did not leave her own apartment till that hour.

Honorina, tho she respected Hermilias character, had no personal acquaintance with her but hearing every day some instance of [7] her wisdom and goodness: she wished extremely to consult her, about her daughter. Leontin was a little superstitious in his nature, and something inclined to favour the common opinion of Hermilias foresight, which made him wish, as well as Honorina, to advise with her. But it required some delicacy, and management to bring about, as they could not possibly address her abruptly, as if she was a fortune teller. An accident soon relieved them out of this difficulty.

Alain Kerhervé

Hermilia was taking the air one evening with one of her friends, in a post chaise, and as the road between her castle and Leontin's house, was very pleasant, she often took that way, and passed through one of the fine woods that joined to his Park gate; just as they came by the great gate of the Park, a gun was fired, which terrified ye horses to such a degree, that the postillion [8] after striving much to keep his seat, was thrown and his arm broken with the fall: it was with great difficulty that the two servants that attended them kept the horses from running away and disengaged them from the chaise. The ladies were much frightened, but their compassion for the poor postillion soon made them forget their own fears; they quitted the chaise and had him placed in as easy a posture as his painfull circumstances would admit. Hermilia ordered one of her men to go to Leontins house, and beg the assistance of a chaise from him. Leontin, and Honoria, always glad to relieve the distrest, immediately took their coach, and went themselves to wait on Hermilia, and offer her, all the service in their power. When they came which was almost instantly, (as luckily their coach was at the door) they found the two ladies under the shelter of a spreading oak; with difficulty [9] they accepted the offer of coming into their coach being very wet, notwithstanding their fine interwoven canopy, for the rain being very violent began to penetrate thro the branches. Leontin and Honoria prest them to go home with them which was but a quarter of a mile from where the accident had happened and insisted on the postillion being removed to their house, as it was near and in their village or rather small country town (not half a mile off) there lived a most famous bone setter. Hermilia's humanity for the poor man, who was in great pain, made her wave all ceremony, and the generous open manner with which both Leontin and Honoria prest her, made her consent. One servant led the chaise, and another went in it to keep the postillion steady. By the time they came to the house, it was so late there could be no thoughts of their returning to the castle [10] that night and Hermilia was so struck with the amiable and ingaging Honoria that she was the readier to comply with her earnest solicitation to stay with her. A messenger was sent to the castle to let the company there know what occasioned their staying, and to assure them the ladies were well. The bone setter came, and gave them the satisfaction of knowing that the fracture not being bad, the man would soon recover. The evening past most agreeably on all sides. Marianna Leontin's daughter was introduced to Hermilia, who was much taken with the sweetness of her countenance, and her gentle, modest behaviour. She was then about 11 years of age. The next morning Hermilias equipage attended her and she insisted on Leontin, Honoria and Marianna's going home with her, and spending some days at the castle, which they complied with, instantly, as it was very agreeable [11] to them, to enjoy more of her conversation, but it

paved the way for what they had so much wished for, the consulting her on the education of their daughter. Marianna was particularly invited, and much transported at the distinction as she had never been from home but on formal visits, and that very seldome; being kept very strictly to all her studies, and exercises.

They all arrived at the castle, about an hour before dinner, and spent that time in viewing the apartments, and in all, Hermilia would have Marianna, bear a part. She observed her with so much attention, that Honoria could not but take notice of it, and she thought this the opportunity she had so much wished for; and as they separated sometimes, when they were walking, from the rest of the company, Honoria told Hermilia that as she was so good as [12] to take particular notice of her little girl, she wished she would give her leave, to ask her advice about her education, and to know if she approved of the method she had hitherto pursued. Hermilia said she was sure by what she had already observed in the proper behaviour and pretty manner of Marianna, that she wanted no assistance, but yet Honoria, should always find her ready on every occasion, most sincerely to give her her opinion. Honoria entreated her to consider the child well, and when she had done so, to tell her, wherein she thought she was most likely to cry. Hermilia promised her she would, if she would compleat the week with her; and would tell her the result of that consideration, the day she left the castle. The morning Honoria intended going away, as soon as breakfast was over, Hermilia desired her to come into her dressing room alone.

PART SECOND

[13] When Honoria and Hermilia were retired, Hermilia told her, she had faithfully borne in mind her request, about her daughter; and had observed her with the utmost attention; and thought, she had every promising good quality that could bless herself, and her parents, that she could object to nothing in Marianna's behaviour, but a little inattention to, and hesitation in, complying with her commands; which tho it did not arise from any corruption of the heart, might in time, prove very pernicious as she had seen in many instances: and the only thing she feared for her was disobedience where a strong temptation came in the way; and that, if she disobeyed the first positive command she received from her father, and mother, it would probably bring her into great distress, and misery, [14] and if she persisted in her disobedience, it would involve her in still greater distress. Honoria turned pale at this sentence, as if delivered by an oracle, and said, o! teach me, Her-

Alain Kerhervé

milia how I shall guard her from this error, that threatens her so much? You can do more she replied, than acquit yourself of your duty, by pursuing the method you have begun; give her a habit of obedience: you have already laid a good foundation and well taught her her duty; and I hope tho some interruption may happen, and must in the course of human things, that in the end, she will crown your days with blessings.

Honorina, and Hermilia after repeated professions of regard, and esteem for each other, joined the rest of the company, and in the evening Leontin and Honorina returned home; in their way as no body was in the coach but Marianna, they talked over what had past at the Castle and [15] particularly the conversation between Hermilia and Honorina; addressing that part to Marianna and laying a great stress on it: which she took in a very sensible manner; and promised she would ever be very observant of their commands.

Honorina devoted herself very much to the care of her daughter; and had masters of all kinds, at a great expense to attend her; but as she was very infirm and unable to walk much abroad, she would not confine Marianna, (when her exercises had been well performed) but allowed her the liberty of walking out, with her governess; not only in the gardens, which were very fine, but in an adjacent lawn, where Marianna used to be much delighted with the little lambs, and gathering the wild flowers: but she had a positive command never to go over the stile that was at the end of it.

One day, about half a year after her visit at the Castle, she was amusing herself as usual [16] in this lawn, when an uncommon and beautiful butterfly, fixed on a flower she was going to gather; she cried out in an extacy, my dear dear mademoiselle! I must catch this lovely, pretty creature; but nimble as she was it flew from flower, to flower, too quick for her to gain the prize she wanted; at last, after some pursuit, madelle admonishing her most vehemently, not to overheat herself, the butterfly flew over the stile, at the end of the lawn, and Marianna, almost with as much swiftness followed: when she had chased it a few yards, and she thought herself sure of catching it, it took wing again, and by a succession of short flights, drew her quite out of sight of the fatal stile. — She then recollected she had disobeyed the command laid on her, and turned back to repair her fault, as well as she could, but found she was entangled in so many briars she could not stir a step, and had not only [17]



Illustration n° 44. "Marianna" (p. 15 bis)

La jeune Marianna se rue à la poursuite d'un papillon, alors que sa gouvernante (représentée ici sur la gauche) essaie de l'en dissuader. Elle franchit toutefois la barrière au bout du jardin.

Alain Kerhervé

lost sight of the stile, but could find no traces of any footsteps, or path. She called madelle as loud as she could raise her voice – nothing answered, but an echo, which by the stiffness of the evening was very distinct, this as an unusual sound she had not attended to, doubled by the flutter her spirits were in, encreased her fears, and she cryed most bitterly. However by struggling she at last disengaged herself from the briars, and found a sort of a path, which led into a by lane, where she could perceive no marks of coach wheels, or tracks, likely to convey her to any dwelling at some distance, she perceived a woman with a child at her back, gathering up sticks: this gave her some courage, and she hastened her steps towards her. When she came nearer, she saw a great smoke, and men, and women, and children, watching a great kettle that was on a fire of furz and sticks. The hideous appearance they [18] made terrified her so much, that she started back, in order to run away, when one of the youngest run after her, and brought her back again, half dead with fears. They all flocked about her, and looked like so many wolves, contending for a tender lamb. But finding her so much terrified, and almost in fits, the eldest of the women called them to order, and told Marianna they should do her no harm, and that she would protect her. This gave her some courage and she fell down upon her knees, intreating the gipsey (for such she was) that she would put her in a right path to go home, and told her where she lived. To sooth her, the gipsey spoke kindly to her, and told her it was too late that night, but she should go home with her; and the next morning she would take care of her. Poor Marianna was forced to submit, they led her like a captive in triumph, hollowing and capering, with a thousand antick tricks, which at another time would [19] have diverted her, but appeared now most horrible. It was almost pitch dark, when they arrived at what they called their home which was the remains of an old deserted barn, in which were several heaps of straw, that served them for beds. Amongst them was a fiddler, who begun to scrape as soon as they had struck a light. Marianna's fears encreased on seeing the whole troop assembled, which consisted of fifteen men, women and children. She flung herself down on a heap of straw, unable to support the horror they gave her, while they danced and roared, till at last, tired out, they all took to their nests. Poor Marianna's spirits, worn out with grief, and fatigue, at last yielded to sleep, till she was awakened by the unruly crew's preparing to go in search of more prey. The old woman who had the most decent appearance amongst them, and seemed to keep them in order; and at first spake kindly [20] to Marianna, told her now she must do as they did, or be starved; and follow their steps wherever they went; that if she would observe her closely, no harm should come to her, but she must obey her exactly, or she should have neither food nor [raiment?]; indeed as to what they called cloaths, it could hardly be so called, for they took from her her

own, and put her on most miserable rags. Amongst the train there was a young woman about 15 years of age, that wept almost continually, and hardly ever stirred from the old woman's side; she whispered Marianna, don't refuse doing what the old woman bids you, if you do they will beat you and make you as miserable as I am; and I will do all I can to make you easy. This was but melancholy comfort, but it was some, to find a friend among such wretches. She submitted [21] and after they had drest her, in their own way, and died her face, neck, and hands with soot water. They marched in different companies. The young woman who whispered Marianna, was in the same company with her that day, and found an opportunity of telling her, who she was. Her « name was Helena, her father, and mother reputable people, in a country town, what there are called mercers; and she had been brought up to work with a view either of going to service or setting in their business. She had many brothers and sisters, all very good and very dear to her, who had been carefully educated, suitable to their station, and some well settled. The recollection of those friends that she loved so well affected her so much and the tender hearted Marianna that she could not for some time proceed with her story. When a little recovered she said her eldest sister was married to a substantial farmer, about [22] half a mile out of town, where her father, and mother lived. She had been one day to make her sister a visit, and on her return home in the evening in the dark, with an old man (who had promised to take care of her), as they passed through a narrow lane, a man started out of the ditch, knocked down the poor old man, bound up her eyes (tho' in the dark) and carried her away. She lost her senses immediately, and when she recovered them, what was her terror, when she found herself in a dismal dungeon (as it appeared to her) surrounded by the whole troop of gipseys, that looked to her, like so many friends. She in vain supplicated to be restored to her parents; but they laughed at her, and said if she submitted patiently, they would use her kindly, which she did, praying constantly to God, to deliver her out of their hands. And here I have [23] lived most miserably, not daring to complain these three years; watching for a happy moment to fly this wretched, detested company. My heart bled for you, when I saw them drag you hither yesterday, and if I can do any service or give you any comfort, that will make me feel my own sorrows less. » Upon this the sensible heart of poor Marianna was so touched that she took her about the neck, and wept so much she could not speak – but was forced to break from her by being called away, and chid and beaten by some of the crew for not minding her busyness, which was begging. However they found times of communicating to each other their sentiments, and Marianna told her every circumstance relating to her family, and that her disobedience had brought her to this great distress. Helena who was a very sensible girl [24] was charmed with

Alain Kerhervé

Marianna; her good sense, sweetness of manners, and tender disposition, appeared to no small advantage in such a situation; and Marianna was no less delighted with Helena. This mutual consolation kept up their spirits, and as they had been religiously brought up, never failed daily to seek Gods assistance, and protection; such is the advantage of early habits, that the wickedness that surrounded them, could not obliterate the sense they had of their duty. They schemed many ways of escaping, the hope of succeeding was no small support to them. One day the company in which Helena, and Marianna were (for often to their great distress they were parted) went a new road that lead them a great way. The day was excessive hot and they had no drink left, of which they used to [25] have store in their leathern bottles: they were generally shy of going very near any country seat but now they proposed going to the next great house to get some drink to their wishes. They soon got to an avenue, that lead to some out houses belonging to Leontin's seat, where they had never been before; which Marianna no sooner observed, than she fell a trembling between joy and fear, and had not Helena supported her, would have fallen down. She whispered very softly to her the occasion of her agitation. As they advanced nearer, the hurry of her spirits grew so violent she fainted away just as they got to the barn door. Helena screamed out. She was dead. Several men flocked about her who were threshing in the barn, which alarmed the gipseys so much that they marched off as fast as they could. But Helena, who sate upon the ground, remained with Marianna, lying as she thought dead upon her lap. By this time they had [26] called the house keeper who had lived in the family from her childhood. They had thrown water in Marianna's face, and she began to show signs of life. The housekeeper moved with the distress of these two young creatures, ordered them to be carried into the barn.

PART THREE

[27] The housekeeper on wipeing Marianna's face found the brown hue, which seemed to be natural, came off, and discovered a dazzling complexion, and a countenance, that she was well acquainted with, upon which in an extacy she cried out, is it possible! Marianna struck by the sound of her well known voice revived, and clasping her arms about her neck said, o save me! save me! Dear Leonora from papa and mama's anger. I have been disobedient but a little she cried so violently she could say no more, and Helena who was more composed, and happy and happy to find she was alive, told Leonora how they met, and their whole story. Leonora was so much over-

joyed and touched with this discovery (for Helena told her story in such an artless manner, and so [28] sensibly that she did not doubt the truth of her account) that she joined her tears with Mariannas, assuring the dear young lady she would do all in her power to obtain forgiveness for her: she immediately brought them into the house in as private a manner as she could, she gave them clean cloaths, and took away their miserable rags, imagining that if Leontin, and Honoria should see their darling child, in such miserable cloathing, it would shock them to a great degree. She had brought them some refreshment, of which poor Marianna was not able to taste one bit, so greatly was her mind discomposed, with joy, and fear, of appearing before parents, she had grieved much by her disobedience. Leonora who was a discreet woman and a very faithfull and affectionate servant; was impatient to [29] communicate this extraordinary event to her master and lady: which she did with as much caution as possible, by first telling them; she had heard of her young lady, that she was very well, and in good hands, and would be soon at home; Leontin and Honoria, hardly able to support the tumult of their joy, said O where is our child, where can we find her. Order the coach instantly, let no time be lost. Honoria's joy was too much for her, but after she had shed tears plentifully, she grew composed, retired into her closet, with orders they should call her as soon as the coach was ready. And when she had returned thanks to God for his goodness in preserving her child; her impatience to know some particulars about her made her ring her bell, before they brought word the coach was ready. Leonora as soon as her lady [30] was retired told her master just as the case stood upon which he flew to his Marianna; but stopt before he opened the door for fear of surprizing her too much. Leonora gave her notice of his coming, she flung herself all in tears at her fathers feet for his blessing and pardon. You have both my child, his words almost choeking him; let me carry you to your mother, who will receive you with open arms, and since it hath pleased God to punish you in so extraordinary a manner, for your disobedience, we shall hope the remembrance will be a constant guard to you; by this time Honorias bell rang; Leonora went to her and by degrees told her Marianna was in the house, and Leontin with her: they were now come to the door of Honoria's dressing room, the moment it was open, the mother and daughter were clasped in each others arms their joy too great for utterance. In a few minutes, [31] all were composed and happy. Helena who always treated Marianna with a particular respect, staid behind, and thought the time very long till Leonora returned to let her know, what had passed, and that Honoria desired to see her. Helena who was very bashful was in great confusion at the thoughts of appearing before her, but obeyed. Her modest, sensible countenance, and humble

Alain Kerhervé

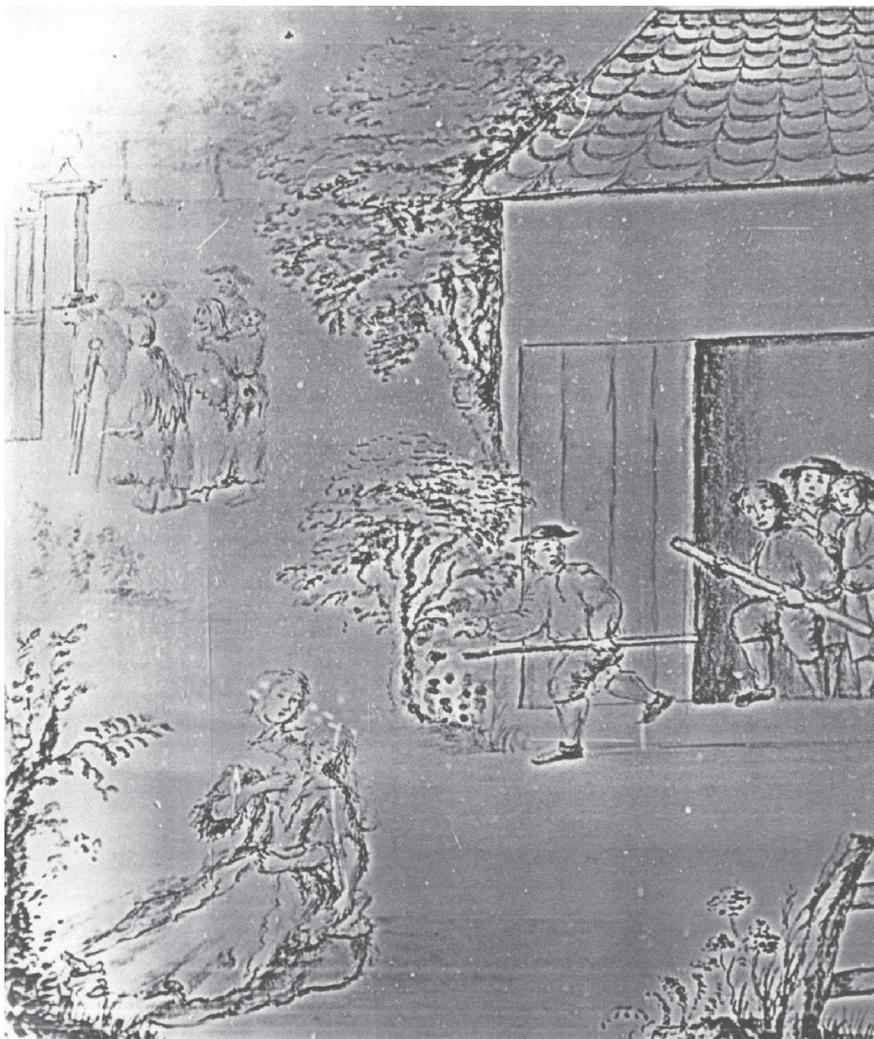


Illustration n° 45. “Marianna” (p. 25 bis)

Marianna s'évanouit en reconnaissant la propriété de ses parents. Les cris de Helena, qui la prend dans ses bras, attirent des paysans qui battaient quelque céréale dans une grange. Effrayés, les gitans ravisseurs des deux jeunes filles s'éloignent (à l'arrière-plan).

behaviour, prejudiced Honoria much in her favour; and Marianna's account of the great care, and tenderness, she had shewn her, for the two years they were together, quite engaged Leontin, and Honoria, in her interest. When they went to dinner (for this happened about noon) Helena retired. They would have had her dine with them, but she entreated leave to go to Leonora. A messenger was immediately dispatched with a letter to Helena's mother; who lived but six miles from them, and in the evening [32] she came back with the servant who had order to enquire after her character, and satisfied Honoria, that Helena had told her strict truth in the account of herself, and her family. Helena's mother, the next day, after making her best acknowledgements to Leontin, and Honoria for their great goodness to her daughter, begged leave to go home, and take her with her, as her father was most impatient to see her, and too infirm to travel; and she feared she had already given too much trouble. Marianna whose gracefull affectionate heart, had been touched by the tender care Helena had taken of her, could not command herself when she found she was going to leave her, but burst into tears upon which Honoria who was willing to indulge her, and shew her own gratitude to Helena; asked her mother, what way of life she wished more to settle her daughter in: [33] who replied the height of her ambition, was to place her in service in a good family, for she had brought her up to needle work, and to read, and write very well. Upon which, Honoria told her she was so much pleased with Helena's modest humble behaviour, that she would gladly take her for her daughters maid under the direction of her governess, which proposal was most readily and thankfully accepted. Honoria gave the good woman thirty guineas to buy her a new gown, and consented her daughter should go home for a month, and then return to take possession of her new office; which she did, to the entire satisfaction of Marianna as well as her own.

The friendship between Hermilia, and Honoria, had by this time, made a considerable progress. Great and good minds shine in a particular way when under the tryals, either of extraordinary [34] prosperity or adversity. Like gold they can bear either the embellishment of the most ingenious artist or suffer the oppression of the hammer or heat of the furnace, without losing any part of its intrinsick worth. Honoria's generous heart, whenever they met, (which was only when Hermilia could come to Honoria) their discourse was about their absent children, but with a great difference. Hermilia had constant accounts of the progress her son made, in virtue and accomplishments; and the unfortunate Honoria had room to conjecture anything that was distressful, in regard to her daughter. Hermilia's tender, and constant attention was no small support to the poor afflicted parents under their great loss. It is needless to say what their grief must have been, and what dilligent

Alain Kerhervé

tho fruitless [35] search was made for the lost Marianna. The day of her arrival, as soon as the tumult of the surprise and joy was over, Hermilia was made acquainted with it, who next morning came to congratulate them all, and satisfie her curiosity about so extraordinary an event.

Marianna was much grown, and now in her thirteenth year. But the miserable life she had led, the trouble of her mind, and fatigue of her body, had impaired her health; which with the endearing circumstance of her being restored, when thought to be lost, made Leontin, and Honoria, very attentive to her. She soon recovered, and made a quick progress in all her exercices, and with the happy change of her condition and amendment of her health, her beauty and stature, surprizingly increased every year. Nothing could be more amiable, and the charms of her face, and person, tho much distinguished, were, [36] what she was least to be admired for: with the greatest sprightliness, she was attentive, and obliging, to every body, so diffident of herself and so humble, and modest, whenever she was commanded, that it engaged every body to love her. Leontin and Honoria, as they well might, doated on her. The only draw back they had in their happiness, was their anxiety for the entire recovery of her health, which their extream tenderness made them have unnecessary apprehensions about. They were all to go for a week to a relations house about 20 miles off. The day was fixt, but Marianna having a slight cold the morning they were to set out, made them not care she should venture, and determined them to stay the less time from home. Most unwillingly they left her, tho in the care of a very discreet, sensible governess, and Helena, who was ever most tenderly attentive to her. Many charges they gave [37] her, to take great care of herself. They permitted her to walk in the garden, and the park, and to take the air in a post chaise, with Made^{sellé}, but laid their absolute commands on her, not to walk out after sunset. The 3d day after they had left her, she was so well she spent the greatest part of the day in the garden; which was so well planted, as to afford refreshing shade, in the hottest day. At the farther end of it, which joined to the park, was a rising ground, planted with an infinite variety of flowering shrubs; on the highest part of it was a grove of tall trees, and in the midst of them, a gothick temple, where Marianna took great delight to sit, to read or work as her two faithful attendants followed her steps; the evening was extreamly hot, and close, she soon grew tired of sitting, and said she would go to the wood, on the adjacent hill, which was just without the Park pale. Her governess who was old and infirm, [38] and unable to follow all her lively motions, dissuaded her from going, as it might keep her out beyond her limited hour. But she had set her heart on going and entreated Made^{sellé} to go home, as she was very much out of order, and that she would come back to her immediately;

with reluctance she consented to stay in the Temple till she returned. This alarming hill was in sight of the temple and opposite to one of the walks that led to it. Marianna had the key of the Park Gate in her pocket, and with great vivacity sprung forwards, much delighted with the beautiful rays, and colouring of the declining sun, which still appeared to greater advantage as she walked along the rising ground. Helena shut the gate after her, for fear of the cattle's getting into the garden, and hastening after her charge, was stopped and terrified by a roaring bull which ran directly at her.

PART FOUR

[39] Helena had no way of escaping the fury of the bull, but by climbing up the first tree in her way, which (being happily low branched) she did, with great agility, that nothing but the terror she was in, could have given. Her enemy enraged at her escape, after pawing and roaring, till it was almost dark, left his pursuit, and Helena half dead with fears for herself, and dread of what was become of the young lady, could just discern him stalk off to his companions. She instantly came down, never ceasing calling after her Marianna; but to no purpose: she went to the entrance of the wood, screaming in vain; she then imagined the sight of the horrid bull, had made her run back to the gate, and that she should find her there with great difficulty and trembling steps, she found the gate; but it was locked and the key in, which made her despair of Marianna's being gone [40] home. By this time it was so dark, she could only find her way to the gothick temple, where in an agony of grief, and despair, she threw herself into a seat, unable to support herself. Whilst she rested there, she perceived a number of lights coming from the house. She formed a hope, that Marianna was safe at home, and had sent in pursuit of her. But how were her terrors increased when on going out to meet them, they told her she was not returned; that madelle was almost distracted and had sent out all the servants with lights, and had ordered horses, and post chaise to the gate of the park, and to go every where from thence with lanthorns, and flambeaus, in search of her; the night grew more and more tempestuous, which augmented their distraction. Marianna evaded (though unwillingly) their pursuit. As she ran forward, after opening the gate of the park, she lost sight of Helena whilst she was locking [41] it, and turning back, to see for her, saw the frightful bull making after her. Terrified to death, at the sight, instead of running to the wood, struck into a path, and got over a high gate, that led to a very wild forest. By this time the lovely scene that had enticed her, was changed to a most dark, and tempestuous night, attended with violent thunder and lightning. She knew not where she

Alain Kerhervé

was but ran on; sometimes stumbling, sometimes climbing over rock, the bellowing of the bull still dreadful in her ears: and to add to her terror, she found after some time, by the roaring of the sea, that she must be on the cliffs adjacent to it, and by that situation knew she was two or three miles from her fathers house. Weary, and dreading to make another step, in that most dangerous situation, she threw herself down on the rock, where she had stood, and by the flashes of lightning discovered some paces below where she [42] lay, something like a cave; she crawled to it for shelter from the rain, which fell in great abundance: as she lay, closing her eyes as hard as she could, to avoid (as much as possible) the horrors of the night; she thought she heard the voices of men at a distance, and as they approached near heard them say, very distinctly, if our anchors hold this storm, I hope by tomorrow we shall get to port. She lay like a poor destined hare, panting with fear, not daring to move, but at last she heard one of the men say to the other, a prize! a prize! and immediately found herself seized in a very ruffianly manner, and the first glimpse of daylight, on her opening her eyes, discovered to her a most horrible scene. Below the cliff where she had sheltered, she saw the sea foaming with rage, and ships in the utmost distress, herself taken prisoner, and carried most precipitately down the [43] rocks, towards a boat near the shoar, so violently tost that it seemed often overwhelmed with the waves; her spirits could endure no more, and when the men got her on board the ship (for they were part of the crew) they thought she was actually dead. This put them into a great consternation, and they debated with themselves, whether they should not, after stripping her, throw her over board. But a passenger who went ashore with them and followed them at a little distance to the rock, observed them very attentively, and overheard their inhuman debate; interposed, and called loudly to a young gentleman whom he attended, to prevent the saylors barbarous design. The young gentleman immediately came up, and obliged them to quit their prey, and give an account how they came by her; which they did, protesting they meant no harm, and thought as she seemed to belong to nobody they had a good right to her. The young gentleman [44] put her under the care of the surgeon who assured him, she was not dead. He was a humane, sensible man, and made the Captain acquainted with the extraordinary adventure. Tho' he was

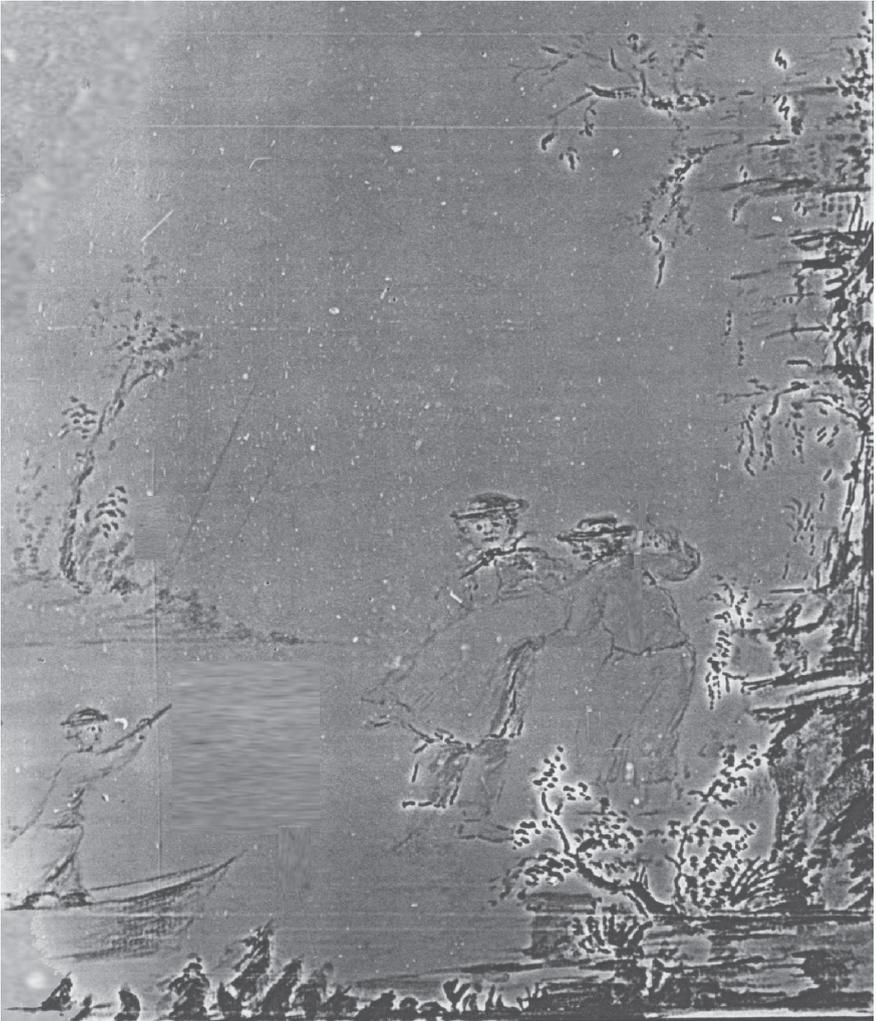


Illustration n° 46. "Marianna" (p. 42 bis)

Au pied de la falaise, Marianna est transportée, inconsciente, par deux marins, jusqu'à une barque.

Alain Kerhervé

a rough man and an absolute monarch in his way, he was not totally void of humanity: he ordered a private Cabin for the young Lady; who with proper helps was brought to her senses. By this time, the wind was abated, and blew fair; and they made briskly to port. But what were Marianna's thoughts and reflexions, when she looked round, and saw the strange situation she was in? The motion of the ship, the noise of the waves, the confusion of the saylers, when they worked the ships, all added to her astonishment: at last she burst into tears, hid her face in her pillow, and moved every heart that observed the distracted way she was in. The surgeon desired no questions might be asked her, till she had had some food [45] and rest, of which they could not prevail on her to take either in a long time. At last sleep, the great composer of all sorrow, came uninvited to her aid and made her for a few hours forget her misery. When she started out of her sleep, talked of disobedience, called for her Papa and Mama and Helena. The bid them not come near such a wicked, disobedient wretch. All this was very strange to the by standers who were numerous, and flocked to see the wonderfull stranger whose youth, and beauty, made them conclude some happy lover had enticed her from home, and left her desolate either by some sad accident of perfidy, or robbers. The surgeon insisted on her being left quiet, and no body suffered to come into the cabin, beside herself, and the gentlewoman that attended Marianna; who was his wife. In two days, for so long were they kept at sea by the shifting and slackening of the [46] wind, she began to recover her reason, and was prevailed on to take proper nourishment, but she let not a word drop, that could satisfy the curiosity of those about her, or make the least discovery of who she was. The Captain came several times, to ask her how she did, and tho a rough, unpolished seaman, was gallant in his way and not proof against the blooming charms of Marianna: he looked upon himself as having saved her life, and therefore had a right to treat her, as he thought fit: in one of his visits, he carried with him the young gentleman, who was returning from his travells, and who really was the person that saved her life. His curiosity had been raised by the account of the beauty, and affliction of this young creature: he was struck with her appearance, which tho veiled by sickness [47] and sorrow, had so much dignity, was so lovely and so modest, that struck with awe, he retired precipitately, thinking he had presumed too much, in approaching her without her leave. She immediately asked who he was, and when the Captain told her his name was Bellario, heir to a vast fortune, his father dead, ever since his infancy, and that his mothers name was Hermilia – struck with this name, she fell into such a fresh agony of grief, that the surgeon feared she would never be again composed: but at last was roused by a new distress. The Captain grew impatient to declare his passion, which he took an opportunity of doing that very day; and with such vehemence, that

Marianna forgot all other sorrow, and her resentment gave her strength, and courage to treat him, with the contempt [48] he deserved: assuring him, his insolence, and inhumanity, would be humbled by her friends, as soon as they could be informed of it: he laughed at her anger, called her poor angry child, and that he only talked to her in that manner, to divert himself. Such delicacy, such reserve as Marianna had been brought up with, how must such treatment wound? The Captain left her to dry her tears, as he told her, for an hour, and hoped then to find her, in a better humour; and that he would indulge her no longer in her peevish, and complaining ways. The surgeons wife, to whom she told her new sorrow, tho but an ordinary weak woman, and who knew the Captains gallant disposition, was much moved with poor Marianna's sad distress. She was at a loss how to manage her turbulent lover, and by the advice of her husband, communicated the affair to the old servant that attended [49] Bellario who had travelled with him and tho only a servant, was well bred for his station, and much regarded by his master. He immediately entrusted Bellario with the secret, consulting him how to extricate this unfortunate young creature, from the rude Captains persecution. In the midst of this dilemma they arrived in port, and the hurry that every body was in to land, and the hopes the Captain had of a better opportunity at land, of engaging Marianna than at sea; made him attend to the busyness of the ship, little imagining there was a counterplot against him.

Bellario's first thought was of having Marianna carried to the house where he was to lodge; but Anthony took upon him the privilege of an old servant and opposed it by saying you know not Sir whom you may take under your protection. Bellario whose superior understanding and modest opinion of himself made him always listen to advice, yielded; [50] and determined to place Marianna under the care of the surgeon and his wife and as his generosity was unbounded on all proper occasions he promised them considerable rewards if they would take care and place her safely and with such privacy that the Captain should not discover where she was. The task was hard, but they undertook it. As they had been long inhabitants of the town, they had many friends there and much esteemed for their honesty and good nature. They concluded at last to place their charge with a friend who lived about half a mile out of the town. The Captain who thought himself secure of the friendship of the surgeon and his wife (tho his imperious treatment of them no way deserved it) readily agreed to put Marianna into their hands, with a charge not to let anybody come near her and to let him know when her health was better that he might visit her. His last visit to her, had thrown her into [51] such a delirium and fever that she was conveyed out of the ship without being sensible of her removal. They amused the Captain a

Alain Kerhervé

day or two with saying her fever grew worse and they despaired of her life. At last that she was recovering when to their great surprize she had made her escape in the night. The Captain stormed but was weary of giving himself any more trouble about her: quarrelled with the surgeon who disclaimed having any more commerce with him and so they parted. On their going out of the ship Bellario's servants had orders to convey Marianna as the surgeons wife would direct. He called twice or thrice every day at the place where she lodged, to make his particular enquiries; but never attempted to see her. The gentleman who had gone abroad with Bellario in a very bad state of health was obliged to leave him when he was on his return and go back to Naples. Anthony grew uneasy at his [52] Masters delay, and urged him to hasten home to his friends, who had long expected him. But he begged to stay till the stranger was better, that a few days would determine her life or death. Anthony grew allarmed, and thought in justification of his own conduct he must acquaint Hermilia with her sons safe arrival to port and the reason of his delay. What joy was it to Hermilia to hear of her sons return after having had too much reason to fear he was cast away? But how was her joy checked with the apprehension of some foreign fashionable engagement, that might dishonour the virtuous character he had hitherto preserved? She instantly ordered her coach and set out as soon as she received Anthony's letter in the morning, and sent a servant forward to give Bellario notice of her coming and arrived at the end of her journey the evening following. Never had son a tenderer affection or greater respect for a parent than Bellario had [53] for Hermilia; but the transport she should have felt on seing her was greatly allayed by the consciousness of having seemingly neglected her. But when they met their mutual joy appeared to have no abatement.

PART 5th

[54] After mutual tender enquiries, Hermilia promised to Bellario, to return home next day. She said she was impatient to see him where he would be so much respected on his father's account and she did not doubt as much on his own as soon as he had made himself known to his friends and neighbours; and to put him in possession of such a fortune, as would enable him to gratifie the utmost wishes of a reasonable mind and generous heart, by blessing all around him. He with great respect acknowledged her goodness and partiality to him, but said he hoped the delay of a few days would not be disagreeable to her, as she might be amused with the singularity of the place and some very romantick scenes in the neighbourhood. No consideration she said since he was well could retain her any longer from a most dear and

worthy friend whom she had left in the [55] deepest affliction, on a very extraordinary occasion. She observed Bellario turn pale and in such confusion as alarmed her excessively, but she thought it best to relieve him; and by an open and generous behaviour engage him to the confidence, which all wise parents should endeavour to gain with their children. I see my dear Bellario your distress, tell me sincerely what it is, depend on my best advise and indulgence, as far as is consistent with your honour and interest. He threw himself at her feet, declared he never had nor would deceive her. He also as well as herself had an attachment that arose purely from compassion and frankly declared to her, that a young creature who had been much distressed at sea, without any friend or companion, left on shore in a dying condition and now but just giving hopes of life: had drawn his attention to her so far, as to keep him from flying to the best of parents immediately as he ought to have done [56] and only entreated her to stay till the unfortunate stranger's life was safe. Hermilia could not hide the emotions of her heart on this occasion, not knowing how far this engagement might have proceeded; but her fears were calmed by his adding; I have had no opportunity of learning who this lady is, when her fever and delirium abates, she weeps continually, without speaking, nor have I ever seen her but once in her cabin when on board the ship my curiosity lead me to make her a visit in company with the captain and that but for a few minutes. I saw her again when my men were carrying her in their arms out of the ship expiring as I then thought her. Bellario related every circumstance of this extraordinary adventure that had come to his knowledge, with so much frankness that she could not condemn but rather admire her son for every step he had taken and promised she would go next [57] morning to see her. When Hermilia retired to her room, she revolved in her mind this uncommon adventure of the lady found among the rocks, and recollecting that what her son had told her of their distress at sea and being driven into a creek, it struck her that it might probably be on the coast of the neighbourhood of Leontins Park, and that Marianna might prove the unfortunate stranger. But whatever her hopes were she resolved to keep her suggestions a secret. And according to her promise went next day to see her, attended by Anthony. She took the surgeon's wife with her in the coach, and found her account of the adventure corresponded with her sons, not that she wanted any testimony of the truth of what he had told her as she knew he never would deceive her. When they arrived at the house the gentlewoman under whose care Marianna was placed [58] said she had had some hours rest and had taken a little refreshment, was more composed and had asked for pen ink and paper; which she was as yet afraid of letting her have the use of. Hermilia desired she might see her, but that they would apprise her of her coming, and call her a relation of the surgeon's wife's, who

Alain Kerhervé

was come with her. They brought back word that she was too much obliged to those about her to refuse any request they made, tho it was painfull to her to see a stranger. Upon this Hermilia went upstairs and as she entered the room, the door opening upon the bed Marianna screamed and fainted away. Hermilia (with the rest) did all she could to recover her and opening the curtains wider to give her more air, soon knew the lost and much lamented Marianna. She desired to be left alone with her, and with the utmost gentleness and tenderness, assured her all her friends were well and would receive her [59] with transports of joy, to which she could not answer for fears, only in broken accents said I deserve no such indulgence. Hermilia intreated her to compose herself, that she knew the train of sorrow she had gone through, that her recovery would bury all that was past in oblivion; and that she would not leave her till she was well enough to go home with her. That she would leave her some hours to rest, and bid her depend on her establishing her perfectly in the good opinion of her family.

Hermilia was indeed obliged to retire the scene had been so surprizing and affecting that her spirits were hardly able to support it: her affections were warm and tender and she had always loved Marianna like a child of her own and from the time of her being well acquainted with her wished to give her that title. She debated with herself before she returned to her sons lodging whether she should [60] own to him who Marianna was, and at last concluded it most honourable towards Leontin and Honoria not to make the discovery without their knowledge: but instantly dispatched a messenger unknown to her son with a letter to Leontin to acquaint him with her having discovered where his daughter was, of her being safe, and that as soon as she could convey her home she would. She thought it cruel to leave them one moment longer in misery when she could relieve them. As soon as she had sent her letter, she inquired if Marianna was awake. They said yes and had most eagerly entreated to see her again. By this time the physician that attended her was come, and they went into the room together. He felt Mariannas pulse and examined her looks, and said there was a surprizing alteration for the better; and that now she had little or no fever remaining. Hermilia asked when she might safely be removed he said in [61] two or three days. But as she was very weak, anything that agitated her spirits greatly might occasion a relapse, tho as he believed her illness was chiefly owing to distress of mind, whatever contributed to relieve that would prove her most effectual cure. When the physician went away, Hermilia sate down by Marianna's bed side who was unable to speak, but her eyes filled with tears shewed the fullness of her heart and her great concern for having distrest and offended the tenderest parents and most valuable friend in the world. Hermilia's sweetness

and goodness soon cleared away the clouds, by assuring her she was quite forgiven that her sufferings and sorrow made full atonement, and the best amends she could make was returning home in health to bless those parents who were ready to receive her without reproach. She then told her how far they had been informed by Helena of her fright from the [62] bull, and of the vain search had been made for her. And Marianna acquainted Hermilia with the sequel of what had happened to her; of her being seized as she thought by two robbers and of her finding herself in the ship when she recovered out of the fits that the terror had thrown her into: Hermilia found her strength began to fail on the recollection and repetition of her distress; entreated her to compose herself to rest; and again promised not to leave her but to convey her home as soon as she was well enough to travel. Marianna promised she would; but said she was distressed about the expense she might be to the good people who had under God saved her life, and taken such care of her. Hermilia desired she would have no cares upon that head, for she would be answerable for all the expence and think of a proper reward for them. This quieted her spirits, for generosity was one of her most amiable qualities. Hermilia [63] left Marianna to rest; and when she went down to the parlour, found the surgeon and his wife and the gentlewoman of the house who was a widdow. She took this opportunity of enquiring what expence they had been at: the surgeons wife said none; for the young gentleman who had charged her with the care of the young lady, had given her a purse with fifty guineas to provide her with every thing she could want, and assured her that when the money was gone he would supply her with more, but with a strict injunction not to own to the stranger whence the supply came. They supposed the gentleman was a relation as he came to the house 2 or 3 times a day to enquire after her, but never asked to see her.

Hermilia could not but be delighted with her sons generosity and great delicacy of behaviour, and was impatient to reward it by some degree, by letting him know she [64] would take Marianna into her protection: but was determined not to tell him who she was till she had restored her to Leontin and Honoria: she hastened back to Bellario, who waited with great agitation of mind for her return. She told him the young lady was much better and had given so good an account of herself that she was resolved to carry her home as her friends lived in that part of the country. She saw joy flash in Bellario's eyes, he eagerly grasped her hand, and said, how good you are Madam to show so much compassion to this poor unhappy creature!

Hermilia had observed the house where Marianna was placed to be large and convenient, and she asked the landlady if she had a spare room or

Alain Kerhervé

two. She said she had and could accommodate her and the young gentleman whom she understood was her son with room enough. Upon which occasion she agreed to return with him in the evening. She asked [65] Bellario if he had any objection to the agreement she had made, he could hardly contain his joy at the hopes of being under the same roof with a person who in so short a time had made so deep an impression on him; they hastened back as the evening was far advanced and had the satisfaction of hearing that Marianna had slept some hours and was still asleep; orders were given to tell her when she waked, that Hermilia would come to her next day but not to say she was in the house, lest her impatience to see her that night might disturb her rest.

PART 6th

[66] The next morning a happy account was brought to Hermilia of Marianna's having waked after a good nights rest quite a new creature; but very earnest to see her, in which she was immediately gratified. She asked Hermilia what brought her the great happiness of seeing her in that place and how she came to know where she was. Hermilia told her every circumstance of her sons landing there and of her coming to meet him, of his request to her not to leave the unfortunate stranger (as he called her) destitute, upon which she came to see her. Indeed she told her every thing but the state of her son's heart which she plainly saw was most sensibly touched by this lovely fugitive. At the same time she entrusted her with her design of not owning who she was till she got home and desired her to be upon her guard and not betray herself. Marianna was so well as to be able to sit up the greatest [67] part of that day and the day after went into the next room. The messenger returned from Leontin's with a letter expressing the greatness of their joy upon the happy occasion and their impatience for her return and he left the conduct of bringing home their child entirely to Hermilia to whom Leontin would instantly have flown had not his tender care for Honoria obliged him to stay. She was so ill and low, that he at first could only venture to tell her there was a rumour of Marianna's being safe and well; and by degrees he told her all that Hermilia's letter informed him of, and shewed her the letter. But as she was so possessed by her grief, that cordial hope could hardly revive her.

Hermilia took such good care of Marianna that she was able to travel the day after the messengers return. The evening before they set out, Bellario was allowed the liberty of drinking tea with the ladies. He had secretly most

earnestly wished to be admitted to the sight of [68] Marianna, but did not dare to ask for that liberty lest it should give offence to Hermilia. This interview was a most interesting one. Bellario was soon convinced that a stronger motive even than compassion had engaged his attention; and Marianna could not see a person so amiable to whom she was indebted for her life and future hopes of happiness, without admiration and tender gratitude. She was silent all the time he was in the room, and he, in too absent a way to enter freely into conversation. Hermilia observed their confusion and endeavoured to divert their thoughts: Bellario was not allowed to make a long visit; and Marianna retired early to her own room. At supper when Hermilia and her son met, she found him extremely thoughtful. She asked him what made him so low; he sighed and said can't you madam possibly find out who this young stranger is since she has owned where [69] her friends live will she not be prevailed on to tell you who they are. Since you must know before you can restore her to them. Surely so much sweetness and elegance as appears in her person and manner cannot belong to one low born and bred: the people under whose care she is at present are meer savages compared to her. Hermilia told her son that she was of his opinion, but she had promised to ask no more questions till she got to the castle: that as providence had thrown this amiable stranger under her protection, as well as his, she had determined to carry her home to her friends whoever they were, and I make it my request to you my dear child not to attempt seeing her, or enquiring where I shall place her, till I give you my permission. I promise you an opportunity of seeing her if she proves worthy your farther notice. [70] Bellario was so much overcome with Hermilia's kind and generous manner of treating him that he could not speak; but the sensibility of his looks satisfied Hermilia that he was obliged in the tenderest manner by what she proposed. The next morning they set forward on their journey. Anthony was charged not tell any of the particulars relating to Marianna at the castle; her own servants received the same commands. As Marianna was still weak, they were obliged to travel slow, which made it late in the evening they finished their journey and Hermilia could not venture to carry her home that night. As she had from the time of Marianna's being lost entirely devoted herself to Leontin and Honoria who would see no body else, she had no company in her house. Marianna was directly carried to the chamber allotted for her, and after [] refreshment, [71] Hermilia finding her a good deal fatigued thought it best to leave her to her repose promising if she rested well and her spirits sufficiently recruited in the morning, she would carry her home, and so bad her good night. She then went down to her son whose return home had filled her heart with inexpressible joy. She found him much improved in every respect, and was convinced by his attachment and conduct towards Marianna that he was free

Alain Kerhervé

from any foreign engagement. After supper, she told him he was now master of himself and of a very considerable fortune which his father thought proper not to give him a title to, till he was 24 years of age, that she hoped he would now think of marrying as he was the last of his family, and that a great part of her estate which was left her by an uncle would go out of the family if he had no children. But she was unwilling to distress his generous nature by recommending a wife to him that might not be agreeable: yet she had a wish – the accomplishment of which [72] she thought could not fail of making him a happy man. During this conversation she fixt her eyes earnestly on him; he changed colour several times and when she paused, said, he hoped he knew too well what was owing to her judgement and tenderness towards him not to attend to one and to return the other with the most gratefull affection. It would indeed be a misery to him, to have her form a wish which he could not comply with; that he thought he might look a little into his estate and affairs before he settled – but [] he had some curiosity to know who the person was, she wished should be his choice. This was what Hermilia wanted; she then gave an account of her acquaintance and friendship with Leontin and Honoria which began whilst he was at the university. She told him the adventure of the gipseys, but said nothing of the last adventure. She mentioned Marianna's education, her good sense, fine disposition, her ingenuity, diffidence of her great respect [73] to her parents and instructors and all her amiable qualities, without once mentioning her beauty and only entreated him not to encourage any thoughts in prepossession of another, till he had seen this young lady: who beside all he had mentioned was in point of interest and fortune the most desireable match for him in the world: that when he had seen her, if he was not of her opinion, she would never distress him by mentioning her any more to him. He promised to the utmost of his power: they parted for that night. Early in the morning after he rode out to take a view of his park and demesne. Hermilia finding Marianna much refreshed by her nights rest and most impatient, tho fearful of going home, (acknowledging with overflowing gratitude her excess of goodness in the care she had taken of her) gratified her reasonable impatience and for expedition carried her in a post chaise. A messenger was forwarded to tell Leontin that Hermilia [74] was coming with very good news, and to drop as of himself that a young lady was in the chaise with her. Leontin's fond heart immediatly bounded at the news, not doubting but it was his darling Marianna. He went directly to Honorias bedside and told her gently his conjectures: not all his caution could prevent it being too much for Honoria's spirits. But she soon recovered and hastened to get ready to receive her most dear friend, hardly allowing herself to believe it possible she should at the same time see her lovely daughter. But she was hardly up when Hermilia

ran into the room embracing her in a transport of joy to my dearest friend! Marianna's safe and well, and now receiving the blessing and caress of her worthy and transported father; on which words Leontin lead her into the room? The mother and daughter tenderly embraced and were for a considerable time unable to utter [75] a syllable till Marianna threw herself down on her knees and begged her forgiveness and blessing. Hermilia here interposed and said you have both been too ill to enter into any affecting conversation. Let Marianna lye to recover the flutter of her spirits and I will inform you of all that has past during her absence. The faithfull Helena who had welcomed her dear young lady with floods of tears, stood waiting at the door to attend her, Leontin conducted her to her own room, and then returned to the two friends to hear what Hermilia had to communicate; which was every minute particular without disguise of what related to their daughter and her son; and the scheme she had laid of agreably surprizing him with the much admired Marianna, to which they all agreed and Leontin and Honoria said, no union could make them so happy if as agreeable to their daughter as it was to them.

PART 7th and last

[76] When Bellario returned home about breakfast time and found Hermilia was gone and had taken with her the fair stranger, he was much disappointed and chagrined; having flattered himself with the hopes of seeing her once more. Hermilia left word he should not wait breakfast she would return soon, which she did before 12, and told him she had been as good as her word and had placed the stranger safe in the hands of her friends. Bellario, mindfull of the promise he had made her, tho most anxious to know who those friends were asked no questions about them – could only say with a dejected look – I cannot Madam doubt your goodness and humanity. But he grew every hour more and more miserable, he saw plainly that the young lady was hurried out of his way, beside the loveliness of her person [77] and peculiar sweetness of manners, she had on the journey (tho she talked but little) discovered so good an understanding and such fine sentiments that his admiration for her person was much less than that of her mind.

Hermilia saw his distress and distraction of thought, and could hardly support the resolution she had taken of not discovering who Marianna was. But to make his uneasyness as short as possible she had promised to bring him with her to dinner to Leontins next day. She proposed it to him he would have put it off for some days, but she told him that could not be with-

Alain Kerhervé

out offending those friends for whom she had a particular regard. He consented, most unwillingly. They went next day, and got there about 2 o'clock. Leontin received them in the hall and introduced Bellario to Honoria who came forward to the door to receive them. [78] Marianna staid in the drawing room, Hermilia taking her son by the hand presented him to her. His surprize! His joy! was so great in seing his lovely stranger in the person of Marianna; that, without knowing what he did, he fell upon his knee and kist her hand in a rapture. He was instantly confounded at his own transport; and got up with precipitation. Leontin and the ladies seemed not to observe what had past; the conversation grew general, and Leontin, Honoria and Hermilia enjoyed a happyness which only tender parents and sincere friends can feel. The young peoples minds were not so tranquille. Marianna too sensible of Bellarios worth and her obligations to him; could but be under some apprehensions, of his having taken a disadvantagious impression of her, from the manner of her being found on the cliff. And Bellario whose [79] mind was not less delicate, could not recollect that circumstance without some fear of her misconduct: but this shadow of gloom was soon chased away, when he recollected she was the person Hermilia so strongly recommended to him; and he was sure, she would not wish him united to one whose character was not in every particular emblemished. He was now thoroughly satisfied, that she was as fair in mind as in outward form, and most eagerly and impatiently wished for an opportunity of knowing whether she would permit his addresses and Bellario ditermine, in his own mind, to declare his inclination to Marianna and to obtain her leave if possible, to make proposals to her friends that very day. At dinner every body seemed happy and [80] cheerfull, except Marianna who seemed much dejected tho she endeavoured to put on a cheerfull air. After dinner was over Honoria asked Hermilia to go with her into her dressing room; Leontin said his daughter must stay and make coffee for him, which he ordered in the library. The Ladies said they would not have any. Leontin, Bellario and Marianna went into the library; which was not only well furnished with books, but with prints and drawings as Bellario had a taste to things of that kind, they looked over some of the most curious which naturally led Leontin to ask Bellario several questions of what he had seen abroad. Bellario answered him with good sense and modesty allowing those things excellent which he really thought so, and not because they were foreign, and he gave himself no conceited airs of knowing all arts and sciences, because he had been at the fountain head from where they sprung, he knew indeed too much to be conceited. Leontin said he hoped he was not so much [81] delighted with the charms of foreign countrys as to prefer them to his own. His answer was could he ever have given that preference, he was now so much attached to England as to be strongly possessed in its favour

above all other countrys. He fixed his eyes on Marianna when he said this, and their mutual blushing could not pass unobserved by Leontin. A servant at this time came and told him that Honoria desired tea might be called for in the drawing room and desired first to speak with him in her dressing room. The moment was come Bellario so much wished, but found himself in such confusion that it was several minutes before he could utter a word. He then made an apology for the rude liberty he had taken on being presented to her; that his joy on seeing she was actually the lovely stranger for whom he had so tender a regard and had been so anxious for her safety that he could not command himself, that he was now very sensible, the happiness of his life [82] depended on her; but he would not presume to obtain the favour of her friends without her permission, that he would bear any mortification rather than embarrass her, or be accepted only because recommended by her friends. His ambition aimed at possessing her heart; and all other advantages that must do honour to whoever attained, had yet no weight with him – without that.

Marianna received this declaration with dignity, and without the least affectation. She said she was much obliged to him for his favourable opinion of her, and for his consideration of her happiness. His generosity, and regard claimed her gratitude and best acknowledgements. As for the permission he asked, she thought they should both take time to consider of it, and she could not give him any other answer at present. This would not satisfy then impatient Bellario, he entreated her with all the warmth and eloquence of [83] a most sincere lover to tell him if she had any engagement, or any objection to his speaking to Leontin on the subject. She assured him she had no engagement, nor had any proposals been made by her friends, who always declared would not engage her contrary to her inclinations. At last she consented he should propose for her to her father some time hence; and without giving him time to answer rang the bell to know if tea was ready, and flew up to her own room to recover herself as she was much affected by this conversation; and, to avoid going into the drawing room with Bellario – He transported at the happy opportunity he had had, and notwithstanding his natural diffidence, flattering himself that Marianna was not averse from receiving his addresses, (tho her extreme modesty and reserve made her give him but little encouragement) went into the drawing room with so much vivacity and pleasure in his countenance, that Hermilia [84] saw plainly, and shared the happiness of her son. In the evening they returned to the castle, and by the way, Hermilia informed her son, of every circumstance relating to Marianna, which she had till then concealed from him, and her reasons for so doing; and hoped he would forgive the deceit or rather concealment as she only

Alain Kerhervé

meant by it, to heighten his surprize and joy. Bellario then acquainted his mother with what had passed between him and Marianna. How infinitely he was charmed with her, and that since he knew what her wish was, he would with her leave disobey in this one article Marianna's commands, and go next day to Leontin to make his proposal.

Hermilia who well knew the delicacy of Marianna's sentiments, and saw she had still some oppression on her spirits prevailed with him to abate of his impetuosity, and to suffer her to ask permission for him, to make his addresses. With some difficulty he consented; but intreated her to go next morning, which she did. Leontin, and Honoria, most readily accepted [85] the proposal, and if agreeable to Marianna, had no objection to receiving of it whenever Bellario pleased, that it was a union of all others (as they had already assured her) most desirable to them, but they said, their joy in the return of their daughter, was much allayed, by a sort of thoughtfull melancholy that seemed to hang upon her mind, and clouded that natural vivacity, that used to sparkle, and enliven them; that they wished Hermilia would endeavour to find out, what could be the occasion of it. Hermilia accounted for it for her still feeling the effects of her uncommon fatigues, and illness, but said she would go, and make her a visit in her own room. Upon her coming into Marianna's dressing room, she found her in some confusion, and her eyes betrayed the concern she had been under. Unwilling to add to her distress she took no notice of it, but enquired after her health, observed the pretty decorations of her room, chiefly ornamented with her own ingenuity, and then told her she was come [86] as ambassadress from her son, to negotiate an affair that she hoped would be for their mutual happiness; she was sure of his, could he succeed to his wishes, but if she had any objection to him, entreated her to open her heart sincerely and she should find that her son's happiness could not be dearer to her than Marianna's. she blushed and the tears started into her eyes; and she seemed so opprest that Hermilia was distressed to the last degree. But giving her time to recover herself, Marianna told her, that the sudden change from extream misery, to her present happy situation, had almost overpowered her spirits; and she thought she could hardly have supported it, had not the conciousness of her own unworthiness, and the unspeakable grief she had been the occasion of, to the best of parents and friends, more than ballanced her joy, and made her look on herself, as most unworthy of the distinction Hermilia shewed, and the great indulgence of [87] her friends; and she feared she had not yet suffered to expiate the guilt of her disobedience. Hermilia smiled, and took her by the hand, saying my dearest Marianna shall expiate what is past by vowing to my son at the altar, obedience for life. Marianna said she could have no objection to Bel-

lario, whose merit she could make no doubt of – but he might of hers. She was under such strong obligations to him, not only for saving her life, but for her being restored to her family, that she must confess the apprehension she had, of his not being thoroughly satisfied with her conduct, was so painfull to her, that she could hardly support the thoughts of receiving his addresses, till he knew every exact circumstance of what had befallen her, from her leaving the gothick temple in the garden; and she could be convinced he was perfectly satisfied of the innocency of her conduct. [88] Hermilia assured her that was already done; and that the only amends now expected from her by her friends, was an attention to her own happiness in which theirs was involved, that Leontin and Honoria, tho far from being disinclined to the proposal she had made were unwilling to press her on the subject, till they were certain of its not being disagreeable to her, and had therefore desired her to mention it to her first. Hermilia pleaded her cause so well, that she returned home to her impatient son, with leave for him to make his proposals which he did the next day, and was received and accepted as he deserved. Some months past before the settlements could be compleated, every day, every hour, made them better satisfied with each others merit; and after their happy union; his fidelity, tenderness, and generosity to his lovely Marianna, was rewarded by her amiable temper, gratitude [89] and most tender affection to him. And their mutual happiness lasts to this day; as conspicuous as their virtues which are a right example to all, who have the advantage of their acquaintance. Their virtues are built on the basis of true religion – a rock that never fails.

notes

¹ Geneviève Bouzinac, « La Lettre féminine dans les secrétaires », *XVIII^e siècle* (2000), 208 : « Des variations sont modulées d'une lettre à l'autre autour de ce schéma ; l'abandon côtoie la captivité. Une jeune fille brave la surveillance de ses parents pour écrire à son amant : « Il n'y a, dit-elle, ni absence, ni menaces, ni captivité qui puissent me faire changer de sentiment. » Cette jeune captive, sœur de ces amantes en prison, constitue une des images de la femme inaccessible, qui jusqu'à « la prisonnière » peuple l'imaginaire romanesque, « ces femmes qu'on croit qu'on ne pourra jamais avoir » ».

² Voir le texte et les illustrations présentés en annexe.

³ « In the course of this year (1759) Mrs Delany wrote a moral romance, called « Marianna, » for her own amusement, and that of her sister » (*The Autobiography and Correspondence of Mary Granville Mrs Delany, with Interesting Reminiscences of King George III and Queen Charlotte*, Ed. Llano-ver, Londres, R. Bentley, 1861-1862, 6 vol., 3: 580).

Alain Kerhervé

⁴ En mars 1769 le duc de Kingston épousa Elizabeth, fille du colonel Thomas Chudleigh (c.1720-1788). Cependant, en 1744, elle avait en secret épousé Augustus John Hervey, devenu sixième comte de Bristol en 1775. (Voir <http://www.nottingham.ac.uk>)

⁵ Voir Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter. Women's Lives in Georgian England*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1998, 100 et 315.

⁶ Le terme « autobiographie » n'apparaît qu'au XIX^e siècle en langue anglaise, sous la plume de Southey, dans *The Quarterly Review*, en 1809. Mary Delany ne l'emploie donc pas. Pourtant, Lady Llanover publie son œuvre sous le titre *The Autobiography and Correspondence of Mary Granville Mrs Delany ...* en 1861-1862. On note que la *New Cambridge Bibliography of English Literature* dresse, à la date de 1660, la liste de 142 autobiographies et journaux intimes. Voir Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990, 58.

⁷ Par opposition à l'autportrait qui implique l'absence de lien narratif entre les éléments qui en sont constitutifs. Sur ce point, voir Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, 8 et suivantes.

⁸ Dans *Idalia; or The Unfortunate Mistress* (1723), l'héroïne manque d'être violée par le capitaine du bateau sur lequel elle embarque. Voir Ros Ballaster, *Seductive Forms. Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740*, Oxford, Clarendon, 1992, 153-195, et plus particulièrement 174. Voir également la lettre adressée par Eliza Haywood au comte de Suffolk, pour présenter *Lasselia; Or, the Self-Abandon'd. A Novel* (1724), citée dans Vivien Jones, *Women in the Eighteenth Century. Constructions of Femininity*, Londres & New York, Routledge, 1990, 153.

⁹ « so violently tost that it seemed often overwhelmed with the waves... », 43.

¹⁰ De plus, l'image du danger incarné par la gitane, puisque c'est une femme qui domine la troupe qui enlève les deux jeunes filles, est véhiculée dans d'autres contes populaires, « The Gipsy Woman » par exemple. Voir Katharine M. Briggs, *A Dictionary of British Folk-Tales in the English Language*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1970, vol. I, 539-541. Le conte montre la méfiance initiale de la femme qui entend la gitane frapper à sa porte et lui conseille de passer son chemin. L'image de la peau sombre est la première qui soit convoquée ; elle revient à deux reprises dans « Marianna » Voir « Marianna », 2: § 4 (« ...died her face ») ; part III, parag. 1 (« ... the brown hue, which seemed to be natural, came off... »).

¹¹ Voir « they all flocked about her », 18, « surrounded by the whole troop of gipseys », 22.

¹² Marianna, part 2, parag. 4. Voir Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Hachette, 1929, 29-30 (« Le Loup et l'agneau ») et Ésope, *Fables*, Paris, Flammarion, 1995, 160-163. Une des fables d'Edward Moore s'intitule également « The Wolf, the Sheep and the Lamb ». Voir Edward Moore, *Fables for the Female Sex* (1790), dans Vivien Jones (ed.), *The Young Lady's Pocket Library, or Parental Monitor*, Bristol, Thoemmes Press, 1995, 208-13.

¹³ Voir William Shakespeare, *Pericles*, actes IV et V, et plus particulièrement acte IV, scène 1 et acte V, scène 1, vers 6 pour cette citation.

¹⁴ Voir Horace Walpole, *Maddalena*, dans Peter Haining, *op. cit.*, 21-43. Pour le cachot (« dungeon »), voir 41. Le tyran est désigné par le terme de « monarque » (39 notamment), tout comme dans « Marianna. » On note que le titre de ce conte rappelle celui de Mary Delany dans ses sonorités, même si le récit de Walpole se passe en Italie, ce qui explique le choix du nom de l'héroïne.

¹⁵ Sur ce point, voir A. Kerhervé, *Mary Delany. Une épistolière anglaise du XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004.

¹⁶ Voir par exemple « they took care to instil good Principles into my Mind, till I was almost twelve Years of Age; and taught me to prefer Goodness and Poverty to the highest Condition

De la lettre au récit de captivité...

of Life; and they confirm'd their Lessons by their own Practice », *Pamela*, Journal, I, « Tuesday Night », 237-246)

¹⁷ Le radical « prison » qui correspond à ses lieux d'enfermement et à son statut (« prisonier ») est employé 25 fois dans le roman.

¹⁸ Et d'autres passages des romans richardsoniens ont sans doute inspiré le conte delanyen : l'épisode des gitans rappelle *Pamela* et *Clarissa* par exemple. Voir Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740-41), Londres, Penguin Books, 1980, 206, 303 ; *Clarissa* (1748), Londres, Penguin Books, 1985, lettre 174 (570) et lettre 268 (915). Voir aussi *Joseph Andrews* de Henry Fielding, livre II, chap. 4 (« The History of Leonora ») où interviennent deux autres personnages nommés Horatio et Bellarmine ; Marianna est le nom d'un des personnages (Mrs Selby) de *Sir Charles Grandison* et convoque, sous forme de titre, ceux des deux romans richardsoniens.

¹⁹ « Marianna, » 3: § 3 et 4: § 1. On pense ici au taureau dans *Pamela*, (1740), 181, 187, 191.

²⁰ *Llanover* 3: 20, 240, 260. Voir Hayden 112.

²¹ « Marianna, » 1: § 2.

²² Pour plus de détails sur la description d'intérieurs dans les lettres, *vide supra* 159 *sqq.*

²³ *Llanover* 3: 414, 439.

²⁴ Voir *Llanover* 3: 414.

²⁵ Pour l'emploi d'expressions contenues dans cette description du jardin (« Marianna, » 3: § 3, page 37 du manuscrit), voir *Llanover* 3: 20 («the greatest part of the day in the garden»); 3: 90 («a gothic temple»); 3: 264 («an infinite variety of shrubs»); 3: 511 («flowering shrubs»); 3: 562 («a rising ground»). Toutes ces lettres, datées de 1751 à 1759, sont écrites de Delville ou désignent le jardin de la résidence dublinoise des Delany.

²⁶ Voir « Marianna » 4: § 1 (pages 41 et 42 du manuscrit) et *Llanover* 3: 260 («the roaring of the sea»; «the cliffs»; «the sea foaming with rage»). La grotte jusqu'à laquelle Marianna rampe rappelle d'autres passages. Voir *Llanover* 3: 322, 447, 617, 623, 625.

²⁷ Sur ces pratiques, *vide supra* 74.

²⁸ « Marianna, » 1: § 2.

²⁹ *Newport* 1: 85. Sur cette dimension, *vide supra* 187, 301.

³⁰ *Vide supra* 202 *sqq.*

³¹ « Marianna, » 3: § 2.

³² Pour la fréquence des associations de ces termes avec « principes, » pour « religion, » le coefficient de corrélation est de 8,96, pour « vertu, » de 8,29. Ces deux coefficients font des deux noms communs les 7^e et 8^e termes le plus souvent associés à « principes » dans le corpus. De plus, le terme le plus souvent rattaché à « principes » est « religious » (coeff. 24, 42). Pour plus de détails sur le coefficient de Bravais-Pearson, voir Étienne Brunet, *Hyperbase. Version 2.0 pour Windows. Mode d'emploi*, Nice, U de Nice, 1998, 50-52.

³³ Voir Miguel de Cervantès, *Nouvelles exemplaires* (1613), Paris, Gallimard, 1981, 26-27. La première de ces nouvelles s'intitule « La petite gitane ». À deux reprises, dans ses lettres, Mary Delany identifie des individus à Don Quichotte (*Newport*, III, 5 ; *Llanover*, II, 55), ce qui prouve, sinon qu'elle a lu l'auteur espagnol, du moins qu'elle a entendu parler de ses œuvres. Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, 14, précise que le conte et la nouvelle sont deux genres adjacents, et que la nouvelle tient du conte, mais ne considère pas qu'il y ait des nouvelles au XVIII^e siècle. S'inspirant de Cervantès, Jean-François Marmontel

Alain Kerhervé

définit le conte moral, à partir de ses propres écrits – publiés dans le *Mercur de France* dès 1755 –, qui lancent une mode rapidement propagée au-delà des frontières françaises.

³⁴ Leocadia s’y fait violer par un noble ; il en résulte un enfant qui est finalement reconnu par le noble père du violeur. Il épouse la mère.

³⁵ Le ton d’ensemble rappelle aussi celui de « The Story of Sinful Sally », un des plus célèbres tracts moraux et religieux du *Cheap Repository*, imprimés par J. Marshall à Bath, illustrés de dessins, comme le conte delanyen. Adressé aux jeunes filles (« Fair maidens all, attend the Muse », vers 73), le poème de Jonathan Swift, *Phyllis. Or, the Progress of Love* (1719), semble porteur du même message : bien que la jeune fille n’ait « jamais désobéi à son père auparavant » (vers 66-67), son premier écart de conduite la mène à sa perte, elle en est réduite à la prostitution. Voir Martin Price, *The Restoration and the Eighteenth Century*, Londres, New York, Oxford University Press, 1973, 228.

³⁶ « Marianna, » 3: § 3 (« Marianna was much grown, and now in her thirteenth year »).

³⁷ « Marianna, » 2: §. 1. Les termes mis en italiques dans cet extrait comme dans les suivants sont soulignés dans le manuscrit.

³⁸ « Marianna, » 3: § 1.

³⁹ « Marianna, » 4: § 1.

⁴⁰ « Marianna, » 7: § 4 (fin du conte). L’expression « a right example to all » fait écho à « ce rare exemple de discrétion, d’honnêteté, de pudeur et de charme » des dernières lignes de « L’Amant libéral » ; à ces « choses » qui « pourront servir à leurs lecteurs d’exemple et d’avertissement » de « Rinconete et Cortadillo » ou encore à « Cette nouvelle nous pourrait enseigner ce que peut la vertu et ce que peut la beauté... » de « L’Espagnole anglaise ». Voir respectivement Miguel de Cervantès, *op. cit.*, 157, 203, 250.

⁴¹ « Taught from their infancy that beauty is woman’s sceptre, the mind shapes itself to the body, and roaming round its guilt cage, only seeks to adore its prison. / It is plain from the history of all nations, that women cannot be confined to merely domestic pursuits, for they will not fulfil family duties, unless their minds take a wider range, and whilst they are kept in ignorance they become in the same proportion the slaves of pleasure as they are the slaves of man. Nor can they be shut out of great enterprises, though the narrowness of their minds often make them mar, what they are unable to comprehend ». On note que le radical « confin- » est employé 47 fois dans *A Vindication of the Rights of Woman* [1792]).

⁴² Sur ce point, voir l’analyse détaillée de Nancy Armstrong, « Captivity and cultural capital in the English novel », *Novel: A Forum on Fiction* 31.3 (1998), 373-398.

⁴³ Texte et illustrations proviennent du manuscrit inédit. États-Unis d’Amérique: Farmington, Connecticut, Lewis Walpole Library. *Delany Ms., 1728-1760*: Delany, Mary, « Marianna, » (1759). Cette transcription respecte les abréviations et l’orthographe de Mary Delany. La ponctuation a le plus souvent été conservée.

Hélène Machinal

Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë

La thématique de la captivité et de la capture ouvre un champ infini de pistes de réflexion si l'on prend pour objet d'étude le roman de Charlotte Brontë. Un tel constat traduit à la fois la richesse et la profondeur du thème retenu pour notre séminaire mais aussi celles de ce roman qui est, à plus d'un titre, une œuvre clé et un roman charnière de la littérature victorienne. *Jane Eyre* participe du *bildungsroman*, il trace et explore le parcours d'une vie en remontant à l'enfance et en se clôturant sur une vie de femme mariée. Il expose par ailleurs le destin d'une femme, indissociable de la classe sociale dont elle est issue. Il révèle la stratification hermétique entre les classes et les sexes qui caractérise la société de cette époque. Il s'inscrit aussi dans le sillage de l'esthétique et de la réflexion romantique sur la construction de l'être. Il puise en outre à la source générique du gothique, reprenant motifs et personnages archétypaux pour les faire évoluer au-delà du carcan générique, au point que la critique analyse ce roman comme le fleuron d'un « new gothic ». Plus généralement, les œuvres hypotextuelles sont systématiquement mises au service du propos de l'auteur qui travaille dans une proportion égale la question de l'être et celle de la femme, ou pour joindre l'ontologique et le générique, la question de « l'être femme ».

Pour tenter une analyse de la captivité dans *Jane Eyre*, nous suivrons donc une progression classique qui part de motifs, certes patents, mais qui nous permettront déjà de tisser un espace de l'entre-deux, pour ouvrir ensuite le champ de la réflexion aux figures de captifs (le masculin l'emporte, mais les captives sont bien sûr de loin les plus nombreuses). Si les captives abondent dans la diégèse, il nous faudra tenter de les distinguer pour analyser la captivité au féminin avant de tenter d'approfondir la dynamique opposée à la captivité, celle de la libération et de l'affranchissement.

Hélène Machinal

Motifs de la captivité et espaces de l'entre-deux

La structure de *Jane Eyre* a été décrite¹ comme correspondant à une série de lieux : Gateshead, Lowood, Thornfield, Moor House et Ferndean. Quatre de ces derniers peuvent être considérés comme des espaces de type carcéral où la liberté d'agir et de penser est entravée. A Gateshead, Jane est le bouc émissaire de Mrs Reed et de ses enfants : la cellule familiale devient un espace de brimades et de diverses formes de harcèlement. Point d'orgue de cette première période : la nuit que l'héroïne passe enfermée dans la chambre rouge, scène fondatrice à plusieurs égards selon la brillante analyse qu'en propose Claire Bazin².

A Lowood, la cellule familiale se transforme en une structure élargie, celle de l'orphelinat qui ne frappe pas par son caractère plus libéral, loin s'en faut. Malnutrition, châtiments corporels, humiliations publiques, insalubrité du site, absence de soins et d'hygiène visent à assujettir le corps et ses « bas instincts » à une éthique religieuse fondée sur l'abnégation et la soumission³. A l'épisode de la chambre rouge correspond à Lowood celui du pilori où Jane Eyre est stigmatisée et doit subir le sermon et les accusations de Brocklehurst ainsi que les regards de toutes ses congénères :

'Ladies,' said he, turning to his family; 'Miss Temple, teachers, and children, you all see this girl?'

Of course they did; for I felt their eyes directed like burning-glasses against my scorched skin. (...)

There was I, then mounted aloft: I, who had said I could not bear the shame of standing on my natural feet in the middle of the room, was now exposed to general view on a pedestral of infamy⁴.

Thornfield est de même un espace de brimade et de harcèlement, mais on y voit se confirmer un élargissement des structures vecteurs d'enfermement et se mettre en place une architecture de la captivité. La micro-société que représente l'orphelinat disparaît au profit du reflet d'un clivage social où la perméabilité entre les classes est totalement exclue. La bonne société incarnée par les proches de Rochester cantonne ainsi la classe moyenne des gouvernantes et intendantes (Jane Eyre et Mrs Fairfax) à des rôles de subalternes à peine plus recommandables que ceux des domestiques. A la traditionnelle distinction entre les sphères du « upstairs » et du « downstairs », s'ajoute en outre l'espace du troisième étage où est retenue prisonnière Bertha Mason, surveillée par sa geôlière Grace Poole.

Si Moor House et Ferndean sont des espaces plus ambivalents, au sens où ils peuvent aussi être considérés comme des espaces d'affranchissement, ils restent marqués par le motif de l'enfermement. On voit ainsi se

Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés...

reconstruire le *topos* du carcan religieux et doctrinaire avec le personnage de St John Rivers, en écho à l'épisode de Lowood. Pour finir ce panorama des lieux structurant le roman, Ferndean est un espace coupé du monde, corrélât objectif de la cécité d'un Rochester décrit comme un aigle en cage : « The caged eagle, whose gold-ringed eyes cruelty has extinguished, might look as looked that sightless Samson⁵ ».

Dans tous ces lieux métonymiques de l'enfermement, la narratrice trouve des espaces de l'entre-deux, des espaces de compromis entre captivité et liberté. Cette ambivalence est, selon Bernadette Bertrandias, le *topos* majeur de l'œuvre d'Emily et de Charlotte Brontë :

[...] une tendance aussi permanente qu'irréductible et chargée d'ambivalence, entre claustration et liberté. Si la claustration est refuge, elle est aussi emprisonnement, et si l'espace ouvert est évasion, il peut aussi signifier la mise à l'écart et l'exil⁶.

Ainsi, à Gateshead, elle se réfugie dans un espace clos mais distinct du petit salon qui lui offre par la fenêtre la perspective d'une nature où les entraves disparaissent :

A small breakfast-room adjoined the drawing-room. I slipped in there. (...) I mounted into the window-seat: gathering up my feet, I sat cross-legged like a Turk; and, having drawn the red moreen curtain nearly close, I was shrined in double retirement. Folds of scarlet drapery shut in my view to the right hand; to the left were the clear panes of glass, protecting but not separating me from the drear November day⁷.

A Lowood, lorsque plus de la moitié des pensionnaires est atteint du typhus ou de la tuberculose, les verrous de l'institution sautent et Jane s'échappe dans la nature⁸, à nouveau source d'une perspective de libération :

I went to my window, opened it, and looked out. There were the two wings of the building; there was the garden; there were the skirts of Lowood; there was the hilly horizon. My eye passed all other objects to rest on those most remote, the blue peaks: it was those I longed to surmount; all within their boundary of rock and heath seemed prison-ground, exile limits⁹.

A Thornfield, la salle de classe est qualifiée de « sanctum » par la gouvernante, mais c'est plus précisément lorsque Rochester lui demande d'être présente après le dîner qu'il donne que cet espace de l'entre-deux réapparît : « At last coffee is brought in, and the gentlemen are summoned. I sit in the

Hélène Machinal

shade – if any shade there be in this brilliantly-lit apartment; the window curtain half hides me¹⁰ ».

Cependant, entre Gateshead et Lowood d'une part, et Thornfield, Moor House et Ferndean d'autre part, il faut noter que l'héroïne n'est plus le jouet de décisions prises par ceux dont elle dépend. Elle prend son destin en main, quitte Lowood grâce au poste de gouvernante de Thornfield, puis elle fuit cette demeure après la cérémonie de mariage avortée. Elle se rend pour finir à Ferndean suite à l'appel mystérieux de Rochester, laissant derrière elle la carrière de missionnaire dans laquelle veut l'entraîner St John Rivers. Elle pénètre dans chacun de ces lieux par sa volonté propre comme en témoigne le motif récurrent de franchissement de grilles ou murs de clôture. Ces fois-là, c'est bien elle qui prend la décision de franchir le seuil.

L'espace dans l'embrasement de la fenêtre de Gateshead où se réfugie le personnage est donc clos mais décrit comme un refuge où les tentures rouges et épaisses évoquent le velours protecteur d'un écrin¹¹. C'est un espace clos mais qui lui apporte une forme de protection et qui garantit par ailleurs une certaine forme d'indépendance et de liberté. Lors des nombreuses scènes où Jane contemple la nature par une fenêtre, elle décrit un sentiment de protection auquel se mêle une liberté de l'œil qui figure celle de l'esprit. Elle s'échappe par un regard qui ne rencontre ni entrave ni obstacle, et trace en esprit la route d'une liberté qui reste problématique car Lowood est devenu une référence unique qui rend le personnage claustrophobe :

I traced the white road winding round the base of one mountain, and vanishing in a gorge between two: how I longed to follow it further! I recalled the time when I had travelled that very road in a coach [...] an age seemed to have elapsed since the day which brought me first to Lowood, and I had never quitted it since. [...] I had had no communication by letter or message with the outside world: school-rules, school-duties, school-habits or notions, and voices and faces, and phrases, and costumes, and preferences, and antipathies: such was what I knew of existence¹².

Pourtant, c'est bien la nature qui ouvre la voie de la liberté et, comme à de nombreuses reprises dans le roman, c'est à elle que le personnage s'adresse dans une prière qui traduit à nouveau l'absence d'opposition entre liberté et emprisonnement :

And now I felt that it was not enough: I tired of the routine of eight years in one afternoon. I desired liberty; for liberty I gasped; for liberty I uttered a prayer; it seemed scattered on the wind then faintly blowing. I abandoned it and framed a humbler supplication; for change, stimulus:

Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés...

that petition, too, seemed swept off into vague space: 'Then,' I cried, half desperate, 'grant me at least a new servitude'^{13!}

La nature est à nouveau présentée comme une instance divine lorsque Jane Eyre décide de quitter Thornfield et le processus de « pathetic fallacy » défini par Ruskin prend alors une ampleur particulière, d'autant que la narratrice lie l'intervention de la lune à l'épisode de la chambre rouge :

I was transported in thought to the scenes of childhood; I dreamt I lay in the red-room at Gateshead [...] The light that long ago had struck me into syncope, recalled in this vision, seemed glidingly to mount the wall, and tremblingly to pause in the centre of the obscured ceiling. [...] the gleam was such as the moon imparts to vapours she is about to sever. I watched her come – watched with the strangest anticipation; as though some word of doom were to be written on her disk. She broke forth as never moon yet burst from cloud: a hand first penetrated the sable folds and waved them away; then not a moon, but a white human form shone in the azure, inclining a glorious brow earthward. It gazed and gazed and gazed on me. It spoke to my spirit: immeasurably distant was the tone, yet so near, it whispered in my heart – 'My daughter, flee temptation!' 'Mother, I will.'^{14?}

On voit ainsi apparaître une distinction fondamentale de ce roman. Le corps peut être retenu prisonnier, mis en cage derrière les murs de Gateshead, Lowood ou Thornfield, mais l'esprit ne saurait être assujéti car il possède une liberté fondamentale que l'on pourrait qualifier de naturelle. Ce retour à l'essence matricielle de Mère nature est typique de l'influence de la pensée et de l'esthétique romantiques sur Charlotte Brontë. La distinction entre corps prisonnier et esprit libre est d'ailleurs exprimée à plusieurs reprises par Rochester lorsqu'il compare Jane à un oiseau en cage dont le corps est captif mais l'esprit libre. Il y a donc une distinction très nette dans ce roman entre captivité corporelle et liberté de l'esprit, annoncée très tôt par les scènes où apparaissent les espaces d'entre-deux évoqués plus haut.

Pouvons-nous pour autant avancer que nous voyons là apparaître une forme d'émancipation possible, et surtout s'applique-t-elle à l'être en général ? Vaut-elle pour les hommes comme pour les femmes et s'étend-t-elle à toutes les femmes ?

Mystère en chambre close : les captives en noir et blanc

Les quatre demeures que nous avons décrites comme des lieux carcéraux sont par ailleurs quatre espaces où la liberté des femmes est soumise à

Hélène Machinal

la domination masculine : à Gateshead, Master Reed lance à la tête de l'héroïne à la fois les livres qu'il déclare lui appartenir et la supériorité sociale qui découle de cette propriété exclusive. A Lowood, les comparaisons utilisées pour décrire Brocklehurst montrent à quel point la domination masculine est une construction sociale et éthique qui veut étouffer sous le marbre noir de la tombe toute forme d'expression féminine. L'assujettissement des sujets féminins est donc lié à la propriété, à l'avoir et non à l'être. Si Brocklehurst ne voit rien à redire aux bouclettes qui ornent les visages des femmes qui composent sa famille tandis qu'il vitupère contre les bouclettes rousses (et naturelles!) de l'une des pensionnaires, c'est bien que les premières font partie de la sphère des possédants tandis que les secondes en sont exclues.

A Thornfield comme à Moor House, l'héroïne est à nouveau sous l'autorité d'un maître. La dépendance à Rochester est économique et sociale, les rapports qu'elle développera avec St John Rivers relèvent plus du rapport maître/élève, mais dans les deux cas, les personnages masculins évoquent l'image de la brebis égarée et du pasteur qui indique clairement un rapport dominant/dominé. Nous nous arrêterons avant tout dans cette partie sur l'épisode du roman qui se déroule à Thornfield car c'est sans doute là que captivité et capture s'imbriquent en une structure emblématique d'une répression qui dépasse largement le cadre de la demeure pour acquérir une portée sociale bien plus vaste.

Nous pourrions dire que trois femmes sont au centre de cette partie du roman, Blanche Ingram, Céline Varens et Bertha Mason. La première est la digne représentante de ce que l'on appelle la « landed gentry ». Définie par Rochester grâce aux adjectifs « handsome, noble, witty, accomplished », elle incarne la jeune femme issue des classes dirigeantes qui ne perd à aucun moment de vue que le mariage est avant tout un contrat. Lorsque Rochester déguisé en diseuse de bonne aventure sème le doute sur les biens que son fiancé possède, le lecteur comprend que Blanche Ingram ne se laissera enfermer dans la cage dorée du mariage que si la valeur de ladite cage est avérée :

I know she considers the Rochester estate eligible to the last degree; though (God pardon me!) I told her something on that point an hour ago, which made her look wondrous grave: [...] I would advise her blackaviced suitor to look out: if another comes with a longer or clearer rent-roll, - he's dished¹⁵.

La seconde des femmes évoquée au cours de l'épisode de Thornfield est Céline Varens qui incarne la femme légère et est, cliché oblige, à la fois chanteuse d'opéra et française! Jane Eyre ne connaît de cette femme que ce que Rochester veut bien lui raconter, en revanche elle côtoie sa fille, présentée comme une reproduction miniature de la mère. Femme frivole, attachée

Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés...

au paraître uniquement, Céline Varens et les autres maîtresses que Rochester reconnaît avoir entretenues sont systématiquement présentées dans un rapport de dominant/dominé où le corps est un enjeu économique. Aussi n'est-il pas étonnant de voir apparaître le parallèle entre maîtresse et esclave dans la bouche de Rochester : « Hiring a mistress is the next worst thing to buying a slave: both are often by nature, and always by position, inferior: and to live familiarly with inferiors is degrading¹⁶ ».

Si nous gardons à l'esprit que Blanche Ingram incarne par ailleurs une princesse soumise au sultan dans la scène des charades, et si nous y ajoutons les remontrances que Jane adresse à Rochester lorsque ce dernier tente de la couvrir de bijoux et d'étoffes coûteuses, et la description qu'elle donne de lui à ce moment précis : « He smiled; and I thought this smile was such as a sultan might, in blissful and fond moment, bestow on a slave his gold and gems had enriched¹⁷ », nous pourrions suivre la critique féministe et décrire les femmes liées à l'incarnation du pouvoir masculin qu'est Rochester comme des femmes postées sur différents échelons de l'échelle de la domination patriarcale.

Pourtant, l'ostensible récurrence de figures d'esclaves caractérisées par une soumission économique et sexuelle (nous reviendrons sur l'évocation du harem) ne parvient pas à occulter la sombre captive qui est au cœur de l'énigme en chambre close à laquelle est confrontée la blanche Jane, devenue enquêteur. Comme dans toute énigme, nous voyons dès lors se déclencher une dynamique de remontée vers l'origine qui introduit la thématique de l'identité, centrale au roman.

« The mad woman in the attic », pour reprendre le célèbre titre de l'ouvrage de Gilbert et Gubar, est décrite dans une reprise systématique de toutes les images archétypiques de l'altérité stigmatisée comme déviante. Créole, Bertha est le pendant exotique de Blanche Ingram à laquelle Rochester compare sa beauté. La folie est présentée comme une tare familiale héritée de la mère :

Bertha Mason is mad: and she came of a mad family; - idiots and maniacs through three generations! Her mother, the Creole, was both a mad woman and a drunkard¹⁸!

Sa folie est en outre dès le départ liée à une sexualité débridée (« her excesses had prematurely developed the germs of insanity¹⁹ ») et à une parole libérée de toute retenue (« [...] such language! - no professed harlot ever had a fouler vocabulary than she²⁰ »). Elle est ensuite décrite par des métaphores et des comparaisons animalisantes (« the clothed hyena », 250) qui la transforment en bête furieuse assoiffée de sang et totalement incontrôlable.

Hélène Machinal

In the deep shade, at the further end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it grovelled, seemingly on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing; and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face²¹.

Lors de la scène nocturne où elle déchire le voile de mariée de la narratrice, cette dernière la compare à un vampire²², et lorsqu'elle attaque son frère, ce dernier déclare : « 'She sucked the blood: she said she'd drain my heart,' said Mason²³ » L'image vampirique associe Bertha à une altérité indéfinissable, et à la menace d'une sexualité féminine débridée qui atteindra son point d'orgue avec la Lucy de Bram Stoker.

Tel est donc le secret que le maître de la parole qu'est Rochester, retient séquestrée et ligotée dans la chambre close du troisième étage. Le personnage de Bertha Mason a fait couler beaucoup d'encre, en particulier dans les approches critiques féministes et postcoloniales²⁴. L'aspect que nous retiendrons ici concerne l'effet de miroir, de double que nous pouvons repérer entre Jane Eyre et Bertha Mason. Bertha est séquestrée et privée de parole tandis que Jane peut circuler librement et qu'elle a accès à la parole. Bertha est une figure du devenir de l'épouse tandis que la narratrice est une épouse en devenir. Dans quelle mesure Bertha incarne-t-elle l'absence totale de liberté dans laquelle l'idéologie victorienne cantonne la femme?

L'ouverture de la chambre close s'effectue en plusieurs étapes sur lesquelles il semble pertinent de s'arrêter. Lors de ses premières explorations de la bâtisse, Jane découvre l'accès au troisième étage qu'elle décrit ainsi : « like a corridor in some Bluebeard's castle²⁵ », nous plaçant d'emblée sous le signe de l'assujettissement des femmes. Est-ce un hasard si, même après avoir entendu le cri pour la première fois, la narratrice semble attirée par cet espace du grenier où elle se lance dans l'une de ses premières diatribes contre le carcan domestique dans lequel la société enferme les femmes? On la voit ainsi au chapitre 12 faire les cent pas en s'insurgeant contre l'étroitesse d'esprit des hommes qui cantonnent la femme à des activités telles que « making puddings and knitting stockings, [...] playing on the piano and embroidering bags²⁶ », et elle ne limite pas son propos à la condition des femmes puisqu'elle inscrit cette dernière dans une perspective beaucoup plus universelle, celle de l'asservissement d'autrui dans le monde entier²⁷. Le grenier devient le troisième lieu où elle exprime à nouveau sa soif de liberté et d'émancipation. On y retrouve en effet Jane laissant échapper son regard par la fenêtre, métonymique d'une ouverture au monde à laquelle elle aspire en vain :

Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés...

I climbed the three staircases, raised the trap-door of the attic, and having reached the leads, looked out afar over sequestered field and hill, and along dim sky-line – that then I longed for a power of vision which might overpass that limit; which might reach the busy world, towns, regions full of life²⁸.

Il y dans cet épisode une bonne part d'ironie dramatique puisque Jane aspire à un au-delà des limites et entraves alors qu'elle se trouve dans le lieu le plus hautement symbolique de l'enfermement à Thornfield.

Lors du second épisode qui marque le processus graduel d'accès au mystère que renferme la chambre close, tout commence à nouveau par un cri sauvage une nuit de pleine lune, bientôt suivi des appels au secours de Mason. Lorsque Jane se retrouve à nouveau au troisième étage, elle aperçoit la porte de la prison de Bertha momentanément ouverte, mais elle se retrouve rapidement seule à soigner Mason en attendant le retour de Rochester parti chercher un médecin.

Here then I was in the third story, fastened into one of its mystic cells; night around me; a pale and bloody spectacle under my eyes and hands; a murderess hardly separated from me by a single door. [...] I had to listen [...] for the movements of the wild beast or the fiend in yonder side den. [...] What crime was this that lived incarnate in this sequestered mansion²⁹.

L'utilisation du terme « crime » est ici particulièrement ambiguë car il peut tout autant renvoyer à la personne qu'à l'acte de séquestration.

Bertha s'échappe à deux reprises de sa cellule, tout d'abord lorsqu'elle met le feu au lit de son mari (chapitre 15), épisode au cours duquel Jane ne la voit pas, puis lors de son incursion nocturne dans la chambre de Jane (chapitre 25), la veille de la cérémonie de mariage. La narratrice ne voit pas son visage jusqu'à ce que Bertha essaie le voile de mariée et se retourne pour contempler son reflet dans le miroir :

« Did you see her face? »

« Not at first. But presently she took my veil from its place, she held it up, gazed at it long, and then she threw it over her own head, and turned to the mirror. At that moment I saw the reflection of the visage and features quite distinctly in the dark oblong glass³⁰ ».

Le reflet d'une mariée difforme et repoussante que contemple alors la promise de Rochester explique peut être qu'elle ne parvienne absolument pas à se reconnaître lorsqu'elle se contemple vêtue de blanc juste avant la cérémonie le lendemain matin. Le miroir lui renvoie alors un reflet qu'elle qualifie

Hélène Machinal

d'étrange et d'étranger : « I saw a robed and veiled figure, so unlike my usual self that it seemed almost the image of a stranger³¹ ». Tout se passe comme si la grotesque mariée contemplée la veille dans le miroir y avait en quelque sorte laissé une empreinte indélébile, un reflet qui menace le sujet.

Lorsque, pour finir, la chambre close est enfin ouverte et le mystère levé, on pourrait dire que le personnage n'a d'autre choix que la fuite dès lors qu'elle est directement confrontée à ce qu'elle a déjà perçu dans le miroir, c'est-à-dire une ambivalence et une opposition fondamentale entre sujet et reflet. On pourrait analyser l'ouverture progressive de la chambre close comme une prise de conscience graduelle des zones d'ombre qu'occultent les images stéréotypiques de la femme ange du foyer et mère nourricière qui sévissent à l'époque. Bertha pourrait ainsi être analysée comme un personnage révélateur, un négatif qui met en lumière la face cachée de l'être au féminin.

La structure narrative de l'enquête qui induit un retour vers l'origine prendrait donc dans cet épisode de Thornfield un sens particulier dans ce roman où la narratrice est en quête d'une identité propre. Victime, coupable et enquêteur, les trois rôles archétypiques du récit policier deviennent des rôles interchangeable et fluctuants qui n'autorisent aucune stabilité ontologique. Rochester, comparé au Sphinx faiseur d'énigme, est-il avant tout victime ou coupable? Doit-on suivre la critique féministe qui le qualifie ainsi : « a weaver of fictions seeking to delude women³² », et décrit le parcours de Jane comme une initiation à différentes histoires de femmes, initiation nécessaire à l'écriture de sa propre histoire ?

Captivité et libération : le motif de la quête

La captivité serait donc avant tout affaire de femmes dans ce roman. Une telle systématique a de quoi surprendre et pourtant, même les personnages féminins secondaires n'échappent pas à la règle. Eliza Reed part au couvent, Rosamond Oliver et Georgiana Reed trouvent sur le marché du mariage des partenaires suffisamment bien lotis pour accepter d'occuper les cages dorées qui leur sont proposées³³. Les soeurs Rivers se marient aussi à la fin du roman, tout comme l'héroïne dont on connaît la célèbre déclaration victorieuse : « Reader, I married him ». Il semblerait de ce point de vue que la femme soit de toute façon promise au mariage et que nul salut soit possible en dehors de cette voie toute tracée.

Comment expliquer alors que Jane rougisse de honte lorsque Rochester la couvre d'or « like a second Danae with the golden shower falling daily round me³⁴ » et qu'elle ne supporte pas d'être comparée à tout un harem de femmes lorsque Rochester déclare : « I would not exchange this one little

Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés...

English girl for the grand Turk's whole seraglio; gazelle-eyes, houri forms, and all³⁵! ». Pourquoi se perçoit-elle comme une esclave potentielle à Thornfield et pas à Ferndean ? La réponse à cette question nous semble passer par une autre forme de captivité qui ne reposerait plus sur le mode de l'incarcération. Cette forme de captivité consiste à maintenir à l'extérieur d'une structure. Cette thématique de l'exclusion que Bernadette Bertrandias présente comme un motif central du roman nous semble opératoire pour expliquer le mariage de la narratrice. Exclue de façon systématique de la sphère des possédants, Jane Eyre devient économiquement indépendante lors de l'épisode de Moor House, se libérant ainsi définitivement de sa « *governessing slavery*³⁶ ».

La critique a par ailleurs commenté le rééquilibrage entre les personnages : Jane est désormais incluse dans les classes favorisées et Rochester est physiquement diminué et dépendant :

I love you better now, when I can really be useful to you, than I did in your state of proud independence, when you disdained every part but that of the giver and protector³⁷.

On voit ainsi que l'indépendance est une condition nécessaire à la liberté des femmes, mais pas à celle des hommes... Paradoxalement, ce serait même son statut de dépendant qui permettrait à Rochester d'avoir accès à une certaine forme d'émancipation. Ce dénouement heureux de l'intrigue a fait l'objet de critiques, même si les notes pessimistes que sont le décès de St John ou le sort d'Adèle tempèrent ce dénouement heureux, et on pourrait se demander pourquoi, alors qu'elle a lutté pour conserver son amour, le lecteur en voudrait au personnage de finalement se marier ? Jane Eyre serait-elle plus convaincante et attachante lorsqu'elle revendique liberté et égalité ou bien une évolution plus fondamentale a-t-elle eu lieu entre sa fuite de Thornfield et son arrivée à Ferndean ?

La réponse à ces interrogations réside peut-être dans le souhait du lecteur contemporain de faire de Charlotte Brontë la féministe qu'elle n'est pas. L'enjeu de l'émancipation dans ce roman ne se cantonnerait donc pas à la simple « *woman question* », comme on l'appelait alors, mais s'étendrait à une libération de l'être hors de tout cadre générique. On peut d'ailleurs en prendre pour preuve que, même si la critique féministe ne voit en Rochester qu'une figure de proue de la domination patriarcale, il n'en demeure pas moins que son histoire peut également être lue comme celle d'une servitude, de la nécessité de se plier aux conséquences de l'avarice d'un père qui ne veut en aucun cas partager ses biens fonciers entre l'aînée et le second de ses fils. Et, d'une certaine façon, lorsqu'il demande à Jane de transgresser avec lui « *a mere human law* » en acceptant de devenir sa compagne alors que sa femme

Hélène Machinal

légitime est en vie, il cherche à s'affranchir d'une loi sociale qui sera remise en cause par le combat pour le droit au divorce au cours de la seconde moitié du 19^{ème} siècle.

Pour tenter de répondre à l'épineuse question d'une émancipation réelle de la narratrice dans ce roman, il nous semble nécessaire de revenir sur son parcours. Le roman a été assimilé au *bildungsroman* car il rend compte d'une initiation qui passe par une série d'épreuves à surmonter. Ces épreuves pourraient être distinguées en deux classes : l'obstacle social et l'obstacle religieux. Le premier serait central à Gateshead et à Thornfield, le second serait l'enjeu des épisodes de Lowood et de Moor House. Ce qui laisse la fin du roman et l'épisode de Ferndean en dehors du schéma initiatique.

On pourrait en fait rappeler les analyses de Bernadette Bertrandias qui montre dans *La Parole orpheline* que l'on peut distinguer deux types de quête dans ce roman : une quête religieuse et une quête romantique. La première ne mène pas la narratrice vers une quelconque forme de libération. Certes, la version satirique de la religion qu'incarne Brocklehurst est nuancée par les aspirations spirituelles d'un St John, néanmoins, lorsque Jane Eyre entend la voix de Rochester, elle décrit bien un processus de libération, elle s'affranchit de l'emprise de St John dont la quête spirituelle confine à l'exaltation fanatique : « I broke from St John, who had followed and would have detained me. It was *my* time to assume ascendancy. *My* powers were in play and in force³⁸ ».

Nous pouvons donc en conclure que la seule quête qui aboutisse pour le personnage narrateur est d'un tout autre type, elle est d'ordre existentiel et doit être réinscrite dans l'héritage romantique de Godwin, Shelley et Byron. Nous avons déjà souligné l'association entre nature et élan vers la liberté. C'est à la nature que l'héroïne s'adresse dans ces moments d'aspiration à l'émancipation et cette dernière lui dicte la conduite à suivre avant qu'elle quitte Thornfield (272) ou l'accueille en son sein lorsque la société humaine l'a abandonnée :

Nature [...] loved me, outcast as I was; and I, who from man could anticipate only mistrust, rejection, insult, clung to her with filial fondness. Tonight, at least, I would be her guest – as I was her child: my mother would lodge me without money and without price³⁹.

Cette omniprésente action de la nature renvoie à la vision romantique de l'être et à « une valeur transcendante de la personne humaine⁴⁰ » qui s'affirme par le refus de toute forme de soumission sociale et culturelle, qu'elle émane de la société patriarcale ou de la religion, et le nécessaire affranchissement de l'âme. C'est bien ce que Rochester constate lorsqu'il tente de faire plier Jane après les révélations du chapitre 27 :

Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés...

Consider that eye: consider the resolute, wild, free thing looking out of it, defying me, with more than courage – with a stern triumph. Whatever I do with its cage, I cannot get at it – the savage beautiful creature! If I tear, if I rend the slight prison, my outrage will only let the captive loose. Conqueror I might be of the house; but the inmate would escape to heaven before I could call myself possessor of its clay dwelling place. And it is you, spirit – with will and energy, and virtue and purity – that I want: not alone your brittle frame⁴¹.

Cette image de l'oiseau en cage dont le corps peut être prisonnier mais dont l'esprit demeure libre est fondamentale dans les rapports entre Jane et Rochester. On la trouve déjà lors de la demande en mariage lorsque Jane revendique une égalité d'esprit à esprit : « Do you think, because I am poor, obscure, plain and little, I am soulless and heartless? [...] it is my spirit that addresses your spirit; [...] equal, - as we are⁴²! ». Lorsque Rochester la compare à un oiseau, elle répond par l'affirmation d'une liberté individuelle fondamentale à l'être : « I am no bird; and no net ensnares me: I am a free human being with an independent will [...]»⁴³. La seule véritable captivité serait celle qui entraîne une aliénation de l'être, une dépossession de soi, que cette dernière s'opère au profit de la passion ou de la religion, ce qui explique que Rochester et St John soient tous deux perçus comme des entraves à la liberté ontologique que revendique la narratrice.

La libération de l'âme passerait donc dans ce roman par l'appel du supra-sensible, la rencontre de deux esprits émancipés des divers déterminismes sociaux, religieux ou idéologiques qui les aliènent. La voix qui appelle l'héroïne au chapitre 35 n'est pas une Voix divine, mais une voix désincarnée, libérée des carcans qui cantonnent l'être à une réalité matérielle et humaine. Ainsi, Jane Eyre décrit sa libération par une comparaison puis une métaphore carcérale :

The wondrous shock of feeling had come like the earthquake which shook the foundations of Paul and Silas's prison: it had opened the doors of the soul's cell, and loosened its bands – it had wakened it out of its sleep, whence it sprang trembling, listening, aghast; then vibrated thrice a cry on my startled ear, and in my quaking heart, and through my spirit; which neither feared nor shook, but exulted as if in joy over the success of one effort it had been privileged to make, independent of the combrous body⁴⁴.

On retrouve dans cet épisode la facture romantique de l'œuvre au sens où la nature est systématiquement source de libération et investie d'une force transcendante et émancipatrice supérieure à toute loi émanant des hommes. Ainsi se trouve résolu l'épisode de Ferndean, « espace de vérité et d'accomplis-

Hélène Machinal

sement⁴⁵ ». C'est en effet dans le havre édénique de cette demeure perdue en pleine nature et détachée de toute contingence humaine que la renaissance de Jane et de Rochester peut s'opérer par une union qui ne signifie pas une soumission à l'autre, mais une réalisation de soi par et avec l'autre. Le cadre matriciel de la nature est indissociable chez les poètes romantiques d'un affranchissement de l'être, et Ferndeau devient logiquement le cadre d'une unité originaire, fondamentale et universelle.

Nous pourrions conclure en disant que ce roman nous raconte l'histoire d'une libération, une libération qui passe par la lutte contre l'exclusion inscrite dès le départ dans le statut d'orpheline de l'héroïne. Toutes les entraves à une liberté fondamentale de l'être sont successivement surmontées par une narratrice qui est aussi une figure de l'écrivain. Nous retrouverions ainsi les deux lignes de force de l'esthétique et de la philosophie romantiques qui revendiquent un affranchissement du sujet par un retour à une nature matricielle, source d'affranchissement du sujet, mais aussi source de la création poétique. Dès lors le sujet Jane Eyre se constitue et se libère par un processus d'écriture qui remonte aux traumatismes de l'enfance, fidèle en cela à la vision de l'enfant inaugurée par les romantiques, et se clôt, au terme d'une lutte pour se libérer de toute forme de chaînes, sur une plénitude de l'Eros sacralisée par une nature devenue à la fois un cadre contenant le bonheur et une fenêtre ouvrant sur un horizon dégagé de tout obstacle à une souveraineté individuelle.

Hélène Machinal

UEB, CEIMA (HCTI EA 4249), Brest

notes

¹ Claire Bazin, *Le Pèlerin moderne*, Nantes, ed. Du Temps, 2005.

² Claire Bazin, « De Gateshead à Lowood : les métamorphoses d'un tabouret », A. Jumeau, A. Escuret (eds.) *Hommage à S. Monod*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007.

³ « Punish the body to save the soul ».

⁴ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, London & NY, Norton, (1847) 1971, 2001, toutes les pages citées en note font référence à cette édition.

⁵ *JE*, 367.

⁶ B. Bertrandias, *La Parole orpheline*, Paris, Ellipses, 2004.

⁷ *JE*, 6.

⁸ *JE*, 65 & 66.

⁹ *JE*, 72.

Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés...

¹⁰ JE, 148.

¹¹ Il faut souligner la polysémie du terme « shrine » qui renvoie à la fois à l'autel et au lieu de pèlerinage mais aussi au tombeau. Il évoque donc à la fois à la protection du lieu saint mais aussi à une image mortifère. Thornfield est par ailleurs appelé « a shrine of memory ».

¹² JE, 72.

¹³ JE, 72.

¹⁴ JE, 272.

¹⁵ JE, 171.

¹⁶ JE, 266.

¹⁷ JE, 229.

¹⁸ JE, 249.

¹⁹ JE, 261.

²⁰ JE, 262.

²¹ JE, 250.

²² JE, 242.

²³ JE, 181.

²⁴ Voir Claire Bazin, « Jane Eyre : maîtres et esclaves », http://www-msh-clermont.fr/IMG/pdf/03-Bazin_7-14_.pdf.

²⁵ JE, 91.

²⁶ JE, 93.

²⁷ « Millions are condemned to a stiller doom than mine, and millions are in silent revolt against their lot. Nobody knows how many rebellions besides political rebellions ferment in the masses of life which people earth. » (JE, 93).

²⁸ JE, 93.

²⁹ JE, 179.

³⁰ JE, 242.

³¹ JE, 244.

³² Laurence Talairach-Vielmas, « Legacies of the Past: The Buried Stories of Thornfield Hall », *Anglophonia 15 Les Vestiges du gothique*, PU du Mirail, 2004, 122.

³³ Ces épisodes sont évoqués page 206 pour Georgiana : « I may as well mention here that Georgiana made an advantageous match with a wealthy worn-out man of fashion [...] » et pages 336-337 pour Rosamond « Rosamond Oliver [...] is about to be married to Mr. Granby; one of the best connected and most estimable residents in S-- ».

³⁴ JE, 229.

³⁵ JE, 229.

³⁶ JE, 230.

³⁷ JE, 379.

³⁸ JE, 358.

³⁹ JE, 276.

⁴⁰ Bernadette Bertrandias, *La Parole orpheline*, op. cit., 64.

Hélène Machinal

⁴¹ *JE*, 271.

⁴² *JE*, 216.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *JE*, 359.

⁴⁵ Bernadette Bertrandias, *op. cit.*, 67.

Gaïd Girard

**Du château à l'asile d'aliénés victorien :
le « carcéral féminin » chez Sheridan Le Fanu,
entre gothique et sensationnel**

On a pu parler en faisant référence aux héroïnes de Wilkie Collins ou de Charlotte Brontë du « carcéral féminin¹ ». Cette expression pourrait également s'appliquer à certaines héroïnes de Le Fanu, qui se tient, comme les deux auteurs précédents, à la croisée de deux courants littéraires qui imprègnent la littérature britannique du milieu du dix-neuvième siècle, ceux du genre gothique et du roman à sensation. Il est vrai que les romans sensationnels et les romans gothiques s'appuient souvent sur le même type de canevas narratif : détournement et captation d'héritage, mariage secret, naissance cachée, enfermement et coercition, crime. La question de la légitimité du nom et de la propriété est centrale, traitée de façon domestique et spectaculaire dans les romans à sensation, plus échevelée et métaphysique dans les romans gothiques. Comme le dit Patrick Brantlinger : « The gothic romance had managed to make secular mystery seem like a version of religious mystery² ».

Bien évidemment, les femmes sont au cœur de ces intrigues complexes, victimes désignées des stratégies de captation d'héritages mises en place : enlèvement d'héritières, viol, mariage forcé, séquestration domestique, bigamie, accusation de folie et enfermement asilaire. Une des raisons pour lesquelles le roman à sensation de Mrs Braddon *Lady Audley's Secret*, publié en 1862 connut un succès phénoménal tient à ce que, contrairement à la grande majorité des cas réels et fictionnels au 19^e, c'est une femme, Lucy, qui se rend coupable de bigamie ; une fois remariée illégalement, elle abandonne son enfant et tente de tuer son mari réapparu inopinément. Elle finira enfermée dans un asile d'aliénés en Belgique³.

Cette intrigue donnait corps aux peurs des Victoriens face au rôle modeste mais grandissant des femmes dans la société anglaise, et particulièrement des gouvernantes. En effet, Lucy est tout d'abord gouvernante dans une famille fortunée, puis elle séduit le maître de maison qui en l'épousant lui donne un nom et un titre, Lady Audley. Contrairement à Jane Eyre, Lucy

Gäid Girard

met en avant sa beauté et dissimule son passé. On retrouve un personnage de ce type dans une longue nouvelle de Le Fanu, *The Evil Guest* (1850), dans laquelle la gouvernante française séduit aussi le maître de maison qui en fait sa femme.

Joseph Sheridan le Fanu, protestant dublinois né en 1814 et mort en 1873 fut un écrivain prolifique, connu pour ses nouvelles fantastiques régulièrement rééditées mais aussi pour ses longs romans en trois volumes dont le plus célèbre, *Uncle Silas*, parut en 1864. Ce roman est considéré comme un roman gothique tardif, bien qu'aucun événement surnaturel n'y surgisse (on met généralement un terme historique au genre en 1820, avec *Melmoth the Wanderer*, de Maturin). Cependant, les deux grands manoirs où l'action se déroule, l'intrigue, le personnage de Silas et surtout l'atmosphère sombre et trouble qui se dégage du texte en font un roman noir incontesté. Nous y reviendrons.

L'autre roman qui nous intéressera ici date de 1871 et s'intitule *The Rose and The Key*. Bien que dans un de ses rares textes théoriques, « On Modern Romance », ainsi que dans la préface d'*Uncle Silas* Le Fanu se défende avec beaucoup d'énergie d'appartenir à l'école du roman à sensation, il est difficile de ne pas repérer les recettes du genre dans *The Rose and the Key* : secrets familiaux, séquestration, mauvais traitements, bigamie, actes criminels, coups de théâtre, tout est là dans *The Rose and the Key*, même si l'écriture de Le Fanu y reste très gothique. Dans ces deux romans, les personnages principaux sont des héritières malmenées par leur propre famille, par ceux-là mêmes qui devraient les protéger. C'est aussi le cas de Fanny, l'héroïne narratrice d'un texte de jeunesse de Le Fanu sur lequel nous nous arrêterons un instant, « A Chapter in the History of a Tyrone Family⁴ », avant de revenir à *Uncle Silas* et à *The Rose and the Key*.

A l'origine de « The Mad Woman in the Attic » ?

« A Chapter in the History of a Tyrone Family » est une longue nouvelle de 1839 qui relate l'histoire de Fanny, une jeune fille appartenant à une grande famille de Dublin. Elle épouse Lord Glenfallen, un homme plus âgé qu'elle, et le couple va vivre dans le château de Cahergillagh, la résidence habituelle du Lord. Ils y coulent des jours heureux jusqu'à ce qu'un jour, Fanny trouve dans sa chambre une femme inconnue dont le visage porte encore les traces d'une beauté passée ; fort élégamment vêtue, elle est, à l'évidence, aveugle. Cette femme affirme être Lady Glenfallen ; quand Fanny interroge son mari, celui-ci prétend que cette femme est folle, tout en refusant de donner des précisions sur la raison de sa présence dans le château.

Les rapports entre les époux s'assombrissent alors rapidement et Fanny qui, dès son arrivée, avait juré à Lord Glenfallen de ne pas s'aventurer au-delà d'une certaine partie du château, est saisie de sombres pressentiments⁵. Une nuit où elle ne trouve pas le sommeil, elle voit pivoter le miroir situé au pied de son lit et l'inconnue apparaît, vêtue de blanc. Après être allée s'emparer du rasoir de Lord Glenfallen, elle se dirige vers Fanny, qui terrifiée, est incapable de bouger. La femme lui empoigne les cheveux et approche le rasoir de sa gorge. Seule l'imprécision du geste de l'aveugle vaudra à Fanny d'avoir la vie sauve ; elle se met à hurler et s'évanouit alors que son époux se saisit de la meurtrière.

Il apparaît par la suite que la femme aveugle est hollandaise, et qu'elle se nomme Flora Van Kemp. Elle affirme avec force être l'épouse légitime de Lord Glenfallen ; elle prétend également que c'est ce dernier qui l'a incitée à assassiner Fanny. Son agitation et ses violents propos, les dénégations offensées de Lord Glenfallen convainquent les enquêteurs de sa folie. Elle est condamnée à mort et exécutée rapidement. Cependant Lord Glenfallen s'ouvre la gorge quelques jours plus tard, après avoir tenu des propos délirants et rédigé une lettre adressée à « l'archange Gabriel ». Fanny s'isole du monde et trouve refuge dans la religion.

Fanny, la narratrice, est à l'évidence une fille d'Emily, l'héroïne gothique d'Ann Radcliffe, dans la mesure où elle se retrouve dans un château isolé, marqué de mystère dès le début, puisqu'une partie lui en est interdite. Les similitudes entre la description du château d'Udolphe et de celui de Lord Glenfallen sont frappantes⁶. Un voile noir qui tombe devant les yeux de Fanny pour disparaître ensuite rappelle celui des *Mystères d'Udolphe* et est immédiatement reconnu et interprété par une vieille servante comme un signe de malheur imminent dans la famille. La scène de la tentative de meurtre décrit une héroïne terrifiée, incapable de bouger, pétrifiée par la peur, dans la plus pure tradition des romans d'horreur :

I was fixed as if in the tremendous spell of a night mare. I could not stir even a finger; I could not lift my voice; I could not even breathe, (...) I could not even close my eyes to shut the horrible spectacle, which I had not the power to avert⁷.

On se sera pas surpris d'apprendre que ce texte de jeunesse de Le Fanu qui rappelle aussi le conte de *Barbebleue* est une des sources probables de *Jane Eyre* (1847)⁸. Le motif de la « *mad woman in the attic* » aura une postérité fictionnelle et critique florissante⁹. L'enfermement et les terreurs dont les héroïnes persécutées sont victimes laisse une empreinte durable sur des consciences affolées qui perdent peu à peu et quelquefois à tout jamais le sens du réel.

Gaïd Girard

I was for several years after this occurrence, long after the violence of my grief subsided, so wretchedly low-spirited and nervous, that I could scarcely be said to live, and during this time, habits of indecision, arising out of a listless acquiescence in the will of others, a fear of encountering even the slightest opposition, and a disposition to shrink from what are commonly called amusements, grew upon me so strongly, that I have scarcely even yet, altogether overcome them¹⁰.

« Un effet de surréel »¹¹

C'est cette perte du sens du réel qui fait que cette nouvelle, écrite comme *Uncle Silas* à la première personne par une narratrice terrifiée, peut être rapportée à l'esthétique gothique. Rappelons brièvement l'intrigue de ce roman qui se déroule dans le Derbyshire. Orpheline de mère, Maud Ruthyn se retrouve à la mort de son père héritière d'une grande fortune et sous la tutelle de son oncle Silas qu'elle n'a jamais vu. Par cette disposition testamentaire, son père entendait démontrer l'entière confiance qu'il gardait en son frère, accusé d'avoir assassiné dans son propre château un homme nommé Charke, qui lui avait soutiré une assez grosse somme d'argent au jeu. Si Maud devait mourir avant Silas, celui-ci hériterait de la fortune familiale.

Malgré les grandes réserves de ses proches, Maud est heureuse de se plier aux volontés de son père ; elle a d'autre part toujours nourri en secret une fascination pour son oncle dont le portrait orne le hall de la demeure familiale. C'est donc avec une grande curiosité que Maud quitte Knowles pour se rendre à Bartram-Haugh, où elle découvre un manoir dont l'entretien est fort négligé ; les serviteurs sont rares et peu amènes, sa cousine charmante mais son cousin vulgaire. L'oncle Silas est cependant fascinant ; son aspect est à la fois spectral et raffiné, ses manières extrêmement courtoises. Il souffre d'une santé fragile, dont l'état est aggravé par un usage immodéré de laudanum.

Maud s'aperçoit vite cependant qu'elle est prisonnière dans la demeure, et c'est à grand'peine qu'elle parvient à refuser le mariage avec son cousin que Silas la presse d'accepter. Elle n'en sera définitivement sauvée que par l'apparition soudaine d'une femme qui se révèle être l'épouse légitime que son cousin a abandonnée. Le départ de sa cousine pour la France et l'arrivée de l'horrible gouvernante, Madame de la Rougierre, dont elle a déjà eu à souffrir du vivant de son père, sont l'occasion d'une mystification infernale : son oncle lui annonce qu'elle va rejoindre sa cousine en France accompagnée de sa nouvelle gouvernante, mais au bout du voyage, où manifestement elle n'a pas pris le bateau, elle se rend compte qu'on la ramène de nuit à Bartram-Haugh, alors que tout le monde la croit en France.

Elle y occupe une chambre différente dans une aile éloignée du manoir, celle-là même où Charke fut assassiné, et dont elle découvre qu'elle possède une entrée dérobée¹². Cette mascarade achève de convaincre Maud que son oncle ne reculera devant rien pour s'approprier sa fortune. A la suite d'une mise en scène rocambolesque, elle échappe de peu à la mort en changeant de lit avec la gouvernante qui est assassinée à sa place sous ses yeux. Elle s'échappe et est recueillie par une autre branche de la famille. Elle se mariera avec un jeune héritier dont elle est éprise, mais les derniers mots du roman gardent quelque chose de l'empreinte hallucinée de ses aventures et des croyances swedenborgiennes de son père¹³.

Maud est donc bien une héroïne gothique. Une fois son père mort, elle est livrée aux agissements d'un oncle persécuteur infâme qui veut la dépouiller de sa fortune, qui la tient enfermée dans un manoir faisant office de château, qui la presse d'épouser son fils, tenant-lieu de lui-même, et qui finit par commettre une tentative d'assassinat sur sa personne. Au delà du jeu avec les motifs gothiques répertoriés, c'est la vision d'une réalité cauchemardesque que Le Fanu propose à son lecteur ; l'espace du manoir est dé-réalisé dès les premières pages d'*Uncle Silas*, et Le Fanu parvient à créer un « effet de sur-réel » typique de la touche radcliffienne. Les premiers paragraphes présentent le lieu de l'action comme un tableau, et l'effet en est d'autant plus saisissant que l'héroïne narratrice se situe elle-même dans ce tableau :

It was winter - that is, about the second week in November - and great gusts were rattling at the windows and wailing and thundering among our tall trees and ivied chimneys - a very dark night, and a very cheerful fire blazing, a pleasant mixture of good round coal and spluttering dry wood, in a genuine old fireplace, in a sombre old room. Black wainscoting glimmered up to the ceiling, in small ebony panels; a cheerful clump of wax candles on the tea-table; many old portraits, some grim and pale, others pretty, and some very graceful and charming, hanging from the walls. Few pictures, except portraits long and short, were there. On the whole, I think you would have taken the room for our parlour. It was not like our modern notion of a drawing-room. It was a long room too, and every way capacious, but irregularly shaped. A girl, of little more than seventeen, looking I believe, younger still; slight and rather tall, with a great deal of golden hair, dark grey-eyed, and with a countenance rather sensitive and melancholy, was sitting at the tea-table, in a reverie. I was that girl¹⁴.

La narratrice crée ainsi dès le tout début du roman un hiatus insolite entre l'impression de proximité due à la narration à la première personne et la représentation distanciée qu'elle donne d'elle-même puisqu'elle se décrit

Gaïd Girard

d'abord comme un personnage peint enfermé dans un tableau, avant de s'identifier en fin de paragraphe, prenant le lecteur par surprise. On se demande comment la voix de l'héroïne va pouvoir s'échapper de cet espace contraint pour raconter l'histoire de l'oncle Silas. On apprend peu après qu'elle vit seule dans cette grande maison avec son père, qui lui parle très peu.

Les visites sont rares et la grande solitude de l'héroïne-narratrice, son absence de toute expérience sociale annoncent un récit au point de vue très insolite, peu en prise avec la réalité. L'héroïne est un tableau qui n'a pas appris à sortir de son cadre, et dont l'espace est constitué par sa seule imagination rêveuse. Ce cadrage étonnant de la voix narrative prend sa source dans la vision du monde d'une narratrice décalée par rapport à la réalité mais dont le lecteur accepte cependant le discours grâce à la mise en scène à la fois explicative et envoûtante du premier chapitre. David Punter n'a pas tort de mentionner la narratrice du *Tour d'Ecrou* pour évoquer le pouvoir très particulier d'*Uncle Silas*¹⁵.

C'est donc moins l'architecture secrète et ténébreuse de la grande demeure que les élans de l'imagination d'une psyché enfermée dans une structure carcérale et asociale qui nourrit l'effet d'étrangeté de la fiction, surtout quand elle est menée à la première personne. Dans *Uncle Silas*, Le Fanu a su pousser jusqu'à l'extrême les potentialités des dérèglements psychiques des héroïnes gothiques prisonnières de cauchemars de pierre. La duplication des demeures, le voyage hallucinant de Maud qui la fait revenir à son point de départ, l'espace impossible du cabinet d'où elle assiste au meurtre de sa gouvernante trouvent leur origine dans l'espace figé, clos et morbide de Knowles où les consciences s'échappent hors des murs et du réel (les rêveries romantiques pour Maud, le monde symbolique de Swedenborg pour le père), mais où l'espace des maisons figure une stase implacable qui va bien au-delà des enfermements gothiques. Même délivrée, Maud, comme Fanny, se soustrait à la réalité profane et choisit le monde des symboles.

Du surréel au cabinet de torture asilaire

The Rose and the Key (1871) est d'une facture différente comme nous l'avons dit, mais ses rapports avec les deux autres textes dont nous venons de parler sont étroits. Le narrateur à la troisième personne nous présente l'histoire de Maud Vernon ; son père est mort et sa mère mène d'une main de fer les affaires du domaine aristocratique de Roydon. Sa mère ne l'aime pas et elle vit une existence solitaire et monotone, éclairée de temps en temps par les visites de sa cousine qui lui tient lieu de deuxième mère. Sa grand-mère meurt et le testament la désigne comme héritière du domaine. Le lecteur apprendra bien plus tard que sa mère, Barbara Vernon, avait secrètement

épousé un pasteur pauvre, dont elle a eu un fils. Elle a dû le cacher quand il s'est avéré que le pasteur avait déjà été marié et que contrairement à ce qu'il croyait, la femme dont il était séparé depuis longtemps était toujours vivante. Un soupirant indélicat ayant eu vent de l'affaire força Barbara au mariage et de cette union naquit Maud.

Au moment où le récit commence, le pasteur est mort ainsi que sa femme légitime ; Barbara, aussi attachée à son fils qu'elle est éloignée de Maud, conçoit le plan machiavélique de faire déshériter Maud pour cause de folie afin que son fils puisse hériter de la fortune et des domaines de la famille Vernon¹⁶. Comme pour la Maud de *Uncle Silas*, on fait croire à la jeune fille qu'elle part rendre visite à une amie, Lady Mardykes, chez laquelle elle ne s'est encore jamais rendue. Au cours du voyage, on remplace sa femme de chambre attirée par une servante aux manières rudes et lorsqu'elle arrive dans la demeure qu'elle croit être celle de Lady Mardykes, elle ne parvient jamais à rencontrer son hôtesse, qu'elle voit pourtant plusieurs fois de sa fenêtre ou à l'autre bout du jardin.

Cette partie du roman est à proprement parler hallucinante, et comme dans les rêves, l'objet de la quête semble toujours s'éloigner à mesure que l'héroïne s'en approche. Le Fanu utilise avec une habileté consommée l'architecture labyrinthique de l'asile où les couloirs se ressemblent tous, où l'accès au jardin est contrôlé par un système de portes et de grilles ouvertes ou fermées qui permettent d'isoler les pensionnaires sans que cela ne se voit trop. L'établissement de Glarewoods reçoit en effet des membres des meilleures familles anglaises, et tout est fait pour leur confort : divertissements, musique, jeux de croquet, ameublement raffiné. Lady Mardykes, qui connaît l'inquiétant docteur Automarchi qui règne sur l'établissement vient en effet régulièrement rendre visite à un protégé qui souffre de dérangement mental passager.

Comme le lecteur accompagne Maud dans la découverte de son nouvel environnement, ce n'est qu'au bout de plusieurs chapitres qu'il comprend que Maud est en fait enfermée dans un asile d'aliénés. Cette narration dilatée qui épouse le point de vue de Maud permet des effets de tension entre aveuglement et terreur qui sont parmi les meilleurs passages du roman. Le lecteur retient particulièrement le moment où l'héroïne assiste dans le jardin à une vive discussion entre son excellence l'ambassadeur d'Espagne, le grand savant Sidebotham et la duchesse de Falconbury, dont elle n'a pas encore perçu qu'ils portaient tous des identités de mascarade. La description de cette scène qui se termine en pugilat grotesque participe du Grand-Guignol. Quand on passe la camisole de force à une duchesse transformée en harpie échevelée et écumante, Maud comprend enfin que les fêtes et les jeux de croquet entrevus depuis le début de son séjour n'étaient que bouffonnerie sinistre, joués par

Gaïd Girard

des pensionnaires de l'asile ayant perdu le sens de leur identité¹⁷. « She awoke there » dit le texte¹⁸.

L'ampleur de la méprise et le grotesque de la situation laissent le lecteur médusé, tout comme la description de la chambre de traitement des crises qui ressemble fort à un cabinet de torture. Le roman devient alors document social et détaille les techniques de coercition utilisées pour réduire les crises des patients. Afin de contrôler Maud et de la réduire à l'obéissance, Automarchi la fait assister au traitement de la fausse duchesse. On l'attache à une chaise en fer par des lanières très serrées qui l'empêchent de faire le moindre mouvement. La chaise est ensuite placée dans une sorte de cabine de douche ; la malade est ensuite soumise à un jet d'eau continu et très puissant pendant plus d'une demi-heure, qui la laisse dégoulinante et prostrée, à moitié noyée :

The noise of the falling water has ceased. The door is open, the room is as still as the dead-house of an hospital. A great silence has come. [...] The straps are unbuckled, and the 'patient' is lifted out, and laid on another chair in the midst of the room. She looks lifeless. Her long dark hair clings about her shoulders. Her arms hang helplessly, and the water streams over her – over her hair, over her closed eyes – in rivulets; over her pretty face, that looks in a sad sleep; over her lace and vanity; over her white slender hands, that hang by her sides, and over her rings, making little rills and pools along the tiles¹⁹.

Un peu plus tard, le narrateur nous affirme que c'est comme cela que l'on calme les crises des malades dans les asiles de fous victoriens²⁰. Il est intéressant que par ailleurs, le narrateur compare ce traitement violent à la pratique courante au 17^e siècle en Grande Bretagne du « bain des sorcières », « the ducking of a witch », qui faisait rire les hommes spectateurs :

If one could get rid of the idea of extreme suffering, ay, and of danger, for it has turned out there is danger, this scene has its ludicrous side, and might be witnessed as merrily as, in old times, men stood by and laughed at the ducking of a witch²¹.

Se dessine ici un traitement de la crise féminine, appelée sorcellerie au 17^e et hystérie dès le milieu du 19^e en Angleterre, qui considère l'expression du malaise féminin comme un mal ou une maladie à réduire et à contrôler²². Une fois cet avertissement donné, Maud comprend qu'il lui faut être prudente dans l'expression de sa colère et de son abattement. Tout peut être interprété comme un symptôme de maladie mentale, et le docteur Automarchi ne se

prive pas de faire un usage à la fois médical et judiciaire de ses paroles de désespoir rapportées par la servante quand il doit faire face à une enquête diligentée par la cousine de Maud et son soupirant. Pour le docteur, Maud souffre de tendances suicidaires ; quand elle est interrogée par les membres de la commission, elle bafouille et ne peut prononcer que des paroles incohérentes soumise au regard d'Automarchi qui sait le pouvoir hypnotisant de ses yeux ; « a potent mesmerist » est-il dit de lui²³. La commission conclut que Maud doit rester séquestrée. Elle sera finalement libérée, mais cet épisode montre que les cauchemars gothiques deviennent dangereusement proches dans le régime réaliste des romans à sensation, comme le dit le narrateur lui-même :

In the wildest dream, no matter how fantastic the situation and strange the scenery, the dreamers follows the action of his vision with good faith, and the sense of incredulity slumbers. Here was a reality strangely horrible as any dream she had ever dreamed. She heard their tread on the boards, she felt the cold, smooth banister on which her hand rested, as they went down the private spiral staircase, and yet, real as it was, it was an effort to believe it more than a vision²⁴.

Le cauchemar gothique se leste ainsi du poids du réel victorien reconnaissable, où le médical et le judiciaire se conjuguent pour nier tout statut aux femmes encombrantes et les enfermer dans une pathologie de flottement au monde.

Un surréel lié au genre féminin ?

L'enfermement de ces héroïnes désarmées, Fanny, Maud Ruthyn et Maud Vernon se situe donc à plusieurs niveaux : elles sont séquestrées dans un château, une vieille demeure, un asile d'aliénés, cloîtrées dans l'espace réduit de leur chambre. Elles sont aussi emprisonnées dans le carcan d'un statut dont elles ne maîtrisent pas les conséquences : elles sont héritières, mais leur éducation les a tenues à l'écart des véritables enjeux qu'elles représentent au regard de la société, et laissées sans moyens de peser sur leur destin. Il n'a y guère que Maud Vernon pour s'y soustraire momentanément, en se déguisant en pauvre dessinatrice et future gouvernante lors d'un voyage au pays de Galles, afin de jouir avec sa cousine d'une liberté gagnée au prix d'un abandon de son identité. L'enfermement physique de ces jeunes filles se double donc d'une mise hors d'elles mêmes par le regard des autres et la pression sociale qui s'exerce sur elles, créant ainsi un double mouvement à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur qui empêche tout ancrage du sujet dans un espace qui fonderait une identité autonome.

Gäid Girard

Si le lecteur peut espérer que Maud Vernon reviendra pleinement au monde, sa mère Barbara meurt dans un cri de colère et de blasphème contre la création tout entière, choisissant la damnation à l'issue d'une vie de contradiction et de passions défaites. Quant à Maud Ruthyn, à l'issue d'un récit qui s'apparente aussi à un *Bildungsroman*, elle reste bien effacée malgré la famille aimante qui l'entoure, et son récit se clôt sur une plongée vers un autre monde, celui des convictions swedenborgiennes de son père :

This world is a parable – the habitation of symbols- the phantoms of spiritual things immortal shown in material shape. May the blessed second-sight be mine – to recognise under these beautiful forms of earth the ANGELS who wear them; for I am sure we may walk with them if we will, and hear them speak²⁵.

Le cas de Fanny est plus radical. Ni fille, ni épouse, ni mère, cette héroïne est sans appartenance, presque sans définition. Elle n'a d'existence que narrative ; son seul statut est d'être conteuse de sa propre absence progressive au monde. Il est intéressant de ce point de vue de constater que son ultime effacement est d'ordre discursif ; en effet, pour conclure son récit, elle a cette phrase très curieuse : « *I was never to learn the history in whose termination I had been so deeply and so tragically involved*²⁶. » On comprend bien qu'elle dit ici son ignorance de la nature exacte des rapports entre Lord Glenfallen et la femme aveugle, mais ce qu'elle affirme également, c'est que cette histoire qu'elle a racontée n'est finalement pas la sienne. Elle s'est retrouvée mêlée au destin d'autres personnes, déplacée dans un univers organisé en dehors d'elle. Elle a indirectement causé la mort d'un personnage dont elle a pris la place, dans une histoire où elle n'aurait pas dû entrer. Alors que la narratrice construit son récit, affirme un monde représenté, le personnage se délite au fil du texte, perd le peu de statut qui lui avait été octroyé au début et choisit de s'effacer le plus possible de son récit.

On retrouvera cette position narrative indécise, cette faille dans les fondations du monde représenté dans l'un des derniers textes de Le Fanu qui est aussi le plus connu, *Carmilla* (1872). Ce récit de vampire féminin écrit quelque vingt cinq ans avant *Dracula* nous est livré par la plume encore tremblante d'une des victimes de la belle Carmilla, Laura. Le vampire a été détruit et Laura est sauvée, mais une nostalgie poignante se dégage des dernières lignes du texte où Laura avoue être toujours aux aguets : « *And often from a reverie I have started, fancying I heard the light step of Carmilla at the drawing-room door.* »

Les héroïnes de Le Fanu sont souvent passives dans leur enfermement et aveugles aux dangers qui les guettent, comme si elles étaient muées par une pulsion mortifère d'oblitération d'elles-mêmes, comme si leur trace sur terre

n'était que l'ombre de leur existence dans un autre monde ; à l'instar de certains enfants irlandais volés par les fées, ces jeunes filles se laissent capturer et captiver par l'autre monde, « for the world's more full of weeping than you can understand » dit Yeats dans « The Stolen Child ». Leur imagination leur permet d'échapper au monde carcéral qui les tient prisonnières, tout en les y maintenant par manque d'usage de leur raison. Fanny ne comprend rien à ce qui lui arrive, Maud Ruthyn désespère ses amis par son attachement aveugle à l'oncle Silas, Maud Vernon se fait piéger au pays de Galles. Ces jeunes héroïnes toujours innocentes et pures ne brillent ni par l'éducation de leur intelligence, encore moins par la maîtrise de leurs émotions ; c'est peut-être là leur enfermement ultime dont Jane Eyre, elle, se libère²⁷. L'ignorance des héroïnes gothiques est leur prison la plus hermétique.

Finalement, si du gothique au sensationnel victoriens, les femmes sont passées chez Le Fanu ou Wilkie Collins du château à l'asile, des terreurs échelonnées aux tortures bien réelles de la douche glacée, elles y ont aussi gagné en intelligence et en visibilité. Le récit éternel du contrôle de la lignée et du patrimoine familial par les hommes aux dépens de la liberté des femmes se fait plus explicite. La représentation de leur énergie et de leur éducation nouvellement acquises génère l'invention des figures féminines effrayantes, telles celles de Lady Audley, de Barbara Vernon, ou même de la narratrice du *Tour d'écron*, qui font toutes preuve de détermination et de raisonnement ; mais la postérité de Jane Eyre sera assurée, même chez un personnage aussi ambigu que celui de Mina dans cet ultime avatar du gothique du XIX^e qu'est *Dracula*, dont Le Fanu constitue aussi une source avérée²⁸.

Gaïd Girard
Université de Bretagne Occidentale

Bibliographie

Sources primaires

- LE FANU, J S. « A Chapter in the History of a Tyrone Family » (1839) in J S Le Fanu, *Ghost Stories and Mysteries*. New York, Dover, 1975.
- LE FANU, J S. *Uncle Silas* (1864). New York, Dover, 1966.
- LE FANU, J S. *The Rose and The Key* (1871). New York, Dover, 1982.
- LE FANU, J S. « Carmilla » (1872) in *Best Ghost Stories*. New York, Dover, 1964.

Gäid Girard

MRS BRADDON. *Lady Audley's Secret* (1862).

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre* (1847).

COLLINS, Wilkie. *The Woman in White* (1860).

STOKER, Bram. *Dracula* (1897).

Sources secondaires

ABENSOUR, Liliane et Françoise CHARRAS (ed). *Romantisme Noir, Cahier de l'Herne*. Paris, L'Herne, 1978.

BAZIN, Claire. *Jane Eyre, le pèlerin moderne*. Paris, Ed. du Temps, 2005.

BRANTLINGER, Patrick. « What is 'sensational' about the 'sensation novel' », *19th Century Fiction*. vol. 37, n°1, June 82, 1-28.

FAHNESTOCK, Jeanne. « Bigamy and the Rise and Fall of a Convention », *Nineteenth Century Fiction*. vol. 36, n°1, Juin 81, 47-71.

GILBERT, Sandra, Susan GUBAR. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979.

GIRARD, Gäid. *Joseph Sheridan Le Fanu. Une écriture fantastique*. Paris, Champion, 2005.

HELLER, Tamar. « *Jane Eyre*, Bertha, and the Female Gothic », in Long, D., Hoeveler and Law B. (eds), *Approaches to Teaching Jane Eyre*, Modern Language Association of America, New York, 1993, 49-55.

MOERS, Ellen. *Literary Women* (1963). London, Women's Press, 1986.

PUNTER, David. *The Literature of Terror*. London, Longman, 1980.

SAGE, Victor. « Resurrecting the Regency: Horror and XVIIIth Century Comedy in Le Fanu's Fiction », in Robbin Ruth, Wolfreys Julian, *Victorian Gothic ; Literary and Cultural Manifestation in the Nineteenth Century*. Basingstoke, Palgrave, 2000.

SAGE, Victor. *Le Fanu's Gothic, The Rhetoric of Darkness*. London, Palgrave Mcmillan, 2003.

SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*. New York, Penguin, 1985.

notes

¹ « the feminine carceral » in Tamar Heller, « *Jane Eyre*, Bertha, and the Female Gothic », in D. Long, Hoeveler and B. Law (eds), *Approaches to Teaching Jane Eyre*, 48.

Du château à l'asile d'aliénés victorien...

- ² Patrick Brantlinger. « What is 'sensational' about the 'sensation novel' », *19th Century Fiction*, vol. 37, n°1, June 82, 1-28.
- ³ Voir à propos de la bigamie à l'époque victorienne Jeanne Fahnstock, « Bigamy and the Rise and Fall of a Convention », *Nineteenth Century Fiction*, vol. 36, n°1, Juin 81, 47-71.
- ⁴ Cette nouvelle fut publiée dans le *Dublin University Magazine* en 1839 ; elle fut republiée par F. Bleiber dans J. S. Le Fanu, *Ghost Stories and Mysteries*, New York, Dover, 1975 (désormais *GSM*).
- ⁵ On retrouve la trace du conte de Barbebleue qui sera reprise par Stoker dans *Dracula*.
- ⁶ Pour une analyse plus détaillée de ces similitudes, voir Gaïd Girard, *Joseph Sheridan Le Fanu. Une écriture fantastique*, Paris, Champion, 2005, 90. Victor Sage fait la même remarque dans *Le Fanu's Gothic, the Rhetoric of Darkness*, London, Palgrave Mcmillan, 18.
- ⁷ *GSM*. 209.
- ⁸ Voir l'article du professeur Jack sur les Brontës dans *The Cambridge History of English Literature*, tome 13, chapitre 12, 403-416.
- ⁹ Voir Sandra Gilbert, Susan Gubar : *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979. On trouve aussi dans le *Dublin University Magazine (DUM)* de Décembre 1858 une nouvelle anonyme, « The Black Chamber », présentée comme étant d'origine allemande, qui reprend le thème de la première femme enfermée dans le château et devenue folle : « *They descended the steps, and going to the door which was easily opened, there they saw the identical white figure crouched in a corner, her beautiful golden hair hanging dishevelled over her; and the witch-like nurse, with her arm raised about to strike her wretched victim. Freitag caught the woman's arm before it fell, when, to his utter consternation, he beheld in the ghastly misery of madness, the Count's first wife!!* » 694. Ce thème de la bigamie relève plutôt du roman à sensation, comme nous l'avons dit.
- ¹⁰ *G.S.M.* 192.
- ¹¹ Cf. Ellen Moers parlant de Ann Radcliffe : « Le secret du pouvoir qu'exerce Ann Radcliffe sur son lecteur semble tenir à sa prose incantatoire, au suspense savamment prolongé sur de longues périodes de temps romanesque, à son imagination visuelle et auditive qui confine au surréel ». Ellen Moers, *Literary Women* (1963), citée dans Liliane Abensour et Françoise Charas (ed), *Romantisme Noir, Cahier de l'Herne*, Paris, L'Herne, 1978, 245.
- ¹² Le mystère de la chambre close est ainsi éclairci. La première version de *Uncle Silas* parut sous une forme courte dans le *DUM* sous le titre de « Passage in the Secret History of an Irish Countess » (1838).
- ¹³ Rappelons qu'il existe deux versions courtes de ce roman. En effet, la première version de *Uncle Silas* fait la matière d'un des extraits des *Purcell Papers*, « Passage in the Secret History of an Irish Countess » (1838), comme nous l'avons dit. Ce texte ne diffère que de quelques phrases de « The Murdered Cousin » paru en 1851 ; il se présente comme l'histoire d'une grande famille irlandaise condamnée à l'extinction ; c'est « *a story of the Irish peerage* », à l'instar de « The Last Heir of Castle Connor ». Les informations sont livrées à l'état brut et aucune notation de décor, d'ambiance ou de mystère ne vient épaissir un texte qui a la sécheresse d'un résumé de scénario. Ce n'est qu'avec la narration du meurtre perpétré sous le toit de son oncle que la narratrice insuffle un peu d'allant à son récit. Le roman est bien supérieur aux textes le précédant.
- ¹⁴ J. S. Le Fanu. *Uncle Silas*, New York, Dover, 1966, 1.

Gäid Girard

¹⁵ « *Uncle Silas* is a long book and, as we have noted, very little happens but, just as in *The Turn of the Screw*, the author is able to fill up space with minutiae which have at least symbolic relation to the plot in such a way that all seems invested with potential significance. In this respect at least, Le Fanu has nothing to do with Collins and the sensationalists, and this might partly account for his failure to reach a large audience. » David Punter, *The Literature of Terror*, London, Longman, 1980, 237.

¹⁶ On retrouve ce thème très exploité aussi de l'enfermement des héritiers dans un asile d'aliénés dans *The Woman in White* (1860) de Wilkie Collins, dont le personnage de Fosco semble entretenir quelques rapports avec celui du docteur Antomarchi dans *The Rose and the Key*.

¹⁷ Victor Sage y voit quelque chose de la surréalité d'*Alice in Wonderland*. Victor Sage, « Resurrecting the Regency: Horror and XVIIIth Century Comedy in Le Fanu's Fiction », in Ruth Robbin, Julian Wolfreys, *Victorian Gothic; Literary and Cultural Manifestation in the Nineteenth Century*, Basingstoke, Palgrave, 2000, 28.

¹⁸ J.S. Le Fanu, *The Rose and The Key* (1871), New York, Dover, 1982, 346 (désormais RK).

¹⁹ *Ibid*, 358.

²⁰ « This peculiar use of the shower bath in the treatment of the insane is no fiction. The Commissioners in Lunacy preferred an indictment against the medical superintendent of an English asylum, for having, as they alleged, caused the death of a pauper patient, by subjecting him to a continuous shower-bath of thirty minutes' duration, and for having administered to him, soon after his removal from the bath, and whilst in a state of vital depression, a dose of white-colored mixture, alleged to have contained two grains of tartar emetic. » RK, 359.

²¹ *Ibid*, 358.

²² Robert Brudenell Carter publie en 1853 *On the Pathology and Treatment of Hysteria*. Voir aussi Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*, New York, Penguin, 1985.

²³ RK, 311.

²⁴ RK, 352

²⁵ J.S. Le Fanu, *Uncle Silas* (1864), New York, Dover, 1966, 436.

²⁶ *GSM* 215.

²⁷ Voir à ce propos Claire Bazin : « La maîtrise échappe à Rochester dès lors que Jane refuse – et elle refuse dès l'instant où elle sait – de continuer à bafouer la morale et la religion, mais aussi surtout sa propre dignité : « I care for myself » lui dit sa voix intérieure, fille de raison et de conscience », in *Jane Eyre, le pèlerin moderne*, Paris, Ed. du temps, 2005, 63.

²⁸ Dans la première version de son manuscrit, Stoker mettait en scène dans le premier chapitre le tombeau d'une belle vampire, la comtesse Dolingen. Ce passage, écarté par l'éditeur de Stoker, sera ensuite publié de façon autonome sous le titre de « *Dracula's Guest* ». Comme Carmilla, la comtesse Dolingen vient de Styrie où l'intrigue de *Dracula* se déroulait dans la première ébauche du roman, avant que Stoker ne la déplace plus à l'est en Transylvanie. Voir à ce propos A. N. Wilson, « Introduction », in Bram Stoker, *Dracula*, Oxford, O.U.P., 1983, xi-xii.

Marie-Josette Le Han

La poésie, parole captive en quête d'émancipation

Le thème de la captivité tient une place importante en littérature, soit comme témoignage d'une expérience vécue, soit comme symbole de la condition humaine ou encore comme métaphore de certaines réalités intérieures ou esthétiques. Il suffit, pour s'en convaincre, d'évoquer les noms de Pascal, de Baudelaire, de Camus ou de Malraux qui assimilent le monde à un lieu d'incarcération. On connaît la célèbre pensée de Pascal : « Que l'homme [...] se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature, et que, de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix. Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ? »¹ Baudelaire lui fait écho en évoquant dans l'un des poèmes intitulés « Spleen » la terre « changée en un cachot humide / Où l'Espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris »². A l'image de la prison qu'est le monde s'ajoute celle des hommes assimilés à des condamnés à mort. Camus consacre toute une section de la *Peste* au drame des captifs de la ville d'Oran ravagée par l'épidémie ; au terme de *La Condition humaine* Malraux, s'inspirant de Pascal, présente les hommes comme de futurs suppliciés qui attendent leur tour. Pascal écrivait : « Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes et tous condamnés à la mort dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables et attendent leur tour, c'est l'image de la condition des hommes »³. Malraux, lui, nous présente trois hommes voués à une mort atroce dans la chaudière d'une locomotive et dont l'un se sacrifie en donnant à ses compagnons le cyanure libérateur. L'on peut également penser à Shakespeare qui, dans la scène 2 de l'Acte II de *Hamlet* prête à ses personnages les répliques suivantes :

- « Qu'avez-vous donc fait à la Fortune, mes bons amis, pour qu'elle vous envoie ici en prison ?
- En prison !
- Le Danemark est une prison.
- Alors le monde en est une aussi.

Marie-Josette Le Han

- Une vaste prison, dans laquelle il y a beaucoup de cellules, de cachots, de donjons... »

et Hamlet ajoute quelque temps après :

- O Dieu ! je pourrais être enfermé dans une coquille de noix et me regarder comme le roi d'un espace infini ».

Un tel passage reflète bien l'ambivalence de la captivité, réalité tragique et universelle, mais aussi possibilité paradoxale d'affirmation de la puissance de l'esprit et de la liberté intérieure. Si donc, comme ces quelques exemples suffisent à le montrer, le thème de la captivité est très présent dans le champ littéraire, l'on peut se demander s'il entretient une relation particulière avec la poésie. Quel lien secret pourrait-il y avoir entre l'expérience carcérale et la création poétique ? Si l'on entreprend de réfléchir sur cette éventuelle relation on constate assez rapidement son importance, sa large extension et ses multiples formes. L'on pourrait même aller jusqu'à soutenir qu'à travers ce prisme de la captivité ou, plus largement, des limites à franchir et à transcender, il est possible d'envisager des aspects essentiels de la démarche poétique, qu'il s'agisse de sa genèse, des modalités qui lui sont propres ou des finalités qu'elle poursuit. Un exposé sur une parole poétique captive et en quête d'émancipation ne saurait évidemment être exhaustif ; il m'a semblé préférable d'opérer certains choix, de privilégier certains aspects de ce lien complexe, obscur, mais essentiel, entre poésie et captivité.

Ce lien semble d'ailleurs s'établir tout naturellement si l'on se réfère aux nombreux cas de poètes emprisonnés : François Villon, Charles d'Orléans, Le Tasse, Silvio Pellico, Oscar Wilde, Verlaine, Apollinaire, Max Jacob à Drancy, Robert Desnos à Terezin... L'on sait aussi que c'est dans l'horreur du cachot de Tolède où il demeura neuf mois que Saint Jean de la Croix composa les strophes sublimes de la *Nuit obscure* et du *Cantique Spirituel*. Si les circonstances de ces différentes captivités sont évidemment diverses, elles semblent toutefois présenter une constante : l'enfermement des poètes est mise à l'épreuve de la poésie, soumission de la parole poétique à une sorte d'épreuve de vérité. La Beauté que recherche la poésie et dont elle veut témoigner en ce monde tiendra-t-elle face à la souffrance voire à l'horreur ? Fera-t-elle le poids dans des lieux de ténèbres et de désespérance ? Or la prison apparaît souvent dans le cas du poète comme lieu de conversion, de retour sur soi, de concentration sur l'essentiel et sur l'intériorité, source de création. Ainsi en va-t-il par exemple pour Verlaine comme le montre « Le ciel est par-dessus le toit »⁴. C'est aussi le cas de Guillaume Apollinaire incarcéré cinq jours à la Santé après avoir été – à tort évidemment – compromis dans l'affaire du vol de la Joconde : « A la Santé »⁵. La prison peut ainsi devenir le creuset d'une parole renouvelée comme si la constriction de l'espace et la contention de

l'esprit provoquaient une consécration totale aux exigences de l'art ressenti désormais comme l'unique voie d'expression, d'évasion et de rédemption. Ainsi le poète en prison semble-t-il être un vivant emblème de la condition même de la poésie en ce monde, poésie captive en raison des circonstances mais aussi sans doute par essence, parole contrainte et limitée de toutes parts mais qui peut trouver dans ces limites mêmes le stimulant d'une quête toujours renouvelée. Mais les formes de la captivité poétique sont multiples : elle peut être effective et physique comme nous venons de le voir, elle peut être intérieure et métaphysique, elle peut aussi être d'ordre esthétique. L'on peut ainsi considérer que la parole captive aspire à une démarche de libération sur le plan politique, sur le plan esthétique ou sur le plan ontologique.

L'émancipation de la parole peut tout d'abord se situer sur le plan politique. Il s'agit alors d'une parole interdite, soumise à la censure ou à l'étouffement mais, dans son impuissance et dans son abaissement, elle peut opposer aux formes multiples de l'oppression son caractère irréductible, son inaliénable singularité. Refuge et réceptacle de l'intériorité, elle nie ce qui voudrait effacer l'homme et sa dignité. Elle peut le faire en opposant à la parole mensongère des propagandes et des idéologies le cri d'une conscience libre comme le firent les poètes de la Résistance, durant cette période de captivité des corps et des esprits que fut l'Occupation. Citons par exemple le poème de Gabriel Audisio intitulé « Par-dessus le toit », réécriture du poème de Verlaine que nous avons tout à l'heure évoqué⁶.

La poésie peut aussi mettre en accusation le monde atroce dont elle est prisonnière. C'est le cas dans le recueil de Nelly Sachs intitulé *Eclipse d'étoile*. Née dans une famille juive de Berlin en 1891, Nelly Sachs eut la douleur de perdre son fiancé mort en camp de concentration. Dans « Le Chœur des orphelins » elle interpelle les bourreaux et s'interroge sur la possibilité même de tirer encore une parole du silence après l'épreuve des ténèbres⁷. La parole poétique, celle qu'il profère ou celle qu'il se remémore peut également être émancipatrice pour le prisonnier ou le déporté dans la mesure où elle crée une sorte de sanctuaire intérieur où la conscience échappe à ses geôliers. Les témoignages sont ici encore nombreux : on peut évoquer celui de Geneviève de Gaulle Anthonioz qui, dans *La traversée de la nuit*, mentionne les évasions intérieures que lui permettaient certains livres au camp de Ravensbrück⁸ ; on peut également se référer à ce qu'écrit Stéphane Hessel à propos du poème d'Edgar Poe intitulé « Le Corbeau »⁹. Ce que je dis ici pourrait paraître bien idéaliste mais je ne m'autorise à le faire que sur la foi de ces témoignages dont la véracité ne peut être mise en doute ; pour souligner davantage encore cette puissance de vie et de liberté de la parole poétique, j'aurai recours à deux autres témoins étroitement mêlés aux drames de notre époque : Jorge Semprun et Mammoud Darwich. Le premier, déporté à Buchenwald en tant que

Marie-Josette Le Han

résistant et communiste évoque dans *l'Écriture ou la vie*, la mort de son ancien professeur de Sorbonne, Maurice Halbwachs¹⁰. Semprun nous montre de façon poignante comment la beauté, qui transcende la brutalité de ce monde, peut réintégrer dans l'humanité la plus haute celui qu'on avait voulu avilir et détruire, exclure justement de la communauté des hommes. C'est cette même inaliénable liberté de la poésie et par la poésie qu'affirmait Mammoud Darwich dans un entretien sur France Inter le 7 octobre 2007. Interrogé à propos de la situation actuelle de la Palestine il affirmait vouloir « transformer la langue de façon qu'elle arrive à la transparence, à la finesse de la fleur d'amande » et il ajoutait qu'il voulait par la création poétique arriver à un monde qui soit transparent et s'oppose à la brutalité du réel : « Je n'ai pas la langue de la force, de la violence. Je cherche l'extrême opposé de cette réalité-là, une langue qualitativement différente et qui a quelque chose de spirituel. C'est parce que je vois le mur, l'armée, les postes de contrôle que je voudrais arriver à un monde qui soit transparent et s'oppose à la brutalité du réel. Je refuse que l'occupant m'impose sa langue de violence, je dis au char « vous n'êtes pas parvenu à me détourner de mon intimité. Ainsi le char perd de sa puissance. La poésie peut avoir raison du char. Être capable de se réjouir à la beauté de la fleur d'amandier c'est affirmer qu'ils n'ont pas détruit notre âme ».

Ces différents exemples donnent une réponse à la question d'Adorno : peut-on encore écrire des poèmes après Auschwitz ? Il semble qu'on le puisse et même qu'il faille le faire car tout ce qui témoigne de la puissance créatrice de l'âme humaine remporte une victoire sur l'esprit même qui inspira Auschwitz. Mais comment la parole poétique se trouve-t-elle dotée d'un tel pouvoir ? Sans doute par le travail qu'elle opère sur elle-même, refusant d'être parole stérilisée par les conventions et luttant sans cesse contre les forces d'inertie, contre une sorte d'entropie de la langue. Elle cherche en effet à s'émanciper également sur le plan linguistique et esthétique.

Le poète est sans doute celui qui se définit toujours par une conscience aiguë des limites ou insuffisances du langage et par le désir ardent d'en élargir les frontières, d'en explorer les potentialités, d'en exploiter les puissances cachées. Ce sentiment semble particulièrement intense à l'époque contemporaine si l'on en croit l'invocation d'Yves Bonnefoy dans les *Planches courbes* :

O poésie,
Je ne puis m'empêcher de te nommer
Par ton nom que l'on n'aime plus parmi ceux qui errent
Aujourd'hui dans les ruines de la parole¹¹.

Cette dernière expression, « dans les ruines de la parole », suppose le constat d'une sorte de déchéance et de fragmentation du langage, la rupture

La poésie, parole captive en quête d'émancipation

d'une harmonie, le dévoiement d'une parole désormais captive et errante dans un monde qui l'asservit parce qu'il en a oublié le sens ou la vocation. Bonnefoy rejoint sans doute ici l'intuition fondatrice de Mallarmé qui opère une distinction célèbre entre le « langage essentiel » et « l'universel reportage ». Ce dernier est un langage informatif, utilitaire, purement pragmatique, prisonnier de la circonstance et de la nécessité et voué ensuite à l'effacement ; il appartient donc au monde de la mort. Le « langage essentiel » – qui est à ses yeux la poésie – serait au contraire libéré de la contingence, du hasard aussi bien que de la nécessité, pour réaliser son essence qui consiste à produire de la beauté et ainsi à satisfaire ce qu'il appelle « l'instinct de ciel » en l'homme, le désir de perdurer, d'échapper à la captivité de l'espace, du temps et de la finitude. La langue suprême, l'« immortelle parole » est captive d'un langage dénaturé, le rôle de la poésie est de la libérer et de la révéler :

« Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement, mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon, se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité (...). Seulement, sachons, n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement, rémunère le défaut des langues, complément supérieur »¹². S'exprime ici le rêve de libérer, à l'intérieur même du langage, « l'immortelle parole » encore « tacite ». La poésie permet de tendre vers ce but car elle « rémunère » c'est-à-dire « compense » le « défaut des langues » en suggérant par ses moyens propres – rythme, images, sonorités – ce que le langage de pure communication ne peut transmettre. L'on retrouve cette même conviction chez un poète proche de nous dans le temps et dans l'espace et d'ailleurs disciple de Mallarmé ; Saint-Pol Roux écrit en effet, dans le *Liminaire de La Répoétique* :

O Verbe, c'est toi le Dieu inconnu !
Cependant tu gis dans la nature et l'homme inconscients qui,
Voudrais-tu paraître, t'abaissent au rang de la parole
Ou du vacarme afin de te muer en chose vaine ou sacrilège¹³.

Il déplore donc comme Mallarmé l'emprisonnement et la déchéance du Verbe c'est-à-dire de la parole authentique. Mais comment les instruments spécifiques dont dispose la poésie lui confèrent-ils cette faculté d'émancipation ? Quelles sont les propriétés qui lui permettent d'offrir, au cœur des situations apparemment ou réellement sans issue, un élargissement des horizons et peut-être d'abolir ou du moins d'atténuer la captivité intérieure ? Comment la poésie peut-elle être libératrice ?

Evoquons tout d'abord des objections qui pourraient nous être faites, objections que nous ne saurions rejeter trop légèrement. Premièrement que

Marie-Josette Le Han

cette volonté émancipatrice n'est pas toujours efficace ni couronnée de succès. Il est des prisons intérieures qui résistent malgré l'intensité du désir de liberté et la poésie ne peut être confondue avec une opération magique, un numéro d'illusionniste, une sorte d'opium consolateur ou une recette infaillible ; pensons au destin tragique de Nerval, d'Artaud, de Paul Celan et de bien d'autres pour qui l'émancipation ne fut que précaire, éphémère et finalement décevante. D'autre part l'on pourrait aussi nous faire remarquer que, contrairement à notre propos, la tradition poétique s'acharne à enfermer la libre parole dans des règles, des codes, des conventions. Mais ces « exquis chaînes » dont parle Valéry tendent aussi à lui permettre d'exprimer et d'exploiter au maximum toutes ses virtualités. Les plus grands poètes regimbent contre ces contraintes (Pensons au « Bateau ivre » de Rimbaud qui réclame une poésie de l'errance, de la liberté sans limites au risque du chaos et peut-être de l'autodestruction) mais ils ne les rejettent jamais totalement, contraints de constater qu'elles ne sont pas emprisonnement mais ascèse, nécessaire soumission aux lois inhérentes à la fonction poétique que définit Jakobson. Ils essaient alors en les intégrant et en les dépassant – sans les nier – de renouveler la langue. Dans *Calligrammes* Apollinaire nous dit que l'homme cherche une langue nouvelle dont aucun grammairien ne saurait rien dire ; dans sa préface aux *Yeux d'Elsa* (1942) Aragon écrit que la poésie n'existe que grâce à une création toujours nouvelle de la langue, ce qui aboutit à briser les structures du langage, les règles grammaticales et l'ordre du discours. L'on rencontre donc, au sein même de l'exercice poétique, une dialectique de l'ordre et de l'aventure, de la soumission et de la révolte, du clos et de l'ouvert, de la captivité consentie et de l'aspiration à la liberté. Dans *La Rime et la vie*, association de termes très révélatrice, Henri Meschonnic affirme : « La poésie fait vie de tout. Elle est cette forme de vie qui fait langage de tout. Elle ne nous arrive que si le langage même est devenu une forme de vie (...) Une écoute, un éveil qui nous traverse, le rythme qui nous connaît et que nous ne connaissons pas. Elle est l'organisation dans le langage de ce qui a toujours été réputé échapper au langage : la vie, le mouvement de ce qu'aucun mot n'est censé pouvoir dire »¹⁴. Le rythme que la poésie décèle et restitue peut donc libérer un rythme intérieur, nous mettre en possession d'une parfaite harmonie entre notre désir profond et la parole où il s'inscrit. Ce qui était obscur, tacite ou refoulé peut prendre chair dans ce rythme, la poésie libérant ce qui était en nous captif. Je pense que les formes orales et archaïques de la poésie remplissaient mieux encore ce rôle mais la poésie qui s'écrit et s'inscrit sur différents supports connaît aussi évidemment cette voie de libération, d'exutoire et d'exorcisme qu'est le rythme.

Stéphane Hessel va même jusqu'à affirmer la portée éminemment libératrice et subversive de la poésie parce qu'elle instaure ses propres lois et

suscite un langage dans le langage qui constitue un espace de liberté intérieure préservé des contraintes de l'ordre établi¹⁵.

L'image, élément fondamental du langage poétique, est également un puissant moyen d'émancipation si l'on en croit les analyses de Gaston Bachelard, chantre d'une imagination évasive et démiurgique ; il écrit ainsi dans l'introduction à *L'air et les songes* : On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante (...). La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture¹⁶. Et il ajoute dans *L'Eau et les Rêves* : « L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme. On doit définir un homme par l'ensemble des tendances qui le poussent à dépasser l'humaine condition »¹⁷. Or parmi les différentes images poétiques c'est sans doute la métaphore qui satisfait le mieux à ce désir humain d'émancipation. René Char affirme sa dimension libératrice parce qu'elle ouvre à l'esprit des perspectives inouïes, lui permet de tisser des liens, de discerner des analogies, d'échapper au cachot d'une pensée trop étroitement utilitaire et rationaliste ; il écrit en effet : « Les dieux sont dans la métaphore. Happée par le brusque écart la poésie s'augmente d'un au-delà sans tutelle »¹⁸. Dans *La Métaphore vive* Paul Ricoeur dit la même chose sur le mode analytique et conceptuel en présentant la poésie comme « redescription de la réalité », « éclipse de la référence ordinaire »¹⁹ et donc voie de transcendance.

Enfin un autre aspect constitutif de la poésie peut être voie de dépassement de cette captivité qui est au fond notre situation originelle, celle contre laquelle nous luttons tout au long de notre vie par l'éducation et la culture (captivité des besoins élémentaires, des instincts, des ignorances, des préjugés ou illusions...). Le lyrisme, si étroitement lié à la voix même de la poésie, est dépassement de la prison de l'individualité. Le lyrisme authentique n'est pas en effet, comme on le croit trop souvent, expression complaisante d'un moi narcissique mais ouverture à l'autre à travers l'expérience subjective, passage de l'*ipse* à l'*idem* comme le dit Jean-Michel Maulpoix en reprenant la distinction établie par Paul Ricoeur. L'on peut dire, je crois, que le désir d'émancipation par élargissement des limites de l'être et par diffusion de la parole est inhérent au mouvement même de la création poétique. C'est ce que dit

Marie-Josette Le Han

le poète contemporain Henri Bauchau dans un recueil au titre magnifique : *Heureux les déliants*. Bauchau, qui est poète et qui fut psychanalyste, voit dans la poésie comme dans la psychanalyse une capacité de déliance c'est-à-dire de libération intérieure. Dans un texte intitulé « La circonstance » il donne la parole au poème :

Prisonnier d'un homme et d'un temps,
Enfermé dans ma langue et le réseau de mes images,
Je suis à vous, dit le poème, comme le ciel.²⁰

L'assimilation d'un poème au ciel, donc de la poésie à l'infini, par un poète agnostique, me fournit une transition naturelle vers le dernier point de notre réflexion c'est-à-dire la parole poétique libératrice sur le plan ontologique et métaphysique.

Ce n'est assurément pas un hasard si Claudel achève *Le Soulier de satin* par le cri de « Délivrance aux âmes captives ». C'est là le programme de toute son œuvre mais sans doute aussi celui de toute poésie, parole des limites qui s'efforce de surmonter l'incommunicabilité entre les consciences, de suggérer et de transmettre l'expérience intérieure, de libérer et d'incarner tout ce qui, sans elle, resterait indicible.

La poésie s'applique en effet à explorer le domaine de l'ineffable, s'efforçant de traduire l'impression la plus fugace, l'expérience intime de la présence au monde, les instants de plénitude qui semblent relever d'une sorte de grâce mystérieuse, d'épiphanie du sacré. C'est ce qu'évoquait Baudelaire : « Dans certains états de l'âme, presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux ; il en devient le symbole »²¹ et c'est ce qu'illustre par exemple ce poème de Philippe Jacottet où un bruit naturel, celui de la rivière, ouvre une porte hors de la captivité des apparences pour celui qui sait y être attentif :

La lyre de cuivre des frênes
a longtemps brillé dans la neige.

Puis, quand on redescend
à la rencontre des nuages,
on entend bientôt la rivière
sous sa fourrure de brouillard.

Tais-toi : ce que tu allais dire
en couvrirait le bruit.
Ecoute seulement : l'huis s'est ouvert.²²

La poésie, parole captive en quête d'émancipation

Ce sont ces moments de grâce que beaucoup d'hommes oublient ou négligent que le poète s'efforce de capter, de fixer, de prolonger et de partager. Dans « Alchimie du Verbe » Rimbaud définit l'ambition suprême de la poésie comme l'expression libératrice de ce qui sans elle n'aurait droit qu'au silence : « J'écrivais des silences, des nuits. Je notais l'inexprimable »²³ et Patrice de La Tour du Pin définit ainsi son entreprise dans *Une Somme de Poésie* : « Je m'acharne par force à traduire l'ineffable »²⁴.

Ce travail de traduction est sans doute la mission la plus essentielle de la poésie car elle se préoccupe ainsi de donner une chair, une consistance et une résonance à ce « lointain intérieur » dont parle Michaux, à ce monde de la vie intime qui constitue la singularité de chaque être mais qu'il est si difficile de traduire pour soi-même et pour autrui et qui risquerait de rester à jamais captif de l'indicible.

Ce travail est aussi sans doute le meilleur moyen d'échapper à ce qu'Armand Robin appelle la « fausse parole » dont il annonçait le règne tragique dans les années d'après guerre. Nous savons qu'à l'écoute des radios étrangères il avait pris conscience de la menace que constituaient les manipulations du langage et des esprits : « Oreilles closes, j'entends, au-delà du déferlement des mots, la muette mise à mort du Verbe »²⁵. Il évoque ces manipulations qui peuvent s'exercer dans le domaine de la politique, de la publicité (et aujourd'hui du marketing et des médias) sous la forme hallucinante d'« éperriers mentaux »²⁶ qui cherchent à organiser une sorte de captivité universelle des esprits. Pour résister à cette entreprise d'asservissement généralisé il faudrait atteindre par la poésie cette parole pure, libérée de l'aliénation et du mensonge, qu'il évoque dans *Ma vie sans moi* en souhaitant que ses poèmes soient

« la Parole et non des paroles,

La Parole muette qui seule sait parler,
 La Parole condamnée qui seule peut sauver,
 La Parole niée qui seule peut affirmer,
 La Parole qui ne peut jouer aucun rôle »²⁷.

Ici encore la poésie peut donc apparaître comme force de résistance et d'émancipation. Libérée de toute forme de captivité, cette Parole aide à habiter le monde différemment, à « exister mais autrement qu'à la surface des choses » comme le dit Yves Bonnefoy, et ainsi à ne plus ressentir le monde comme un lieu d'exil et un cachot mais comme notre « vrai lieu », celui où nous devons nous accomplir dans le temps qui nous est imparté.

Je terminerai sur une question d'Yves Bonnefoy dans laquelle se réconcilient acceptation des limites et perspective de liberté : « L'ailleurs que nous

Marie-Josette Le Han

désirons n'est-il pas la beauté méconnue du monde où nous vivons ? » La poésie nous dit en effet que l'essentielle beauté est elle aussi captive des apparences et qu'il nous appartient de la libérer et de la faire vivre.

Marie-Josette Le Han
UEB, UMR 6563, Université de Bretagne Occidentale

notes

- ¹ Pascal, *Pensées*, Misère de l'homme sans Dieu, édition Brunschvicg [1904], classiques Garnier, 1964, 87.
- ² Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition Antoine Adam, classiques Garnier, 1961, 80.
- ³ Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, 130.
- ⁴ Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, *Sagesse*, III, 6, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962, 280.
- ⁵ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *Alcools*, « A la Santé », III à VI, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, 140.
- ⁶ Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, (France 1940/1945), Poésie Seghers, 2004, 377-378.
- ⁷ Nelly Sachs, *Eclipse d'étoile*, [1949], Verdier, 1999, 53.
- ⁸ Geneviève de Gaulle Anthonioz, *La Traversée de la nuit*, collection Points, Seuil, 1998, 47-49.
- ⁹ Stéphane Hessel, *Ô ma mémoire, la poésie, ma nécessité*, Seuil, 2006, 16.
- ¹⁰ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, 1994, 27, 33, 285.
- ¹¹ Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, Mercure de France, 2001, 78.
- ¹² Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres*, classiques Garnier, 1992, 273.
- ¹³ Saint-Pol-Roux, *La Répoétique*, Rougerie, 1971, 27.
- ¹⁴ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Folio Essais, 2006, 247.
- ¹⁵ Stéphane Hessel, *op. cit.*, 18-19.
- ¹⁶ Bachelard, *L'Eau et les rêves* [1942], Livre de poche, 25.
- ¹⁷ Bachelard, *L'Air et les songes* [1943], Livre de poche, 5.
- ¹⁸ René Char, « A faulx contente », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 782.
- ¹⁹ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Seuil [1975], collection Points Essais, 1997, 301
- ²⁰ Henry Bauchau, *Heureux les déliants*, Editions Labor, 1996, 36.
- ²¹ Baudelaire, « Fusées », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, 1257.
- ²² Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, Poésie/Gallimard, 1994, 144.
- ²³ Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une Saison en enfer*, Œuvres, classiques Garnier, 1997, 228.
- ²⁴ Patrice de La Tour du Pin, *Une Somme de poésie I*, « Psaumes », Gallimard, 1981, 392.
- ²⁵ Armand Robin, *La fausse parole*, Editions Le temps qu'il fait, 2002, 42.
- ²⁶ *Ibid.*, 39-40.
- ²⁷ Armand Robin, *Ma vie sans moi*, Poésie/Gallimard, 1970, 81.

Anne Le Guellec

Récit de captivité et capture du réel

Gould's Book of Fish, publié en 2001, est le troisième roman de l'Australien Richard Flanagan, historien de formation, et lauréat, pour cette œuvre, du *Commonwealth Writers Prize* en 2002. La question qui se pose dans un roman comme celui-ci est de savoir si la fiction n'a qu'un rôle promotionnel, ou si elle répond chez l'historien à un besoin de prolonger sa recherche et sa réflexion historique par un travail et une réflexion sur le récit, sur l'imaginaire, sur le lieu d'où l'histoire elle-même tire son sens, c'est-à-dire l'affabulation, et finalement la « littérature ». Cette question se pose ici de façon d'autant plus évidente que le roman aborde un sujet toujours extrêmement sensible pour la conscience identitaire australienne, celui des bagnards et des origines de la colonisation de l'île continent.

Avec ce roman de captivité, en effet, Flanagan revient sur les origines pénitentiaires de l'Australie britannique, et plus particulièrement de Van Diemen's Land (l'actuelle Tasmanie, d'où lui-même est originaire), où le régime pénitentiaire était particulièrement épouvantable. Le roman s'inspire d'un personnage historique réel, William Buelow Gould, peintre sur porcelaine, qui fut condamné pour vol en 1825 à 49 ans de bagne à Van Diemen's Land. Pendant sa détention, le naturaliste amateur chez qui il était employé comme domestique demanda à Gould de s'improviser naturaliste et il aurait peint 26 planches représentant les poissons locaux¹. Douze de ces planches, extraites d'un livre consultable à la Allport Library de Hobart, donnent leur nom aux chapitres du roman, dont le sous-titre est d'ailleurs « A Novel in Twelve Fish » et qui se présente comme le pendant narratif du livre animalier authentique. Tout comme Peter Carey, qui un an avant la sortie de ce *Gould's Book of Fish* avait publié *True History of the Kelly Gang* (le récit autobiographique fictif que Ned Kelly, le célèbre bandit de grand chemin, aurait pu rédiger à l'intention de sa fille avant son exécution), Flanagan donne ainsi la parole à un personnage historique que sa captivité a aussi condamné au silence. À défaut de récits de captivité « authentiques » (employons ce mot, même si Linda Colley dans son étude intitulée *Captives*² a montré que le récit de captivité entièrement authentique n'existe pas), c'est donc à la fiction qu'il revient,

Anne Le Guellec

apparemment, pour Flanagan, de compenser l'univocité des chroniques et des archives officielles³. On se souviendra que Coetzee, dans son roman *Foe*, qui s'interrogeait sur les conditions d'écriture du récit/roman de Robinson Crusoé, avait déjà lui-aussi pointé et théorisé le « paradoxe de Vendredi », le problème de l'homme à la langue coupée dont l'histoire était vouée à l'inauthentique, toujours aliénée, parce que racontée par un autre – Vendredi étant bien sûr l'emblème des Sud-africains noirs mais aussi de tous les captifs et les opprimés en général, peuples, classes ou individus, qui sont les éternels « objets » des archives officielles.

À un premier niveau donc, dans le contexte australien, le roman est une façon de renouer par la fiction avec un passé tronqué, voire falsifié par l'historiographie coloniale. Comme pour de nombreux auteurs post-coloniaux, il s'agit pour Flanagan l'historien⁴, de réhabiliter les victimes d'un pouvoir répressif, et de dénoncer l'amnésie collective d'une nation qui ne s'assume pas, qui pratique la fiction sélective caractéristique d'une ancienne colonie désireuse de s'inventer une nouvelle identité nationale, tout en ne réussissant pas à faire le deuil de ce qui est tu.

L'ambition de ce roman volumineux ne s'arrête cependant pas là. Par-delà la répression exercée par le système pénitentiaire, Flanagan vise en effet le rationalisme analytique hérité des Lumières, dont il considère que l'utopie panoptique – la construction carcérale si chère à Bentham – n'est que le prolongement et qui, sous l'effet du prisme colonial, apparaît dans toute sa monstruosité, tel Prospero révélé par Caliban.

Par ailleurs, cette réflexion sur les méfaits de la raison organisatrice et inhumaine, déshumanisante, conduit Flanagan à réfléchir sur la vraie vie, la vérité de la vie qui se trouve, à l'inverse, dans la parole-flux, l'imaginaire d'évasion. On peut sans doute retrouver là l'opposition entre classicisme rationaliste et romantisme de la littérature européenne, mais le travail de Flanagan n'en paraît pas moins intéressant, authentique et nécessaire. Prolongeant sa réflexion sur la relativité du témoignage avec lequel on construit l'Histoire, Flanagan fait donc également de ce roman sur la captivité pénitentiaire, une exploration des paradoxes de la narration, qui est à la fois enfermement structurant et flux créatif, évasion et captation, capture et libération – une exploration fortement inspirée selon lui des récits oraux qui constituent la tradition tasmanienne, mais reprenant également de façon évidente les techniques de subversion narrative d'une tradition littéraire européenne qui va de Sterne au post-modernisme.

Pour revenir sur quelques points essentiels, il est donc possible de présenter Flanagan d'abord comme un romancier historien, critique de la « réalité » historique. En brouillant de manière à la fois subtile et ironique

la frontière entre témoignage authentique et fiction historique, Flanagan rapproche la relativité anti-réaliste du roman post-moderne d'aujourd'hui des récits de voyage du 18^{ème} siècle, tenus pour réalistes, mais où une certaine porosité était tolérée entre la description factuelle et la fiction, les emprunts à d'autres récits de voyages, ou l'insertion de détails imaginaires dans une représentation fidèle de la réalité étant fréquents.

D'autre part, Flanagan se pose également en romancier historien restituant à la « littérature » les sources narratives, tout en interrogeant, mais de façon ironique, l'authenticité du récit de captivité, dans la même perspective que Linda Colley dans l'ouvrage auquel il a déjà été fait référence. Celle-ci relevait, parmi les facteurs de distorsion entre événement et récit, les suivants : la volonté de profiter financièrement d'une histoire sensationnelle pour vivre, celle de préserver la réputation de l'auteur, mais aussi bien-sûr l'incompétence formelle.

Pour Colley, il n'y a quasiment pas de récit de captivité qui soit entièrement authentique, au sens de restitution d'une vérité factuelle. Cependant, elle affirme que la validité des textes va bien au-delà du témoignage idiosyncrasique, qui est déjà précieux dans la mesure où il vient moduler une vision trop univoque de la réalité véhiculée par les instances de pouvoir. En effet, même dans ce qu'il tente de cacher ou dans le type de distorsion ou d'aménagements avec le vraisemblable qu'il apporte, le récit de captivité apporte des éclairages indirects sur un contexte macro-économique, politique et culturel.

Au-delà, cependant, de l'intérêt historique du récit, ce que vise Flanagan à travers la restitution à la littérature de textes « documentaires », c'est, pour la culture tasmanienne, une libération de l'image de soi. Pour reconstituer le faux récit d'un vrai bagnard, Flanagan qui a commencé sa carrière en tant qu'historien à la fois de la Tasmanie et des couches les plus pauvres de la population britannique, sollicite une connaissance considérable du contexte historique de sa fiction. Il accumule dans son roman une foule de détails, de personnages, dont le caractère vérifiable authentifie l'ensemble du récit, tout en prenant des libertés subtiles avec la vérité historique, comme l'a montré Xavier Pons dans son article très détaillé et érudit « 'This sad pastiche': Texts and Contexts in Richard Flanagan's *Book of Fish* ». Par exemple, les dates de naissance et de mort de Gould sont modifiées pour des raisons d'efficacité narrative, mais l'on trouve aussi de petites distorsions de la vérité historique plus gratuites, comme le fait que Audubon, le peintre ornithologue américain que Gould rencontre, se prénomme non pas John James, mais bizarrement, Jean-Babeuf.

Flanagan se plaît également à déguiser le faux en archive authentique : ainsi la postface intitulée « *From the Colonial Secretary's correspondence file, 5 April 1831* (Archives Office of Tasmania) » qui « identifie » Gould par son

Anne Le Guellec

numéro, ses pseudonymes, ses tatouages et indique la date et les circonstances de sa mort. Le lecteur y croirait sans problème si les pseudonymes n'identifiaient pas Gould à tous les principaux personnages de l'histoire, et même au narrateur du récit cadre, Sid Hammet.

On peut songer à un autre exemple de cette volonté de jouer à faire du faux, typographique celui-là : la police de caractère choisie par l'éditeur est « Historical Felltype » où les esperluettes (« & ») abondent, donnant une pseudo-authenticité de manuscrit à la page imprimée (dans l'édition originale, l'impression du roman respectait de surcroît les douze changements de couleur d'encre du manuscrit fictif, Gould étant réduit à fabriquer des encres de fortune avec son sang, de l'encre de seiche, du lapis lazuli broyé, des excréments...).

Ce type de jeu post-moderne avec la réalité et la fiction, qui peut paraître un peu gratuit, lorsqu'il se combine avec des jeux métatextuels, comme c'est le cas ici, a pour effet d'exaspérer une partie des critiques qui n'y voient que prétention auctoriale. On imagine aisément que plus d'un de ces critiques a été impatienté en lisant les pages où Gould, l'auteur du récit mis en abyme découvre, alors qu'il aide une femme aborigène à entretenir le bûcher funéraire d'un autre aborigène en y jetant des livres volés aux archives du pénitencier, que celle-ci vient de détruire les premières pages d'un livre où apparaissent ce qui semblent être les premières phrases de son propre récit. Or le premier chapitre du manuscrit découvert dans le récit cadre est précédé, à la page 41 du roman que le lecteur tient en main, de la mention suivante : « The first 40 pages of Gould's notebook are missing ; his journal begins on page 41 ». Dans le livre que l'aborigène a partiellement déchiré, Gould lit encore un paragraphe qu'il a du mal à comprendre car il appartient en fait au récit cadre, écrit par Sid Hammet au 20^{ème} siècle. Pris de panique, car il commence à se demander s'il n'est pas prisonnier d'un livre dans lequel non seulement son passé mais également son avenir sont déjà écrits, il se met à arracher des pages pour les jeter au feu :

Trying desperately to avoid the conclusion that if this book of fish was a history of the settlement, it might also just be its prophecy, I then realised that the book was not near ended, that it contained several more chapters, & with mounting terror I read on the succeeding page of how—
'I realised that the book had not near ended, that it contained several more chapters, & with mounting terror I read on the succeeding page of how—' (337)

Ce genre de facétie narrative plus très nouvelle est ici à peine pimenté par le parallèle entre le captif réel (historique) – qu'on sait avoir existé par les dessins de poisson – et le captif fictif, de fantaisie, du récit. Mais n'est-ce

pas tout de même cette portée historique et identitaire qui est essentielle et transcende le procédé ? Elle contribue en effet à interpeller le lecteur sur la finalité d'un roman qui plaque ainsi des artifices post-modernes voyants sur un récit qui prétend par ailleurs au sérieux historique, à rétablir une vérité occultée par les archives officielles. Pour l'historien, c'est dire que les archives ne sont jamais sûres ; mais pour l'Australien, c'est dire aussi autre chose. Les facéties post-modernes « signalent » une réalité cachée de l'Histoire, cachée justement sous ce masque si visiblement emprunté ; une réalité (coloniale) cachée, et dont on ne peut manifestement pas encore faire l'histoire. On ne peut encore qu'en parler indirectement ; mais elle passionne ; et si les facéties post-modernes sur l'identité du personnage, du narrateur, du récit lui-même passionnent « en amusant », c'est en soi une victoire sur la tristesse qu'engendrait jusque-là l'aliénation de l'image australienne, sa captivité dans la forteresse des mots de l'Autre.

Même si parfois le Gould du récit en abyme se contredit quant à ce qui le pousse à écrire (n'espérant rien de la postérité, il présente le récit comme une simple confession compulsive, « a bad habit, as inescapable & as wretched as scratching at my lily balls. » 44), dans l'ensemble, il s'agit quand même pour lui de résister « enfin » aux différentes autorités qui, tout au long de sa vie, l'ont contraint à la soumission et au silence. Orphelin dès son plus jeune âge, il a d'abord été élevé dans un hospice pour indigents, puis à été vendu comme apprenti-maçon. Forcé à fuir parce que sa constitution chétive était inadaptée à un travail si dur, il devient voleur avant d'être enrôlé de force dans une flotte qui part coloniser l'Australie. Condamné au bagne pour insoumission, il s'évade aux Amériques, puis rentre en Angleterre où il est repris et condamné à la pendaison avant de voir sa peine commuée en nouvelle condamnation au bagne. Il y a insistance sur l'incapacité du personnage à se défendre du jugement des autorités, à se libérer de leur verdict mais aussi de leur assignation à être un être parodique, ridicule, manipulé, dépossédé de lui-même.

I found myself agreeing—after a few hard cuffs around the ears & reasonable threats of far worse injury from a press gang, the cream of the English nation—that in truth I had actually all along wanted to join Lieutenant Bowen's mission as a deckhand to assist in civilising Van Diemen's Land. In this way I was persuaded to venture to the New World where Progress & the Future are said to reside. (59-60)

L'Histoire officielle ne lui donne à choisir qu'entre l'anonymat et le parodique, l'aliénation à une image de ce que, de toute évidence, il n'est pas. Comme le souligne l'auteur du manuscrit, la participation à la grande Histoire

Anne Le Guellec

de ceux qu'on a appelés les petits et les « sans grade » est rarement consignée dans les livres : « My own small part in the great invasion of Van Diemen's Land as we then knew it—Tasmania, as its native-born now prefer it, shameful of stories of the type I tell—has hitherto not been recorded, but I believe my role one worthy both of record & reflection » (41).

Quant à la parole du prisonnier lui-même, elle est interdite et très sévèrement réprimée ; la seule histoire connue des bagnards est celle qui est disponible dans les archives officielles, émanant de l'historien officiel – un étranger, significativement. Tout témoignage direct du prisonnier, si délirant soit-il, est donc déjà une victoire de « l'histoire vraie » sur l'image aliénée, produite par d'autres. Le récit clandestin présentera d'abord la version « officielle » comme lacunaire (l'existence même d'un récit interdit n'est-elle pas la preuve que la connaissance que les autorités ont des agissements des détenus est imparfaite ?) et finalement comme mensongère.

Du fait de son existence même, le récit du bagnard est donc subversif, même si Gould se défend d'abord de prétendre que son texte constitue une sorte d'anti-archive (« some alternative, up-side down Registry. » 46). Initialement, le récit ne prétend même pas être vrai ; il est une *émanation* (fictionnelle) de l'être, et non pas un discours « objectif » (ni réflexif raisonnable) ; il se présente seulement comme une trace, une tentative de conjurer l'effacement qu'impose la captivité :

It is, if you ponder it only for a moment, a curious fact that no visual record will survive this time & place, not one single painting of the maimed, of the broken, even of the Commandant. [...] What follows may or may not be my true story: either way it is of no great importance. Nevertheless with the porcupine fish dead & the old Dane now gone, I simply want to tell the tale of my paltry paintings, before I too join them. (44-45)

Le récit exprime d'abord la volonté de lutter contre ce que Gould décrit comme : « [the] entire untrue literature of the past which had [...] denied me my free voice and the stories I needed to tell » (338). Le testament fictif est donc, malgré toutes les ironies métatextuelles, ou plutôt à travers elles, une façon de compenser, de façon posthume, tous les silences qui ont été imposés à un personnage qui correspond à la figure emblématique du subalterne que la littérature postcoloniale s'ingénie à faire parler. Le subalterne ne parle plus en subalterne raisonnable et contrôlé, il éructe, il se libère. Certains critiques ont rapproché Flanagan de Rabelais. On voit bien ici la justesse stratégique (et pas seulement stylistique) de l'idée : comme le moine humaniste qui témoigne de l'Homme aspirant à la (Re)naissance, brimé et déformé par l'éducation formaliste et le dogmatisme médiéval, à travers ses géants débor-

dants de vie désordonnée, parodiques, contradictoires, incroyables, Flanagan témoigne d'une aspiration à l'existence historique à travers d'improbables situations de récit.

Après avoir fait le point sur le projet politique et la démarche en quelque sorte philosophique de Flanagan, revenons sur la polémique indirecte qu'en tant qu'historien, il semble entretenir avec les sources documentaires « officielles » de l'histoire australienne.

À la fin du récit, Gould révèle qu'il a découvert que les fameuses archives, qui au début avaient été présentées comme une chronique tatillonne de la colonie pénitentiaire (« the written records of the settlement [where] it is said the details of every convict & every event of the island's past are meticulously recorded, no detail too insignificant to elude cataloguing & chronicling » 46), sont en fait une réécriture falsificatrice de la réalité. Il y manque en effet une chose essentielle, qui est le témoignage des souffrances humaines :

The world, as described by Jorgen Jorgensen in those blue-inked pages, was at war with the reality in which we lived. The bad news was that reality was losing. It was unrecognisable. It was insufferable. It was, in the end, inhuman. [...] In this universal history, all he had seen and known, all he had witnessed & suffered, was not as lost & meaningless as a dream that dissolves upon waking. If freedom [...] exists only in the space of memory, then he & everybody he knew were being condemned to an eternity of imprisonment. (284-85, 290)

La critique de l'historien redevient immédiatement philosophique, parce que la réalité historique australienne est au départ directement philosophique, puisqu'elle met en jeu deux lieux philosophiques par excellence : le Nouveau Monde, et la Prison. Deux figures de la rédemption, deux figures de l'utopie, deux figures de l'idéal.

La prison, le Bagne, qui fut la première réalité historique de l'Australie blanche, est évoquée comme un système qui relève de lui-même, comme de son propre aveu, de l'imaginaire, de l'utopie, et, en fait, de l'écriture. Entre la parole de Gould et l'histoire officielle, il n'y a au fond qu'un combat d'écriture, une rivalité d'imaginaires. Mais ce que combat l'imaginaire vivant de Gould, ensourcé dans la sensibilité et la subjectivité, c'est l'utopie machiniste du « système », la structure sans histoire. Il évoque avec horreur :

a penal system as some enlightened mass-migration scheme created by beneficent elders, in which horror was only very occasional but always deserved, & in which men made good rather than bad. This world was

Anne Le Guellec

not an act of creation, for good or bad, in which people constantly reinvented themselves, but a system in which one was accorded an ignoble but necessary part, like a piston head or belt in the steam engines the Scot weaver had so futilely smashed. (288)

Dans ce système, reflété dans les archives officielles rédigées par Jorgen Jorgensen, également hagiographe du gouverneur de l'île, l'organisation du réel répond à un ordre logique qui relève de l'écriture :

[...] by obeying the laws of pattern & succession, of cause & effect—which never characterise life but are necessary for words on paper—he had created an image of the settlement that would persuade posterity of both the convicts' animality & the administrator's sagacity, a model of power of unremitting, tempered discipline to transform pickpockets into cobblers & catamites into Christians. (287)

Mais cette écriture, justement, est écriture, et non parole. N'étant pas vivante, pas sensible, elle peut tout dire, tout classer, tout décrire, jusqu'à l'horreur, dans une sorte de logique sadienne. Cependant, à travers cette froideur, elle donne à penser et fait désirer ce qu'elle n'est pas : la sensibilité, la singularité, l'inclassable. Ainsi, décrire le corps souffrant, c'est revendiquer en creux un discours sur la souffrance des corps. La description des tortures (le fouet mais aussi l'incarcération de plus en plus étroite finissant par « the cradle », l'immobilité forcée jusqu'à la pourriture des chairs, et de la raison) révèle, plutôt que son efficacité, une lacune fondamentale du système et des archives : la capacité à sentir, et à ne *pas* aller jusqu'au bout de l'ignoble.

De même, le discours du savoir (celui des sciences naturelles, par exemple) qui relève de la mégalomanie et du désir de puissance, qui fait de la captivité une simple extension de l'analyse de la nature, qui applique la taxinomie au domaine social, désigne le défaut de la cuirasse du discours historique officiel et autorise, en compensation, les extravagances de l'imagination vivante de Gould, le personnage « vrai ». De même que, pour le Foucault *Des Mots et des choses*, par-delà le discours classifiant du « cas », se disait l'individualité polymorphe, chez Flanagan, par-delà le discours carcéral de l'utopie raisonnée et horrible se dit et s'imagine la souffrance historique, romanesque, subjective, individuelle ; le topos se laisse lire à travers l'utopie.

En conclusion, on peut donc dire que par-delà le testament déraisonnable d'un individu, le récit de Flanagan se pose comme la véritable expression de l'Australie, du discours actuel possible sur l'Australie, aux yeux du romancier-historien : ni l'utopie, entre épopée et tragédie, de l'avènement d'une nouvelle « race » et d'un Nouveau Monde, ni l'enfer froid, l'utopie

déprimante de la nullité pénitentiaire (« the same dreary songs & pictures of the Old World, telling them the same dreary story [...] you are guilty & you are to blame & you are less [...] Long after these bars have fallen away, they'll sing & paint the bars anew & imprison you & yours forever after, gleefully singing & painting: *Less! Less! Less!* » 53)

Le roman, la littérature, dit la « dirty truth », vraie bien que pas forcément véridique, reflétant une réalité fuyante, composite, sublime et grotesque, qui est celle de l'humanité : sans cesse changeante car en mutation permanente, transgressive dans la mesure où elle s'oppose à l'ordonnement statique, analytique, aux « barreaux », aux cloisonnements, aux catégories. L'ordre carcéral, la description raisonnée du monde, les archives de l'autorité et de l'histoire officielle y sont présentés sous la forme régressive d'un foisonnement picaresque, baroque, excessif s'opposant à toutes les contraintes. C'est pourquoi l'historien passe au roman ; pas seulement parce que, de façon générale, pour l'Homme la littérature est une façon de dire le vrai quand même (dans la mesure où le besoin d'imaginaire fait autant partie de la réalité que l'existence concrète), mais parce que, dans le cas spécifique de l'Australie actuelle, il y a nécessité de « raconter des histoires ». Présentées ici comme le recours des opprimés, liées à l'affirmation de la vie, faisant passer ce qui manque à la mémoire réelle à travers la mémoire imaginée, affirmant la mémoire affective, l'opposant à l'archive objectivante et la subvertissant, elles réconcilient l'imaginaire avec le passé colonisé, seul moyen d'accéder à une véritable littérature nationale.

Anne Le Guellec
HCTI/Université de Bretagne Occidentale

Bibliographie

- FLANAGAN, Richard. *Gould's Book of Fish* (2001). New York, Atlantic Books, 2002.
- COLLEY, Linda. *Captives: Britain, Empire and the World 1600-1850*. London, Cape, 2003.
- CAREY, Peter. *The True History of the Kelly Gang*. Brisbane, University of Queensland Press, 2000.
- COETZEE, J. M. *Foe*. New York, Viking Press, 1986.

Anne Le Guellec

PONS, Xavier. « 'This sad pastiche': Texts and contexts in Richard Flanagan's *Book of Fish* ». Revue *Commonwealth* 28-1 : « Textual, Contextual, Extra-Textual ».

notes

¹ Les notes accompagnant les planches du livre indiquent en effet qu'elles ne sont qu'« attribuées » à Gould, n'étant pas signées. On peut également voir ces planches sur le site internet de la bibliothèque d'État de Tasmanie : <http://images.statelibrary.tas.gov.au>.

² Linda Colley, *Captives*, London, Cape, 2003.

³ Les parallèles entre le roman de Carey et celui de Flanagan sont nombreux : l'attention portée à l'aspect matériel du manuscrit, les jeux péritextuels avec les notes authentifiant le caractère historique de la fiction ainsi que les citations de Faulkner placées en exergue respectivement de *True History* : « The past is not dead. It is not even past » (*Requiem for a Nun*), et de *Book of Fish* : « My mother is a fish » (*As I Lay Dying*).

⁴ Avant d'entamer une carrière romanesque, il a publié *The Story of Terrible Beauty: A History of the Gordon River Country*, *Codename Iago: The Story of John Friedrich*, et *Parish-fed Bastards: A History of the Politics of the Unemployed in Britain 1884-1939*.

Anne-Laure Brevet

La discipline de l'escapade dans *The Loneliness of the Long-Distance Runner* d'Alan Sillitoe

Publié en 1959 dans un recueil de nouvelles éponyme, *The Loneliness of the Long-Distance Runner*¹ est un roman court (« novella ») de quarante-sept pages adapté au cinéma en 1962 par le metteur en scène anglais Tony Richardson, avec Tom Courtney dans le rôle du héros. Richardson avait, quatre ans auparavant, mis à l'écran la pièce de John Osborne, *Look Back in Anger* (1956). John Osborne, John Wain, Kingsley Amis, William Cooper et Alan Sillitoe appartiennent à un courant littéraire de la fin des années cinquante appelé les « Angry Young Men », ces héros en colère contre les valeurs traditionnelles de l'Angleterre et l'injustice de son système de classes sociales. Comme la plupart des écrivains de ce mouvement, Sillitoe a réfuté cette appellation, affirmant qu'il n'avait jamais rencontré ces auteurs à l'époque où il écrivait ses deux principaux romans, et qu'il ne s'était jamais considéré lui-même comme étant particulièrement en colère².

Avec le premier roman de Sillitoe, *Saturday Night and Sunday Morning*, publié en 1958, *La Solitude du coureur de fond* est certainement le roman le plus apprécié des lecteurs, ces deux œuvres ayant l'une et l'autre reçu un prix littéraire et fait l'objet d'un film. Alan Sillitoe a écrit plus d'une cinquantaine d'ouvrages : romans, nouvelles, pièces de théâtre, récits de voyage. Son œuvre, très connue au Japon, en Allemagne et en Russie, est traduite en dix-neuf langues, dont le bulgare, le serbo-croate et le roumain. Né en 1928 et ayant grandi à Nottingham pendant la Deuxième Guerre Mondiale, l'auteur est issu d'une famille d'ouvriers de cinq enfants dont le père illettré se retrouva en prison car il n'arrivait pas à payer ses dettes chez l'épicier pour nourrir sa famille. En effet, dans les années qui suivirent la crise de 1929 la famille de Sillitoe fut plongée dans la misère. Le thème de l'honnêteté selon des critères qui ne sont pas ceux de la société dans laquelle il faut survivre se trouve au cœur du récit de Colin Smith, le jeune délinquant dont l'histoire est racontée dans *The Loneliness of the Long-Distance Runner*.

Par la suite, les conditions de vie s'améliorèrent pendant la deuxième guerre mondiale, l'effort de guerre nécessitant de la main d'œuvre ouvrière,

Anne-Laure Brevet

mais un intense sentiment de précarité subsistait parmi la classe ouvrière, surtout dû aux raids aériens allemands qui prenaient régulièrement pour cible les maisons, les usines, les routes d'accès et les mines de charbon de Nottingham. Comme l'explique Gillian Mary Hanson dans son ouvrage consacré à Sillitoe :

The indelible two-edged endowment of freedom from hunger and possible destruction presented by the war must have suggested to this writer the related themes of entrapment and escape [...] so frequently present in his works³.

L'auteur situe l'histoire de son héros de dix-sept ans, originaire comme lui de Nottingham, vers le milieu des années cinquante, dans une période où l'Angleterre se reconstruit et prend la voie de la société de consommation. Le jeune homme, ayant volé la caisse d'une boulangerie, doit purger une peine d'emprisonnement en maison de correction (« borstal ») dans le comté d'Essex. Le gouverneur du *Borstal* souhaite qu'il s'entraîne à une course de fond, afin de le remettre, au sens propre comme au sens figuré, dans le droit chemin. Colin se soumet de bonne grâce à l'entraînement, conscient de ses capacités de champion, mais tout à la fin de la course il décide de perdre, ostensiblement, pour signifier sa rébellion. En effet, il refuse d'être le poulain du directeur (« his prize race horse », 12) car il ne veut pas que celui-ci tire profit de son succès. Colin Smith ne sera jamais du côté du pouvoir, de la haute société qu'il déteste. Ni l'entraînement à la course de fond, ni les encouragements qu'il reçoit ne font dévier le héros de la voie qu'il s'est tracée : artisan de ses escapades, il va passer maître dans l'art de la digression et dans la discipline de l'écart. Organisé en trois parties, le roman court expose d'abord le discours intérieur du personnage pendant sa préparation à la course, puis raconte de manière analeptique les événements qui ont conduit Smith en maison de correction, pour terminer par la course proprement dite et ses conséquences sur l'avenir du héros.

La présente analyse suivra le déroulement chronologique du récit et tentera de mettre en lumière un parcours existentiel au sens philosophique : en effet, les méthodes disciplinaires exercées sur le prisonnier ont pour double effet de renforcer son estime de soi et d'exacerber sa haine de l'autorité. Dans un second temps, il sera question de la façon dont le héros trouve les chemins de sa liberté à travers le discours intérieur qui se déploie pendant l'effort physique et se dévide dans l'écriture. En dernier lieu, on montrera comment le personnage met fin lui-même à sa liberté en arrêtant son mouvement vers l'avant, une fois son identité capturée et enfermée dans le moule de la délinquance. En cela, le personnage ne peut que subir les effets du

système pénal en tant qu'il sert « les intérêts d'une classe », comme l'explique Michel Foucault dans *Surveiller et punir*⁴.

L'effet négatif des méthodes disciplinaires

Le récit se présente de manière subjective en focalisation interne et le héros auto-diégétique, écrivain fictif de l'histoire, ne fait apparaître la maison de correction que sous le jour de ses lacunes et de son inefficacité.

Le Borstal est une école de redressement, et les adolescents âgés de plus de seize ans qui y demeurent enfermés ne sont pas là pour purger une peine en rapport avec leur crime mais pour y être corrigés, rééduqués et redressés dans tous les sens du terme⁵. Cette discipline s'avère inefficace auprès de Colin Smith, maître de lui-même, en pleine possession de ses moyens athlétiques, il cultive la rébellion comme une vertu : « No, [Borstal] doesn't get my back up, because it's always been up, right from when I was born. » (16) Insistant beaucoup sur son honnêteté et sa droiture, le personnage-narrateur semble vouloir attirer la sympathie de son lecteur, voire établir une certaine connivence avec lui, en évoquant longuement les raisons personnelles qui l'ont poussé à cambrioler une boulangerie. La sincérité du narrateur homodiégétique est donc au-dessus de tout soupçon.

Le Borstal se présente moins comme une caserne que comme une sorte de manoir abandonné, brièvement décrit comme étant sordide et isolé (8) – « this dirty great walled-up, fenced-up manor house in the middle of nowhere », 15) – où règne une discipline militaire dont Colin ne se plaint pas, puisque, comme à l'armée, il y est nourri et logé. On ne sait pas à quel genre de travail les adolescents sont contraints pendant la journée. Il y existe des punitions humiliantes comme celle que subit Colin pendant les six mois de peine qui lui restent à purger après son acte de rébellion, travaux forcés consistant à nettoyer continuellement le sol de l'institution. La dureté des méthodes de redressement n'est pas critiquée par le personnage-narrateur qui la tourne en dérision, mais leur résultat lui vaut un diagnostic de pleurésie à la fin du roman. La mauvaise nourriture, qu'il refuse de décrire mais qualifie de « Borstal slum-gullion » (7), et surtout les conditions dans lesquelles il doit s'entraîner donnent à juger de la rigueur du système punitif : « I feel like the first man [on the world] because I've hardly have a stitch on and am sent against the frozen fields in shimmy and shorts – even the first poor bastard dropped on to the earth in midwinter knew how to make a suit of leaves, or how to skin a pterodactyl for a topcoat. » (8)

Un des ressorts importants de cette histoire est la permission accordée à Colin de sortir de la maison de correction pour son entraînement à la course à pied, tous les matins à cinq heures, l'estomac vide. Est-ce une marque de

Anne-Laure Brevet

confiance ou une méthode particulièrement innovante de discipline censée lui faire comprendre qu'il doit revenir ? Selon Michel Foucault, les systèmes qui visent à dresser les enfants mettent tous l'accent sur la discipline des corps : « Châtier, c'est exercer⁶ ». L'exercice s'avère être un complément nécessaire au travail imposé. « We want hard honest work and we want good athletics » (9), explique le gouverneur à Colin à son arrivée, comme s'il voulait lui démontrer le bien-fondé de son propre modèle carcéral, à l'opposé du Panoptique de Bentham : quelque innovant qu'il fût, il ne préconisait en aucune façon d'accorder au détenu une liberté de mouvement lui permettant de sortir de sa cellule et d'évoluer à l'extérieur de la prison sans être vu. En revanche, l'accent était placé sur l'éducation et le confort physique du prisonnier, tandis que dans la maison de correction, celui-ci souffre du froid et vit en collectivité. Cependant, la surveillance particulière dont Colin fait l'objet l'isole et le fait réfléchir. La solitude forcée de l'entraînement le renvoie à sa propre condition. Mais surtout, elle le rend emblématique d'une classe sociale, dont tout le ressentiment envers le pouvoir s'incarne en haine contre la figure du gouverneur qui pourtant s'efforce de représenter aux yeux de Colin la loi du père, au sens lacanien du terme⁷ : « No, I'll show him what honesty means if it's the last thing I do, though I'm sure he'll never understand because if he and all them like him did it'd mean they'd be on my side which is impossible. » (51)

Ce qui est en jeu dans *The Loneliness*, c'est l'irréductible différence entre les classes sociales, l'une dominante, l'autre refusant d'être dominée, et échappant aux règles de bonne conduite, à l'éducation, au beau langage.

They're training me up fine for the big sports day when all the pig-faced snotty-nosed dukes and ladies – who can't add two and two together and would mess themselves like loonies if they didn't have slavies to beck-and-call – come and make speeches to us about sports being just the thing to get us leading an honest life and keep our itching finger-ends off them shop locks and safe handles and hairgrips to open gas meters. They give us a bit of blue ribbon and a cup for a prize after we have shagged ourselves out running or jumping, like race horses, only we don't get so well looked-after as race horses, that's the only thing. (8-9)

La haine des classes aisées renforce l'estime de soi, à cause du sentiment d'appartenir à un groupe (nous) qui se définit par opposition à « eux » (« them, them bastards » (7), « the pot-bellied pop-eyes », 39), et fait entrer tous les inconnus, y compris le lecteur, dans cette catégorie. Fort de cet esprit de rébellion, Colin se considère comme honnête, juste et loyal, tout particulièrement au moment où son copain Mike et lui-même, occupés à leur « travail » ouvrent la caisse de la boulangerie à l'aide d'un marteau et d'un burin

(« a hammer and chisel », 28), ce qui donne lieu à un paragraphe sentimental et humoristique où il repense aux valeurs de son père et remercie le boulanger de ne pas avoir fait confiance aux banques :

...all shared alike between Mike and me because we believed in equal work and equal pay, just like the comrades my dad was in until he [...] had no breath left to argue with. I thought how good it was that blokes like that poor baker didn't stash all his cash in one of those big marble-fronted banks that take up every corner of the town [...], which wouldn't give a couple of sincere, honest, hardworking, conscientious blokes like Mike and me a chance.(29)

Si le boulanger leur a involontairement facilité le travail, c'est qu'il fait partie lui aussi du même groupe social, du « nous », de la famille d'appartenance dont parle R.D. Laing dans *The Politics of Experience*, et qui n'existe pas en soi puisqu'elle est subjective, « unie grâce à une intériorisation réciproque opérée par chacun de ses membres⁸ » et dont les valeurs sont « la loyauté réciproque » et « la fraternité jusqu'à la mort⁹ ». Cet état d'esprit confraternel mais discriminatoire vise aussi à excuser tout comportement non seulement répréhensible au regard de la loi mais délibérément récalcitrant au principe de réalité. Si le personnage se reconnaissait dans un « nous » conformiste, il retournerait à l'usine et assumerait sa condition sociale (« be honest and settle down in a cosy six pounds a week job. » 14). Pour Smith, il existe les « In-laws » (« like you and them ») toujours prêts à dénoncer le moindre faux pas des « Out-laws blokes like me and us » (10). Le flux de ses pensées rythmé par l'effort physique particulier à la course fait apparaître un univers subjectif nourri de méfiance et de haine contre les « In-laws » (« they can't kid me », 12 ; « I'm telling you straight : they're cunning and I'm cunning », 7 ; « I won't get them that cup, even though that stupid tash-twitching bastard has all his hopes in me » 13). Dans un chapitre de son ouvrage sur Sillitoe, Stanley S. Atherton explique les attitudes significatives de la « working-class » de l'époque et répertorie les « In-laws » : « They include politicians, policemen, commissioned ranks in the armed forces, landlords, school masters, factory bosses, means test men, doctors and office workers¹⁰. »

Pour Colin, le corps médical, la police et l'armée évoquent le fascisme. Ceux, par exemple, qui l'observent pendant sa course, perchés sur le toit de l'institution, ressemblent à des généraux allemands dans leurs tanks (8). Quant au policier qui l'interroge sans relâche tous les matins tant il est persuadé de sa culpabilité, il est comparé à Hitler (« old Hitler-face » 35). A cet égard on comprend mieux la haine de Colin à l'encontre du gouverneur, car non seulement ce dernier représente la classe dominante en se montrant paternaliste mais il donne l'impression à Colin qu'il tente de se substituer à

Anne-Laure Brevet

son père ouvrier décédé d'un cancer de la gorge. Loin d'approuver l'image de réussite que donne le gouverneur, Colin se remémore la découverte du corps de son père et revit ce traumatisme afin de s'empêcher de gagner la course. Aussi fait-il de la mort de son père celle d'un héros rebelle – « the Out-law death my dad died », 50 – car il a renvoyé les médecins et préféré mourir dans sa chambre, plutôt que d'avoir affaire à ces représentants de l'ordre établi.

Afin de trouver le chemin de sa liberté, le héros suit une voie existentialiste l'amenant à se forger tout seul la personnalité d'un rebelle grâce à l'exercice d'une discipline régulière de l'évasion.

Les chemins de la liberté

Smith se remémore sa première frasque de jeunesse, lorsque lui-même et ses cousins, ayant tous fini en prison après un passage en maison de correction puis dans l'armée, avaient pillé le pique-nique d'un groupe d'écoliers de la haute société. S'ils avaient dévoré la délicieuse nourriture du « posh picnic » de ces enfants aux « high school voices » (17), c'est aussi parce qu'ils étaient affamés comme des loups (« our chops ripping into them thin [...] sandwiches and creamy cakes » 18). De même, lorsque Colin et Mike s'attaquent à la boulangerie, c'est parce qu'ils n'ont plus un sou en poche ni pour des cigarettes, ni pour des « fish and chips ». Bien qu'elle eût dilapidé l'argent de l'assurance-vie, la mère de Colin n'en avait pas moins oublié de lui acheter un vêtement chaud pour l'hiver.

Non seulement la première équipée annonce et justifie en quelque sorte la seconde, plus grave, mais elle conforte Colin dans un exercice négatif de la conscience qui consiste à s'opposer à la loi ainsi qu'à tout projet visant à régulariser sa situation. Par exemple, quand le gouverneur lui assure qu'il peut devenir un coureur professionnel et qu'il l'entraînera à devenir un champion international, Colin entrevoit brièvement le succès, mais s' imagine rapidement tomber sous les balles d'un policier embusqué l'ayant tenu en joue (40). De même, dès l'*incipit*, il affirme que s'il est un bon coureur, c'est parce que dans sa famille, on a l'habitude de fuir la police (« running had always been made much of in our family, especially running away from the police » 7). Grâce à la critique ironique et au refus d'obéir, non seulement le héros affirme son appartenance à un camp – celui des classes laborieuses et par extension celui des voleurs – mais il définit aussi *a contrario* ses origines personnelles et familiales. Ainsi la contradiction fonde-t-elle le devenir de l'être, selon la philosophie de Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit* (1807)¹¹. Mais la tournure d'esprit du protagoniste de *The Loneliness* semble plutôt relever de l'existentialisme, en évoquant le nouvel existentialisme de Colin Wilson, philosophe contemporain de Sillitoe, classé lui aussi dans le courant des *Angry*

Young Men. L'existentialisme selon Colin Wilson¹² se veut plus optimiste que celui de Sartre, qui mènerait à une impasse critique. Hanson affirme que les héros de Sillitoe pratiquent une fuite existentielle (« an existential escape », Hanson, 26) à la fois physique et morale qui conduit à la révélation momentanée de leurs désirs inconscients à travers l'expérience spirituelle de leur propre liberté : « But the physical escape is always temporary and generates the succeeding inward or spiritual escape through which the hero is able to recognize and work within the boundaries of his present life¹³. »

Comme pour les autres héros de Sillitoe, Colin Smith trouve son espace de fuite dans l'intériorité et le monde des souvenirs¹⁴ tels qu'ils se présentent au cours de l'escapade quotidienne que constitue son entraînement. Pendant qu'il court, Colin fait l'expérience d'une liberté intérieure qui procède d'un appel par le vide, vers lequel se bousculent toutes ses pensées : dans cette méditation digressive et régressive, l'argot et le langage cru entretiennent l'esprit de rébellion. Mais si Colin pense à récidiver, ce n'est pas pour revivre ses précédentes équipées mais toujours pour apprendre à maîtriser sa vie et à chercher sa voie, hors des normes de la société.

They can spy on us all day to see if we're [...] working good and doing our 'athletics' but they can't make an X-ray of our guts to find out what we're telling ourselves. I've been asking myself all sorts of questions, and thinking about my life up to now. And I like doing all this. It's a treat. It passes the time away ... (10)

Colin utilise cet afflux de pensées à des fins existentielles, car l'auto-discipline qu'il s'impose pour perdre la course va lui permettre, en fin de compte, d'affûter ses capacités de voleur professionnel. Tandis qu'il passe la serpillière pendant des heures dans toutes les pièces du Borstal, il met au point le plan d'un cambriolage de grande ampleur (« at the same time [I] grew perfect in the razor-edges of my craft », 54). Le butin de ce vol réussi lui permettra de vivre dans un lieu chauffé où il écrira tranquillement son récit. Grâce à la maîtrise de son art – le vol qualifié qu'il considère comme un métier honnête à part entière – il réussit également à développer son potentiel d'écrivain. Figure de l'écrivain même lorsqu'il vole la caisse de la boulangerie, il se dit tenté par une machine à écrire, pour laquelle il montre une surprenante tendresse (« an ever-loving babe of a type-writer », 27).

Les capacités littéraires du héros-narrateur-auteur fictif se manifestent tout particulièrement dans la deuxième partie du roman, où la narration déploie en toute liberté la spontanéité savoureuse du langage populaire : le style coloré, l'humour, l'argot, les jeux de mots, la prose rythmée et allitérative, la plaisanterie truculente, alliée à la mauvaise foi ironique du narrateur, culminent dans les interrogatoires répétés qu'il subit de la part d'un policier

Anne-Laure Brevet

en civil particulièrement tenace. Le presque sympathique « Borstal Bernard », ayant aussi pour sobriquet « Remand Home Ronan » fait rapidement l'objet d'une bordée d'injures (« the dirty bullying jumped-up bastard he was », 33) également adressée aux policiers fouillant la maison de fond en comble. Ceux-ci ont oublié de vérifier la terre d'une grosse plante verte qui s'étirole dans son pot, car Mike et Colin ont caché la caisse en métal de la boulangerie entre ses « tripes » (36). Les policiers sont aussitôt qualifiés de « big-headed stupid ignorant bastards » (35). Enfin, dans la scène finale, à la fois poétique et grotesque, les billets de banque du butin tombent du toit, entraînés par la pluie du tuyau de drainage où ils étaient dissimulés. Les mensonges exaltés de Colin prennent un tour surréaliste car ils ont pour unique résultat d'attirer l'attention du policier sur le chéneau, comme si le flot de ses paroles faisait par ruissellement ressurgir son forfait. Colin reconnaît qu'il n'a pas davantage de cervelle qu'un moucheron (7), que ses méninges embrumées le font patauger dans la boue. Ainsi, tous ses plans concernant les possibilités d'amusement qu'offrait le butin tombent à l'eau au fur et à mesure que le magot s'effeuille et rejoint le sol détrempé.

I began to wonder, at the back of my brainless eyes, why old copper-lugs didn't pull me up sharp and say he hadn't got time to listen to all this, but he wasn't looking at me anymore, and all my thoughts about Skegness were bursting to smithereens in my sludgy loaf. I could have dropped into the earth when I saw what he'd fixed his eyes on. (37-38)

En fait, ce n'est que grâce au vol que Colin peut se permettre la liberté d'écrire. Tout se passe comme s'il volait aussi le statut d'écrivain, qui ne peut pas être le sien, en raison de son origine sociale. Bien conscient de son amateurisme en matière de lettres, il se confie naïvement au lecteur en s'adressant directement à lui :

I suppose you'll laugh at this, me saying the governor's a stupid bastard when I know hardly how to write and he can read and write and add-up like a professor. (13)

Mais le destinataire principal de son récit reste avant tout le gouverneur (« our doddering bastard of a governor, our half-dead gangrened gaffer », 49), qui de toutes façons ne le comprendra pas, car il n'est pas du même milieu.

I'd like to see the governor's face when he reads [this story], if he does, which I don't suppose he will; even if he did read it though I don't think he'd know what it was all about. (54)

Les hypothèses, les mensonges du héros-narrateur, ainsi que le style « parlé » allitératif – d'une prose qui n'est pas sans rappeler celle de Dylan Thomas –, ont un effet d'auto-enfermement et de capture du moi dans un univers fixe et déterminé par le contenu narratif : en bref, le texte lui-même confirme à tout instant la condition du prisonnier. Son destin est d'être rattrapé par la réalité et mis au ban de la société.

La réalité comme frein à la rébellion

La verve gouailleuse émanant du principe de plaisir n'a de cesse d'éveiller les soupçons des représentants de la loi. De même, l'avalanche de mensonges déversée par le jeune homme à l'attention du policier qui l'interroge sans relâche est annoncée par l'épisode qui suit le saccage du goûter. Colin imagine un interrogatoire au cours duquel il arrive aisément à tromper le policier en faisant semblant d'avoir le cancer, moment à la fois dérisoire et pathétique renvoyant aux raisons véritables du cambriolage de la boulangerie. Après la disparition du père, la mère n'a pas attendu longtemps avant d'acheter téléviseur, vêtements, nouveau lit pour son « fancy-man » (21) : pendant un temps, la nourriture ne manque plus. Les quelques semaines où la famille mène la belle vie ne durent pas, et bientôt Colin et son ami commettront le vol. Influencés malgré eux par la télévision, « the telly boys » (23) critiquent la publicité, les mensonges des politiciens Tories, mais se reconnaissent dans les films américains de gendarmes et de voleurs – et ils prennent, cela va sans dire, le parti de ces derniers.

Colin ne va plus travailler à l'usine depuis la disparition de son père. Celui-ci est d'ailleurs mort dans des circonstances effroyables, sans assistance médicale, en se vidant de son sang sur le linoléum et le tapis de la chambre conjugale. Le jeune homme se remémore la découverte du corps de son père au moment de la fin de la course, où, pris d'un malaise, il se rend compte qu'il n'est pas une machine programmée par d'autres pour courir (50-51). Les visions négatives et l'émotion du personnage débouchent sur un moment de lyrisme réaliste au cours d'une expérience existentielle inspirée de la nausée sartrienne¹⁵. Le protagoniste doit se prendre en charge et décider tout seul de son sort. S'il perd la course, il se verra enfermé pendant six mois de plus au *Borstal* sans possibilité d'en sortir pour courir et s'entraîner en pleine campagne, et profiter des parenthèses¹⁶ de solitude où il se reconstitue au contact de la nature. L'aveu d'une solitude intense ajoutée à la honte d'avoir pleuré montre le personnage sous un jour plus sérieux et donne du poids à ce qu'il appelle son honnêteté en lui conférant un statut quasi héroïque. Il devient porte-parole d'une façon de s'exprimer méprisée par tous les citoyens

Anne-Laure Brevet

soi-disant « honnêtes ». Comme l'explique George Orwell dans son essai d'après-guerre sur le peuple anglais :

As things are at present, nearly every Englishman, whatever his origins, feels the working-class manner of speech, and even working-class idioms, to be inferior. Cockney, the most wide-spread dialect, is the most despised of all. Any word or usage that is supposedly cockney is looked on as vulgar...¹⁷

Annoncée par l'image de son entraînement matinal, quand au sortir de l'hiver la nature est encore gelée mais prête à renaître à la vie, la renaissance du personnage doit passer par une immobilisation progressive de son discours. À travers les répétitions d'onomatopées, on perçoit le souffle littéraire du coureur en colère :

I keep on running anyway and curse the Borstal-builders and their athletics – flappity-flap, slop-slop, crunch-slap, crunchslap, crunchslap. (48)

Cette parole si authentiquement réaliste émeut le lecteur : récriminoire, régressive, répétitive, elle décrit la course en même temps que son propre parcours, une envolée lyrique et libertaire s'amenuisant et s'arrêtant avant son terme (« ready to fly », 50 ; « I'm slowing down, I won't budge », 51 ; « it's about time to stop » 53).

I hate to have to say this but something bloody-well made me cry, and crying is a thing I haven't bloody-well done since I was a kid of two or three. (51)

Conclusion

Répétition et circularité du discours, en harmonie avec le cycle des saisons et celui du jour, amènent littéralement le protagoniste à se trouver et à se retrouver dans un circuit : celui de la course comme celui, en boucle, de son destin dont il ne peut véritablement sortir. L'identité qu'il avait semblé se choisir n'était que la révélation de son sort de captif. Prédestiné ou déterminé, le parcours psychologique et moral du héros se doit d'aller dans le sens d'un métier de prisonnier commencé dans la maison de correction, vouée, à ses dires, à effrayer ses occupants au moment où ils prennent le chemin de la délinquance. L'ordre croissant des châtiments qu'ils devront subir est le suivant : la maison de redressement, la taule et la corde (« Borstal, clink, the rope », 16). Il s'agit là d'une voie toute tracée par les classes dominantes qui entretiennent une partie de la population dans la délinquance afin de

préserver leurs intérêts¹⁸. Il ne peut pas y avoir de solution équitable à la délinquance dans une société fondée sur la domination d'une classe. Michel Foucault l'explique dans *Surveiller et punir* :

Si on peut parler d'une justice de classe ce n'est pas seulement parce que la loi elle-même ou la manière de l'appliquer servent les intérêts d'une classe, c'est que toute la gestion différentielle des illégalismes par l'intermédiaire de la pénalité fait partie de ces mécanismes de domination (318).

C'est ainsi qu'à la fin du roman, Colin, qui a confié son manuscrit à un ami dont il est sûr qu'il ne le dénoncera pas, retombe alors dans le « nous » de la fraternité de classe où son langage de rebelle le cantonne. On peut penser que son destin d'ouvrier-voleur est le résultat d'un choix éthique – son sens de l'honnêteté, c'est-à-dire une loyauté et une fidélité qu'il doit à sa classe et à sa famille – guidé par son appartenance langagière. Dans quelle mesure le personnage choisit-il librement de mettre un frein, sinon un terme, à sa liberté ? Ce que la fin du roman laisse entendre, c'est bien l'idée d'une incarcération du narrateur : Colin Smith a confié le manuscrit de son récit à un « ami » censé ne jamais le trahir, et nous apprenons tout à la fin que le récit ne devait paraître qu'au cas où son auteur serait à nouveau en prison¹⁹. Le « langage de la loi » reste bien, comme le suggère Foucault, « le discours d'une classe à une autre, qui n'a ni les mêmes idées qu'elle, ni les mêmes mots²⁰. » Mais le coureur de fond a pris sa revanche grâce à l'écriture : pittoresque et populaire, la langue de Sillitoe déjoue les pièges d'une loi hypocrite, tourne en dérision les codes sociaux, et donne à entendre une voix narrative dont l'entraînement travaille à de fugaces délivrances.

Anne-Laure Brevet
Université de Bretagne Occidentale

Bibliographie

- ATHERTON, Stanley S. *Alan Sillitoe, a Critical Assessment*. London, W. H. Allen, 1979.
- DUROZOI, Gérard et André ROUSSEL. *Dictionnaire de philosophie*. Paris, Nathan, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1975.

Anne-Laure Brevet

HANSON, Gillian Mary. *Understanding Alan Sillitoe*. Columbia, The University of South Carolina Press, 1999.

LAING, R.D. *The Politics of Experience*. London, Penguin Books, 1967.

LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan*. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1977.

ORWELL, George. *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, As I Please*. Volume 3, 1943-45, Sonia Orwell and Ian Angus eds. London, Penguin Books, 1968.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*. Paris, Gallimard, 1943.

SILLITOE, Alan. *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (1959). London, Granada, 1985.

WILSON, Colin. *Introduction to the New Existentialism*. Birmingham, Mypotteryplus, 1966.

notes

¹ Alan Sillitoe, *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (1959), London, Granada, 1985. Toutes les références qui suivent renvoient à cette édition.

² Témoignage cité par Gillian Mary Hanson, *Understanding Alan Sillitoe*, Columbia, The University of South Carolina Press 1999, 163.

³ Gillian Mary Hanson, 4.

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 318.

⁵ Dans *Surveiller et punir*, le chapitre intitulé « Les corps dociles » décrit le dispositif de redressement véritablement orthopédique du corps appliqué aux enfants dès le XVIII^{ème} siècle. Il s'agissait de rendre les enfants obéissants et disciplinés en réglant leurs activités et en contrôlant leurs attitudes corporelles. *Surveiller et punir*, troisième partie, chapitre 1, 159-199.

⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, 211.

⁷ Il échoue en tant que Nom-du-Père ou père symbolique car sa parole n'est pas reconnue ni reconnaissable par la mère de Colin, qui ne s'occupe pas de l'avenir de son fils. La différence de langage et de statut social participe de l'impossibilité pour Colin d'accepter une autre image du père. La parole de Colin ne s'inscrit dans rien d'autre que l'affect lié au souvenir paternel. Concernant les concepts de loi du père et de Nom-du-Père, voir Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1977, 142-143.

⁸ « A group whose unification is achieved through the reciprocal interiorization by each of each other » R.D. Laing, *The Politics of Experience*, London, Penguin Books, 1967, 72, je traduis.

⁹ « this group of reciprocal loyalty, of brotherhood unto death », Laing, 73.

¹⁰ Stanley S. Atherton, *Alan Sillitoe. A Critical Assessment*, London, W. H. Allen, 1979, 73-74.

¹¹ Gérard Durozoi, André Roussel, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 1997, article sur l'hégélianisme, 174.

¹² Colin Wilson, *Introduction to the New Existentialism*, Birmingham, Mypotteryplus, 1966.

¹³ Hanson, 31.

¹⁴ « an escape inward », Hanson, 28.

¹⁵ L'expérience de la nausée telle que la décrit Sartre dans le roman éponyme (1938) frappe le personnage de Roquentin contemplant une racine de marronnier. Ecoeuré par les organismes vivants, il a la révélation de la contingence des choses en soi et donc l'absurdité de l'existence. Ce sentiment de dégoût ontologique n'est pas véritablement ressenti par le personnage de Smith, davantage orienté vers la vengeance et de la rébellion, mais la nausée lui vient pendant la course à force de repenser à la découverte du corps de son père. Le parallèle avec Sartre se justifie par le fait que Colin arrache un morceau d'écorce d'arbre et le mâche, tout en pensant qu'il est peut-être en train d'ingérer des vers : « chewing wood and dust and maybe maggots as I run until I'm nearly sick » (51). Sa décision de ne pas gagner la course met en question son avenir, d'où un sentiment de malaise qui s'apparente davantage à de l'angoisse telle que Sartre la décrit dans *L'Être et le néant* : « L'angoisse qui, lorsqu'elle est dévoilée, manifeste à notre conscience notre liberté, est témoin de cette modifiabilité perpétuelle de notre projet initial. [...] Ainsi sommes-nous perpétuellement engagés dans notre choix et perpétuellement conscients de ce que nous-mêmes pouvons brusquement inverser ce choix et renverser la vapeur, car nous projetons l'avenir par notre être même et nous le rongons perpétuellement par notre liberté existentielle ». Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant* (1943), Paris, Gallimard, Tel, 2000, 509.

¹⁶ Gillian Mary Hanson parle de « mise entre parenthèses », c'est-à-dire le moment où le sujet réussit à prendre une distance objective par rapport à sa condition lorsqu'il s'entraîne à la course : « 'the concept of bracketing', or negating meaning to concentrate on structure – something Colin does as he runs the early morning laps around the Borstal home so that he is able to finally reach an objective view. » Hanson, 41.

¹⁷ George Orwell, *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, As I Please*, Volume 3, 1943-45, Sonia Orwell and Ian Angus eds. London, Penguin Books, 1968, 44.

¹⁸ « Il y aurait hypocrisie ou naïveté à croire que la loi est faite pour tout le monde au nom de tout le monde ; [...] il est plus prudent de reconnaître qu'elle est faite pour quelques-uns et qu'elle porte sur d'autres [...] ; qu'une catégorie sociale préposée à l'ordre en sanctionne une autre qui est vouée au désordre » Foucault, *Surveiller et punir*, 321-322.

¹⁹ « We learn, finally, how borstal has made Smith a more skilful burglar, rather than a reformed character. To give the work a veneer of authenticity Sillitoe concludes with Smith's comment that he is writing his story in a book, which his "pal" can have published, should Smith be convicted again. If this does not happen, Smith is sure his "pal" will not betray him. [...] As we are reading the apparently now-published work, we must assume that Smith's fatalistic fear of his inevitable return to custody has now been realised. » <http://www.teachit.co.uk/armoore/pdf/loneliness.pdf>

²⁰ Foucault, 322.

Camille Manfredi

**Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine :
Alasdair Gray, A.L. Kennedy, Janice Galloway**

Nombreuses sont les captivités évoquées dans les romans parus ces trente dernières années en Ecosse. La plus flagrante d'entre elles se trouve comme souvent être d'ordre spatial ; dans ce qui est désormais appelé la seconde renaissance littéraire écossaise, les pièges architecturaux abondent. La mise en espace d'un pouvoir de plus en plus totalitaire transforme la ville (« a fine web, catching human flies within » selon Gray¹) en prison panoptique où l'on est toujours observé, où l'architecture est clairement celle de la captivité et où les groupes sociaux sont soigneusement compartimentés. Les banlieues glaswégiennes telles qu'elles sont évoquées par Janice Galloway par exemple répondent à une nécessité de tenir les « indésirables » – « difficult tenants from other places, shunters, overspill from Glasgow² » – à l'écart, dans des zones en outre suffisamment mal desservies par les transports publics pour qu'ils ne soient pas tentés d'en sortir.

Le piège dans le piège en contient encore d'autres, sous la forme de labyrinthes institutionnels parmi lesquels les hôpitaux – où le patient désargenté sert de cobaye (« the public hospitals are places where doctors learn how to get money off the rich by practising on the poor³ ») –, les universités et, plus généralement, les écoles. À grand renfort de châtiments corporels, on y prêche la morale calviniste et la supériorité des Anglais dans ce qui ressemble fort à un dispositif de lavage de cerveau. L'école encourage la lâcheté (« The parents and educators of this damned country teach cowardice⁴ »), la honte de soi et la terreur du corps⁵. Elle n'est pas faite pour libérer, mais pour ligoter les esprits (« not to free, but to bind⁶ ») et les contenir dans une camisole de force d'autant plus efficace qu'elle est invisible, et qui est assez efficacement dénoncée par Alison Kennedy dans son surprenant décalogue à l'ironie grinçante « The Scottish Method for the Perfection of Children » aux commandements plus avilissants les uns que les autres et que Margaret, comme ses semblables, passera le reste de son existence à essayer d'oublier :

Camille Manfredi

THE SCOTTISH METHOD
(FOR THE PERFECTION OF CHILDREN)

1. Guilt is good.
2. The history, language and culture of Scotland do not exist. If they did, they would be of no importance and might as well not.
3. Masturbation is an abuse of one's self: sexual intercourse, the abuse of one's self by others.
4. The chosen and male shall go forth unto professions while the chosen and female shall be homely, fecund, docile and slightly artistic.
5. Those not chosen shall be cast out into utter darkness, even unto the ranks of Her Majesty's Armed Forces and Industry.
6. Pain and fear will teach us to hurt and petrify ourselves, thus circumventing further public expense.
7. Joy is fleeting, sinful and the forerunner of despair.
8. Life is a series of interwoven ceremonies, etiquettes and forms which we will never understand. We may never trust ourselves to others.
9. God hates us. In word, in thought, in deed we are hateful before God and we may do no greater good than to hate ourselves.
10. Nothing in a country which is nothing, we are only defined by what we are not. Our elders and betters are also nothing: we must remember this makes them bitter and dangerous⁷.

De la claustration architecturale à la séquestration sociale, puis à la captivité psychologique, il n'y a donc qu'un pas, au point que la prise au piège devient en littérature écossaise contemporaine un objet spécifique, une situation à la fois thématique et systématique. Le piège se propage à l'infini et contamine jusqu'à l'objet livre lui-même. Il faut en effet ajouter à ces captivités en poupées gigognes une forme de captivité culturelle ou mnésique qui découle des précédentes. Dans l'Épilogue de *Lanark*, Alasdair Gray dénonce ainsi en marge les divers plagiat dont il s'est rendu coupable, y ajoutant des références imaginaires, absentes du texte mais jugées (par d'autres) « incontournables » : prisonnier d'une culture qui exige de lui qu'il soit influencé par les écrits de grands auteurs non écossais, Gray ironise en confessant des crimes qu'il n'a pas commis. Il suggère alors discrètement que la réitération des mêmes figures et des mêmes formes pourrait condamner à court terme l'imaginaire au solipsisme et à l'entropie, et l'auteur à une destinée prométhéenne.

Mais le piège se raffine encore en devenant scriptural, avec le procédé de saturation paginale et les interventions fictives en notes infrapaginales d'un éditeur qui fait office de sentinelle et qui va « corriger » la confession de Gray. La textualité de la captivité se retrouve encore dans les innovations typographiques du roman *The Trick is to Keep Breathing* de Janice Galloway,

roman dans lequel la parole de la narratrice, elle-même placée sous camisole chimique, est contrainte de se glisser de manière clandestine dans les marges étroites du texte. Si la liberté du narrateur et de l'auteur est limitée, celle du lecteur l'est tout autant : ainsi les dispositifs paratextuels du roman *Poor Things* de Gray contribuent, dans le va-et-vient constant entre le texte et l'image, à élaborer un livre piège qui serait alors une figure métafictionnelle de la captivité.

Le motif de la captivité a donc tous les aspects d'un piège à inclusions, quand une forme de claustration en conduit à une autre, puis à une autre, puis à une autre. La difficulté est alors de trouver parmi toutes ces captivités (spatiale, sociale, psychologique, culturelle, textuelle, intertextuelle, paratextuelle...) celle sur laquelle repose le piège magistral, le piège qui contient tous les pièges et celui qu'il serait le plus judicieux de désamorcer. Le contexte particulier qui a vu les débuts de la deuxième renaissance littéraire écossaise, entre le référendum malheureux de 1979 et celui de 1997, a créé une matrice d'attente qu'on pourrait résumer ainsi : pour écrire en Ecosse à la fin du vingtième siècle et être publié, il est de bon ton de revendiquer une identité distincte, de dénoncer violemment une situation socio-politique jugée plus que jamais coloniale, d'utiliser un sociolecte cru et offensif, en somme de faire la preuve de sa scotticité en démontrant avec force la captivité qui la fonde. Les grands succès de librairie de ces dernières années, comme par exemple *The Wasp Factory* d'Iain Banks (1984) et *Trainspotting* d'Irvine Welsh (1993), sans parler de ses romans ultérieurs, *Filth* (1998) et *Porno* (2002) répondaient d'ailleurs assez scrupuleusement à ces critères. Le recours au vernaculaire urbain, l'accoutumance des personnages à la violence, le sexe et la drogue et jusqu'à leurs tendances scatologiques étaient alors qualifiés d'inventifs, d'abrasifs et d'absolument (encore) « incontournables ». On saluait dans ces romans, souvent à juste titre d'ailleurs, leur brillante démonstration de la décadence d'une génération X piégée dans une culture sectaire. Peut-être la captivité qui guette la littérature écossaise de la fin du vingtième siècle serait-elle alors aussi, d'une certaine manière, générique. Afin de mieux comprendre les mécanismes de ce piège et voir comment certains parviennent à le déjouer, il faut se poser les trois questions suivantes : quelle est l'origine de cette inflation de captivités ? En quoi est-elle liée à l'obscène et à la pornographie ? Enfin, l'hyperreprésentation de la captivité peut-elle être libératrice ?

Le responsable de la claustrophobie nationale pourrait être tout désigné ; pourtant, la relation des auteurs à la colonisation de l'Ecosse n'est pas tant faite de reproches que d'un mélange instable de colère rentrée et d'autorécrimination. Le fait que cette colonisation ait été largement consentie empêche les auteurs d'identifier trop clairement l'Angleterre à un bourreau sanguinaire et l'Ecosse à une victime impuissante. À cette impossibilité de

Camille Manfredi

restituer une version manichéenne de l'histoire s'ajoute un sentiment parfois mal assumé de reconnaissance à l'égard de l'Angleterre, laquelle, tout bien réfléchi, a su soulager l'Ecosse du fardeau de l'autodétermination. Il y aurait presque, dans la captivité un peu apathique de l'Ecosse, une forme de syndrome de Stockholm impliquant un sentiment pathologique mais inavouable (sauf par Gray) de gratitude à l'égard de l'Angleterre. De cette frustration à être empêché de victimiser l'Ecosse naît souvent une forme de mépris à double sens : mépris des Anglais dont on minimise la suprématie, mépris des Écossais serviles qui se sont laissés coloniser.

Le fait que la dialectique commode du bourreau et de sa victime soit contrariée a quelques effets secondaires très perceptibles en littérature écossaise, et notamment la tendance des personnages de fiction à verser dans la haine de soi, le masochisme ou, comme c'est souvent le cas, des pratiques sexuelles claustrophiliques. C'est sans doute aussi de cet inconfort que vient la représentation récurrente et parfois misogyne de l'Ecosse comme une sous-culture féminisée et honteuse, presque prostituée à la puissance coloniale. Le vocabulaire licencieux des auteurs est un signe déjà fort de la sexualisation du malaise politique. Ainsi, dans *Trainspotting* :

Ah don't hate the English. They're just wankers. We are colonised by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effete arseholes. What does that make us? The lowest of the fuckin low, the scum of the earth. The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation⁸.

L'évocation de la servitude de l'Ecosse à l'Angleterre passe par l'abject et un registre obscène au sens latin du terme : relatif aux parties viriles du corps et à ses excréments. Dans les années 1990, les auteurs ont été nombreux à revendiquer une indigence linguistique qui aurait valeur de sociolecte dans une Ecosse désabusée, décultivée et en pleine crise économique. Le discours ordurier de Renton, d'ailleurs ici très articulé, apparaît dans le roman comme le seul mode de communication « authentique » et affranchi des règles de grammaire ou de niveau de langue imposées par le Sud. La vulgarité serait donc une forme de libération par le bas et le signe d'une parole qui se voudrait autonome ; une parole « adolescente » en quelque sorte qui se brutalise pour montrer qu'elle n'appartient à personne d'autre qu'elle-même.

Mais Welsh en 1993 marchait sur des sentiers battus : le recours à un vocabulaire explicite est loin d'être un phénomène récent en littérature écossaise, puisque dans les années trente déjà, Hugh MacDiarmid y recourait pour se démarquer de l'anglais standard. En 1984, Gray s'en servait comme d'un outil de provocation pour simuler son suicide littéraire face à la critique conservatrice : en quatrième de couverture il invitait même cette critique à

Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine...

vouer 1982, *Janine* aux enfers de la littérature écossaise, en ajoutant donc au masochisme politico-sexuel de son narrateur le sien propre. Si Gray joue avec le feu, les risques qu'il prend sont calculés : en anticipant les objections quant au caractère pornographique de son roman, il les désamorce et force la critique à brûler ses cartouches.

Le langage obscène de Gray n'est pourtant pas que stratégique : alors que les protagonistes de Welsh jurent en serrant les poings, ceux de Gray le font en feuilletant un dictionnaire. Dans l'extrait qui suit, Jock McLeish (Joke McLeash ?) s'apprête à dresser la longue liste des avancées économiques et sociales que l'Écosse doit à Westminster et qui lui ont permis de devenir, dans ses mots, « a comfortable selfish shit⁹ ». Mais avant d'en arriver aux remerciements, il passe par un registre aussi limitatif que chez Welsh, faisant allusion à un viol symbolique de l'Écosse non plus seulement par l'Angleterre, mais par les Écossais eux-mêmes :

But if a country is not just a tract of land but a whole people then clearly Scotland has been fucked. I mean that in the vulgar sense of *misused to give satisfaction or advantage to another*. Scotland has been fucked and I am one of the fuckers who fucked her and I REFUSE TO FEEL BITTER OR GUILTY ABOUT THIS¹⁰.

Les métaphores qu'utilise Gray sont volontairement scabreuses, mais il prend soin de doter ses (grossiers) personnages d'une solide érudition et d'une capacité à la critique sociale au-dessus de la moyenne, et qui ne se limite pas au seul contexte national. Si, comme il le prétend, « Britain is OF NECESSITY organised like a bad adolescent fantasy¹¹ », Jock nous gratifie aussi de son interprétation toute personnelle des deux guerres mondiales : « In 1914 and 1939 the big industrial nations, having fucked the rest of the planet (in the vulgar sense of the word) started wanking all over each other¹² ». Pour Gray, toute l'histoire du vingtième siècle est pornographique (« a recipe for pornography¹³ ») ; ce n'est donc plus seulement l'impérialisme anglais qui est obscène mais le capitalisme, la mondialisation et tout ce qui fait nos sociétés marchandes. Baudrillard disait justement que la pornographie est « construite selon le modèle marchand de la transaction et de l'utilisation¹⁴ ». En cela figure du dispositif totalitaire, elle est aussi le seul discours structural à même de représenter toutes les captivités : celle de la nation colonisée bien sûr, celle de la femme dans une société encore marquée par l'héritage calviniste, mais aussi celle de l'individu pris au piège d'une morale castratrice diffusée par l'école, l'Église, l'économie et même le féminisme :

And most mothers teach their sons to be ashamed of their penis. I don't blame them. The churches teach us to be ashamed of our penis. They

Camille Manfredi

think our whole bodies are wicked. Arts and advertising teach us to be ashamed of our penis [...]. Economics teach us to be ashamed of our penis. The penis has engendered more people than our organisations can use, it is the root of unemployment and poverty. If the labouring class reduced itself by birth-control the middle class would be forced to raise wages to attract their own members into it. Yet now that contraception just might, with sufficient use and support, free the world of the terrible weight birth brings to bear on it, the liberated women start teaching us to be ashamed of our penis. And they have the police on their side. The penis is a criminal hiding from the law¹⁵.

N'en déplaise à Jock, l'organe sexuel le plus fréquemment criminalisé n'est pas celui qu'il croit. Comme souvent dans ces nouvelles littératures de la marge (on hésitera à parler ici de littérature post-coloniale), les auteurs recourent volontiers au procédé métonymique de féminisation du territoire. Il semble bien que la thématique de la captivité passe nécessairement par la personnification de l'Ecosse, laquelle est particulièrement flagrante dans le roman *Poor Things* de Gray, où la créature conçue par le savant fou est rapidement rebaptisée « Bella Caledonia ». Dans son portrait qui est à la fois intertextuel et interpicturel, Gray signale qu'il s'inscrit dans une longue tradition de féminisation de l'Ecosse, tradition reprise à la première renaissance littéraire écossaise et le fameux « Chris Caledonia » de Lewis Grassie Gibbon¹⁶. Bella est la première femme-nation qui est aussi une femme objet et une curieuse alliance de la vie et de la mort, ayant été bricolée à partir du corps d'une adulte et du cerveau du fœtus qu'elle portait lors de son suicide. Détail qui a son importance, elle montre très vite d'étranges penchants érotomanes...

Relevons que dès qu'il devient un référent allégorique – et donc qu'il est fétichisé –, dès qu'il n'existe plus de clivage entre le corps anatomique et le corps symbolique¹⁷, le corps féminin tend à devenir technique et mortifère, souvent morcelé et réduit à un objet partie. Chez les trois auteurs dont nous traitons ici, les signes du sexe prolifèrent et entraînent peu à peu la déperdition totale de tout principe référentiel. Réduit à l'état d'objet et dévitalisé, le corps de la femme est comparé par métaphores machistes à des plantes potagères (« things like split melons only they weren't¹⁸ ») ou des installations domestiques (« plumbing Bonnie¹⁹ »), quand il n'est pas purement et simplement « un-noticeable²⁰ ». La déréalisation du corps féminin entraîne un glissement de l'animé vers l'inanimé : le corps de la femme est un assemblage de « globes²¹ », une somme de « choses²² » indéfinissables. Parfois infantilisée (« baby, baby girl²³ »), plus souvent réduite à la synecdoque vaginale (« a ring of muscle²⁴ »), la femme incarne une sexualité mécanique et incontrôlable, corruptrice et menaçante. Souvent désignée comme « a bitch », la femme est

aussi « a slut » ou « a pussy » quand elle n'est pas, comme c'est le cas le plus souvent, « a beaver », « a cunt ». Le *topos* de la dangerosité au féminin est de plus largement réactualisé à travers les images de cannibalisme et de vagins dentés récurrentes chez Gray.

Représentations abjectes, déstabilisation ontologique et inflation de termes avilissants ne sont pourtant que les premiers supplices qui sont infligés au corps féminin, presque systématiquement asservi à un ordre qui le condamne à l'inexistence. Il est réduit à un outil référentiel permettant soit d'hypersexualiser la politique ou d'hyperpolitiser le sexe. Pour reprendre les cinq modes de perception du corps relevés par Roland Barthes, il est tout à la fois anatomique, ethnologique, religieux, esthétique et social²⁵.

« Corps historique du trauma²⁶ » au sens freudien, le corps est aussi le lieu du refoulé et de la violation des interdits : dans un processus sadien de perversité affective, il adopte des pratiques sadomasochistes qui figurent de manière corporelle une forme de masochisme moral. L'idée selon laquelle l'amour fait mal (« loving is a painful thing, that is its nature²⁷ ») est à ce point répandue chez Gray, Galloway et Kennedy que le faire en revient à flirter avec le viol ou le meurtre. La violence que les protagonistes s'accordent à trouver « sexy²⁸ » autorise alors l'érotisation d'une névrose et d'une douleur dont on est bien forcé de deviner qu'elles sont plus collectives que simplement individuelles. Les conduites perverses des personnages relèvent en effet clairement de la sexualisation de la culpabilité et de la morale ; ces mêmes personnages ne se défendent d'ailleurs pas du caractère métaphorique de leurs déviances sexuelles, comme Jennifer Wilson qui avoue de « dangereux enthousiasmes²⁹ » et voit dans une paire de menottes « a nice heavy metaphor for many things³⁰ ». De la même manière, dans *Something Leather*, le personnage narrateur « Dad » avoue sans gêne aucune ses fantasmes mal scénarisés de domination :

I could not ejaculate without imagining my prick belonging to someone more powerful and cruel than I am: a tyrant with a harem of captured brides, a cowboy sheriff with a jail full of deliciously slutish prostitutes. My book is full of these fancies³¹.

Les fantasmes de Jock dans *1982, Janine*, sont tout aussi attendus, bien que plus inquiétants : « I entered her vindictively with a penis which I thought of as a truncheon or redhot poker³² ». Les visions de Jock dérivent souvent du sexuel vers le politique et il s'en étonne d'ailleurs en recouvrant ses esprits : « Why am I into politics again?³³ ». On en vient alors à se demander quelle déviance a engendré l'autre, et ce qui est le plus obscène des deux : le sadisme fantasmé, ou le réel devenu impensable³⁴ ? Loin de se reposer sur elle, Gray joue avec l'interprétation psychanalytique de la sexualité sadomasochiste,

Camille Manfredi

c'est-à-dire « la réappropriation volontaire d'une souffrance vécue ailleurs dans la passivité totale³⁵ ». Et plutôt que de la laisser au lecteur, il se charge lui-même de cette interprétation en prenant soin d'en souligner l'aporie fondamentale :

My fancies kept revisiting that moment of torture for Janine because I have never fully faced it in my own life and I am travelling in a circle again³⁶.

Le sadomasochisme pourrait effectivement remplir une fonction cathartique, notamment dans l'inversion des rôles entre dominant et dominé et la jouissance narcissique ressentie dans l'expiation ; mais chez Gray tout au moins, le caractère puéril et la violence surfaite de ces fantasmes suggèrent qu'il s'agit plus probablement de la dimension parodique que Baudrillard détectait dans le SM, défini comme une « parodie de la castration comme articulation symbolique du manque³⁷ ». De tels fantasmes, qu'ils soient effectivement mis en pratique ou non, ne parviennent jamais à dédommager le réel : ils ne font finalement que soulager temporairement l'anxiété des protagonistes et les asservir à un imaginaire aporique qui n'est guère fait que de lieux communs.

Le jeu qui se joue alors autour du corps captif – qui d'allégorique se fait pornographique – est néanmoins à double tranchant. La translation ainsi opérée ne pourra être inversée, et le corps pornographique ne pourra plus signaler que sa propre négation. L'impasse dans laquelle se trouve la représentation du corps est d'abord suggérée par Gray dans *Something Leather*, quand la jeune June – « New June » –, après avoir subi un viol lesbien au cours duquel elle a été menottée, battue, tatouée et rasée, s'étonne de se sentir plus « heureuse et libre³⁸ » que jamais et va jusqu'à en remercier ses bourreaux. L'association June-Ecosse ayant été établie très tôt dans le roman, ce dernier, s'il s'arrêtait là, servirait à illustrer le syndrome de Stockholm évoqué plus tôt, tout en consacrant l'idée selon laquelle la pornographie serait une forme de renouveau et de libération. Mais dans l'épilogue que Gray ajoute à l'attention des critiques universitaires, il déconstruit soigneusement cette interprétation :

It was now clear that June was a new woman, and to describe how she used her newness would limit it. There was a clear hint that having been liberated by the work of Senga and Donalda, June and Harry would cut themselves off from the poorer folk and have fun together. You need not believe that ending, but it is how we normally arrange things in Great Britain. It is certainly how things were arranged in Glasgow in 1990, when that city was the official capital of Europe – culturally speaking³⁹.

Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine...

Impossible, dès lors, de continuer à lire *Something Leather* comme un roman post-colonial, une interprétation qui était de toute manière sérieusement mise en doute par son caractère pornographique. Avec l'allégorisation de l'Écosse, ce sont les rêves un peu faciles d'une réparation festive qui volent en éclat : qu'il s'agisse de littérature ou de politique, la solution miracle, « the way out » de Gray, n'arrivera pas sans effort. Il est désormais clair que l'aumône qui lui a été faite en 1990 n'a pas libéré l'Écosse, pas plus que la pornographie n'affranchira l'imaginaire national ; au mieux, elle ne constituera qu'un « arrangement » commode de la réalité. Cet imaginaire reste asservi aux mêmes poncifs trivialisants, et l'écriture pornographique qui prétend rompre avec ces poncifs finit presque toujours par les consacrer. Gray, et avec lui Janice Galloway et Alison Kennedy, jouent aux pornographes avec la conscience aiguë que cette écriture, si elle permet effectivement de dénoncer en filigrane l'asservissement de l'Écosse, ne peut mener qu'à sa propre déqualification et à la prorogation des dispositifs de captivité. Loin d'être synonyme d'insubordination, la pornographie et son langage enferment l'écriture dans des figures imposées et des assemblages de signes somme toute très limités. Les équations non résolues de Kennedy en sont une démonstration imparable :

Cunt + Cock=
 Cock + Cunt=
 Cunt + Mouth=
 Mouth + Cock=
 Cock + Mouth=
 Mouth + Mouth=
 Mouth + Breast=
 Breast + Hand=
 Hand + Cock=
 Hand + Cunt=
 Cunt + Cock + Arse + Thumb + Mouth + Toes + Hands + Knees +
 Bloomsabloodydaisy=
 Cunt + Cock=
 All That Other Stuff = All That Other Fucking and Wanking Stuff⁴⁰.

Kennedy consacre ici une ruine du sens, une forme d'hyperréalité de la sexualité, décrite en peu de mots par Baudrillard comme « un voyeurisme de la représentation et de sa perte, un vertige de perte de la scène et d'irruption de l'obscène⁴¹ ». Plus précisément :

Peut-être la définition de l'obscénité serait-elle alors le devenir réel, absolument réel, de quelque chose qui, jusque là, était métaphorisé ou avait une dimension métaphorique. La sexualité a toujours – la séduction

Camille Manfredi

également – une dimension métaphorique. Dans l'obscénité, les corps, les organes sexuels, l'acte sexuel, sont, brutalement non plus 'mis en scène', mais immédiatement donnés à voir, c'est-à-dire à dévorer, ils sont absorbés et résorbés du même coup. C'est un *acting out* total de choses qui, en principe, font l'objet d'une dramaturgie, d'une scène, d'un jeu entre les partenaires. Là, pas de jeu, pas de dialectique ni d'écart, mais une collision totale des éléments⁴².

A quoi peut servir l'excès de monstration quand il n'y a plus rien à voir ? Ce qui se passe ici n'est plus seulement l'abrogation de cette dimension métaphorique et le désenchantement du corps comme signe, mais celui de l'écriture elle-même. Ce dégrisement de l'auteur face à une écriture de l'insubordination qui, finalement, ne fait que consacrer son asservissement, Kennedy l'illustre aussi dans *Everything You Need*, un roman insulaire dont tous les protagonistes sont des auteurs ; parmi eux, Nathan Staples (relevons l'onomastique), auteur brillant mais forcé de se reconvertir dans la pornographie pour gagner sa vie. Il n'y a pas de hasard : ce ne sera que par l'entremise de la génération suivante et sa fille Mary Lamb que la littérature sortira de ce qu'on pourrait appeler sa métacaptivité.

Que nous disent alors les auteurs, pornographes peu convaincus, captifs sans l'être vraiment d'un mode de représentation du corps et de l'histoire qui ne leur convient plus ? Ils nous soufflent peut-être qu'il ne suffit pas de se jeter au cœur du piège pour en démonter les ressorts ; l'essentiel est d'en sortir, et surtout de trouver une bonne raison de le faire. Gray et Kennedy, quand ils conduisent la littérature dans l'impasse de l'explicite absolu, n'ont aucune intention de s'y attarder : bien au contraire, il faudra rebrousser chemin, et revenir de l'hyperréel au réel. C'est précisément le propos de Gray dans l'extrait qui suit. Si la fiction est une « capture » du réel, l'écriture est, plus prosaïquement, une prise au piège :

I had started telling myself stories about a very free attractive greedy woman who, confident in her powers, begins an exciting adventure and finds she is not free at all but completely at the disposal of others. As I aged that story grew very elaborate. The woman is corrupted into enjoying her bondage and trapping others into it. I did not notice that this was the story of my own life. I avoided doing so by insisting on the *femaleness* of the main character. The parts of the story which came to excite me most were not the physical humiliations but the moment when the trap starts closing and the victim feels the torture of being in two minds: wanting to believe, struggling to believe, that what is happening cannot be happening, can only happen to someone else. And I was

Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine...

right to be excited by that moment because it is the moment when, with courage, we change things⁴³.

L'irruption de la première personne du pluriel est rituelle chez Gray et signale presque toujours un retour vers le réel et le hors texte : selon lui la libération de l'Écosse ne doit pas être que fantasmée. Pour sortir de la morbidité et de l'obscène, il faut alors s'en servir à des fins non plus seulement artistiques, mais politiques. Après tout pour nourrir un imaginaire, rien de tel qu'un peu d'action. Ce « changement » doit donc être actif : il ne s'agit plus de représenter ou d'hyperreprésenter les multiples captivités de l'Écosse, qu'elles soient subies, infligées à d'autres ou auto-infligées, mais simplement d'y mettre un terme. Nul doute qu'à la publication de *1982, Janine*, la perspective d'un second référendum, d'une « seconde chance », n'y est pas étrangère. L'objectif implicite sera aussi de rompre avec le schéma simpliste du « montre moi ta captivité et je te montrerai la mienne » dans lequel s'est souvent engouffrée la littérature écossaise contemporaine. L'enjeu n'est pas de tracer les frontières entre érotisme et pornographie ou entre bon et mauvais goût. Il est d'amorcer un renouveau dont la seconde renaissance littéraire écossaise ne serait en fin de compte que la phase préparatoire. La conclusion, qui atteste la captivité de l'auteur tout en augurant une prochaine délivrance, revient à Gray aux derniers mots de *Lanark*. Là, l'auteur passe le relai, prenant soin d'ouvrir, avec l'impersonnel de la dernière phrase, un monde de possibilités, voire de libertés. « I CANNOT MOVE. IT IS TIME TO GO ».

Camille Manfredi
HCTI/Université de Bretagne Occidentale

Bibliographie sélective

Sources primaires :

- GALLOWAY, Janice. *The Trick is to Keep Breathing*. London, Vintage, 1999.
 ----. *Blood*. London, Vintage, 1991, 1999.
 GRAY, Alasdair. *Lanark: A Life in Four Books*. London, Paladin, 1981, 1987.
 ----. *Unlikely Stories, Mostly*. Edinburgh, Canongate Classics, 1983, 1997.
 ----. *1982, Janine*. London, Jonathan Cape, 1984.
 ----. *McGrotty and Ludmilla*. Glasgow, Dog and Bone, 1990.
 ----. *Something Leather*. London, Picador, 1990, 1991.
 ----. *Poor Things*. London, Penguin, 1992, 1993.

Camille Manfredi

- . *The Ends of Our Tethers*. Edinburgh, Canongate, 2003.
- KENNEDY, A.L. *Looking for the Possible Dance*. London, Martin Secker & Warburg, 1993.
- . *Now That You're Back*. London, Vintage, 1994, 1995.
- . *So I Am Glad*. London, Vintage, 1995, 1996.
- . *Original Bliss*. London, Vintage, 1997, 1998.
- . *Everything You Need*. London, Vintage, 1999, 2000.
- WELSH, Irvine. *Trainspotting*. London, Minerva, 1993.

Sources secondaires :

- ANDRÉ, Jacques (ed.). *L'Énigme du Masochisme*. PUF, 2000.
- ANZIEU, Didier. *Créer Détruire*. Paris, Dunod, 1996.
- ARDENNE, Paul. *L'Image Corps*. Paris, Editions du Regard, 2001.
- ASSOUN, Paul-Laurent. « Le sujet inconscient de l'écriture. Freud et l'écriture de l'histoire », dans CHIANTARETTO, Jean-François (ed.). *Écriture de Soi, Écriture de l'Histoire*. Paris, In Press Editions, 1997, 147-159.
- BAUDRILLARD, Jean. *La Pensée Radicale*. Paris, Sens & Tonka, 2001.
- . *De la Séduction*. Paris, Galilée, 1979.
- . *L'Échange Symbolique et la Mort*. Paris, Gallimard, 1976.
- . *Mots de Passe*. Paris, Pauvert, 2000.
- BAUDRY, Patrick. *La Pornographie et ses Images*. Paris, Armand Colin, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur*. Essai sur l'Abjection, Paris, Seuil, 1980.
- . *Soleil Noir : Dépression et Mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987.
- MARIN, Louis. *Le Récit est un Piège*. Paris, Les Editions de Minuit, 1978.
- MARZANO, Michèle. *La Pornographie ou l'Épuisement du Désir*. Paris, Hachette, 2003.
- RIGAUT, Philippe. *Le Fétichisme, Perversion ou Culture ?* Paris, Belin, 2004.
- WESPIESTER, Sabine et Hubert NYSSSEN (eds.). *Le Corps Tabou*. Internationale de l'Imaginaire Nouvelle Série n°8, Paris, Babel, 1998.

notes

¹ Alasdair Gray, *McGrotty and Ludmilla*, Glasgow, Dog and Bone, 1990, 16.

² Janice Galloway, *The Trick is to Keep Breathing*, Londres, Vintage, 1999, 13.

Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine...

- ³ Alasdair Gray, *Poor Things*, London, Penguin, 1993, 17.
- ⁴ Alasdair Gray, *1982, Janine*, London, Jonathan Cape, 1984, 35.
- ⁵ « When I was at school, I used to read up on the sexual diseases. They were so correctly frightening; things like syphilitic aneurysms, I never forgot about them. If you had bad sex, wrong sex, then your blood vessels would balloon up in your chest and finally burst. You would explode inside because of badness; because of men and badness and that seemed absolutely fair » A.L. Kennedy, *Original Bliss*, London, Vintage, 1998, 247.
- ⁶ Alasdair Gray, *Unlikely Stories, Mostly*, Edinburgh, Canongate Classics, 1997, 208.
- ⁷ A.L. Kennedy, *Looking for the Possible Dance*, London, Martin Secker & Warburg, 1993, 15.
- ⁸ Irvine Welsh, *Trainspotting*, London, Minerva, 1993, 78.
- ⁹ *1982, Janine*, 137.
- ¹⁰ *Ibid.*, 136.
- ¹¹ *Ibid.*, 139.
- ¹² *Ibid.*, 151.
- ¹³ *Ibid.*, 29.
- ¹⁴ Jean Baudrillard, *L'Échange Symbolique et la Mort*, Paris, Gallimard, 1976, 48.
- ¹⁵ *1982, Janine*, 49.
- ¹⁶ Le titre du portrait est directement inspiré de l'exclamation de Robert dans le second volet de *A Scots Quair* : « Oh Chris Caledonia, I've married a nation! » Lewis Grassie Gibbon, *Cloud Howe*, Edinburgh, Canongate Classics, 1933-1995, 139.
- ¹⁷ A ce sujet, voir Pierre Bourdieu, *Le Sens Pratique*, Paris, Editions de Minuit, 1980, « La croyance et le corps », chap. 4, 111-134.
- ¹⁸ Janice Galloway, *Blood*, London, Vintage, 1999, 5.
- ¹⁹ *Original Bliss*, 140.
- ²⁰ *The Trick*, 39.
- ²¹ *1982, Janine*, 209.
- ²² *The Trick*, 53.
- ²³ *Looking for the Possible Dance*, 118.
- ²⁴ *Original Bliss*, 86.
- ²⁵ Voir Roland Barthes, *Œuvres Complètes* tome V, Paris, Seuil, 2002, « Encore le corps », 1978, 561-569.
- ²⁶ L'expression est de Paul-Laurent Assoun, « Le sujet inconscient de l'écriture. Freud et l'écriture de l'histoire », dans J.F. Chiantaretto (ed.), *Écriture de Soi, Écriture de l'Histoire*, Paris, in Press Editions, 1997, 147-159, 153.
- ²⁷ A.L. Kennedy, *Now That You're Back*, London, Vintage, 1995, 3.
- ²⁸ « Violence is sexy », Alasdair Gray, *The Ends of Our Tethers*, Edinburgh, Canongate, 2003, 5.
- ²⁹ A.L. Kennedy, *So I Am Glad*, London, Vintage, 1996, 208.
- ³⁰ *Ibid.*, 90.
- ³¹ Alasdair Gray, *Something Leather*, London, Picador, 1991, 196.
- ³² *1982, Janine*, 78.
- ³³ *Ibid.*, 192.

Camille Manfredi

³⁴ « Tout ce qui touche au simulacre est tabou ou obscène, comme ce qui concerne le sexe ou la mort. Pourtant ce sont bien plutôt la réalité et l'évidence qui sont obscènes » Jean Baudrillard, *La Pensée Radicale*, Paris, Sens & Tonka, 2001, 8.

³⁵ Philippe Rigaut, *Le Fétichisme, Perversion ou Culture ?*, Paris, Belin, 2004, 92.

³⁶ *1982, Janine*, 194.

³⁷ Jean Baudrillard, *L'Échange Symbolique et la Mort*, 155.

³⁸ *Something Leather*, 225.

³⁹ *Ibid.*, 251.

⁴⁰ *So I Am Glad*, 92.

⁴¹ Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1979, 47.

⁴² Jean Baudrillard, *Mots de Passe*, Paris, Pauvert, 2000, 37.

⁴³ *1982, Janine*, 193.

Marie-Christine Agosto

Capture, regard, énergie dans la fiction en images de Donald Barthelme

La présente étude fait suite à une présentation, dans le cadre d'un séminaire sur le livre illustré¹, qui explorait les rapports du scriptural et du figural dans trois textes du nouvelliste américain, Donald Barthelme. En effet ces textes, (« At the Tolstoy Museum », « Brain Damage » et « The Explanation »), publiés en 1970 dans le recueil *City Life*, ont la particularité de faire s'entrecroiser l'écrit et l'iconographie, c'est-à-dire deux discours de nature différente, l'un faisant appel à l'entendement, l'autre sollicitant directement les sens.

S'il est question ici de captivité, ce n'est ni dans la représentation d'un système carcéral ou pénitentiaire (sinon métaphoriquement peut-être celui que Fredric Jameson appelle « la prison du langage ») ni dans le spectacle de l'asservissement des passions, mais dans l'étrange pouvoir de l'objet texte-image saisi dans sa globalité fonctionnelle et fictionnelle. La réflexion qui en découle porte donc sur les effets produits par ces deux systèmes discursifs sur la réception et sur l'interprétation. Elle s'appuie sur une double constatation : d'une part, l'aberration inhérente à tout discours sur l'image qui contraint le critique à recourir au mode descriptif paraphrastique pour parler d'une matière qui agit dans l'immédiateté du sensible et court-circuite l'énoncé verbal ; d'autre part, dans le cas particulier des images de Barthelme, non illustratives au sens où elles ne sont ni scéniques ni à visée esthétique, la difficulté que ces images ajoutent à des textes sans intrigue, sans récit, et de ce fait irréductibles à l'analyse narratologique traditionnelle.

Si les images de Barthelme s'intègrent naturellement à un régime discursif qui substitue la monstration à la diégèse, ne font-elles alors que doubler le texte ? Et comment le lecteur (ou le critique) captif peut-il rendre compte sans tautologie d'un ensemble qui exploite l'énergie de deux systèmes, qui en « capture les forces », pour reprendre une terminologie deleuzienne et rejoindre la double thématique qui constitue ici notre objet d'étude ? Pour répondre à ces questions, il conviendra de rappeler d'abord les traits principaux de cette fiction (collage, parodie, ironie), avant d'en proposer une approche sensible

Marie-Christine Agosto

et physique qui passe par l'expérience du regard et dépasse les attendus de la représentation. Seront utilisées les notions *d'énergie* et de *forces* empruntées respectivement à la théorie sémiotique conçue par Iouri Lotman et à celle de la « capture de forces » que Deleuze présente comme le trait définitoire de toute expression artistique².

Collages

Les textes de Barthelme procèdent selon un principe d'accrétion, par excroissance et prolifération des potentialités annoncées dans les titres : un musée imaginaire dans « At the Tolstoy Museum », un état de folie dans « Brain Damage », un dialogue prétendument explicatif dans « The Explanation ». La métaphore que Barthelme lui-même utilisait pour décrire son procédé est explicite, quand il déclarait préférer à un bateau qui avance, une épave, où d'étranges poissons viennent se loger, ou un rocher, sur lequel s'accrochent des bernicles³. C'est dire aussi qu'un processus de transformation et de déformation du texte comme objet littéraire est préféré à sa progression dynamique linéaire. Le collage textuel et visuel ainsi désigné (dans une acception large de la notion de collage), produit des rapprochements improbables et des montages incongrus, correspondant à ce que Gérard Dessons, parlant de l'art surréaliste, appelle « une syntagmatique de l'hétérogène⁴ ». Le corpus choisi en offre plusieurs exemples, bâtis sur la récupération de clichés et de fragments de réalité non digérés, à peine dissimulés, empruntés autant à la subjectivité individuelle qu'à la conscience collective et au patrimoine culturel et historique.

Ainsi, dans « At the Tolstoy Museum », ce portrait grotesque, disproportionné, d'un Tolstoï jeune (à en croire la légende), mais déjà vieux (à en juger par le montage), et dont la grosse tête, la mèche caractéristique sur le front, et le visage poupon contrastent avec le ventre bedonnant, les jambes courtes, le costume et le geste [image n°1]. Autre exemple, dans « Brain Damage », cette combinaison d'au moins deux sculptures : un « Prométhée enchaîné », aux formes baroques et tourmentées qui suggèrent la souffrance, flanqué de deux figures féminines (des Nymphes ? des Suppliantes ?) et, à ses pieds, le célèbre « Spinario » ou « Tireur d'épine », petit bronze romain du 1^{er} siècle avant notre ère, copié d'après un original grec retrouvé sur la colline de l'Esquilin près de Rome, et dont les répliques se sont multipliées au cours des siècles. L'assemblage produit un curieux mélange où se côtoient le tragique et la sereine indifférence, le mythologique et le prosaïque [image n°2]. Autre exemple encore, toujours dans « Brain Damage » : cette composition provocante qui joue sur les processus antagonistes de l'occultation et du dévoilement, par la juxtaposition de la pudibonderie et de l'obscène [image n°3].

Capture, regard, énergie dans la fiction en images...



Tolstoy as a youth

image n° 1



image n° 2



image n° 3

Marie-Christine Agosto

Comparé à ces audaces, l'intertextualité (concurrente littéraire du collage⁵) a moins d'originalité : le début de la première nouvelle (« At the Tolstoy Museum we sat and wept ») s'inspire du vers de T. S. Eliot dans « The Waste Land » (III, 184) : « By the waters of Lemn I sat down and wept... ». Et la vignette finale de « Brain Damage » fait entendre un écho de la comptine pour enfants « Goosy, goosy, gander » : « Oh there's brain damage in the east and brain damage in the west, and upstairs there's brain damage, and downstairs there's brain damage, and in my lady's parlor – brain damage ».

L'esthétique de *l'objet trouvé* (dont la statuare antique précédemment évoquée est le paradigme) ou *found art*, héritier du *pop art*, est ce dont Barthelme a fait sa spécialité, sous l'appellation de « Dreck » ou « junk » (ordure, détrit), élément constitutif de cet art incertain qu'il nommait aussi « l'objet inquiet » (« anxious object »). Au-delà de sa fonction métafictionnelle et subversive de déstabilisation des normes artistiques et de déhiérarchisation des valeurs, « l'objet inquiet » soulève deux questions : comprendre les débris d'artefacts comme des commentaires du bric-à-brac de la société postmoderne et de sa culture kitsch, c'est encore privilégier la valeur mimétique traditionnelle de la création. Par ailleurs, si les objets trouvés et les greffons citationnels engagent, comme tout intertexte, la complicité du lecteur, ils ne sauraient seulement convier à un jeu de déchiffrement et de reconnaissance, à moins de réduire la fiction à une devinette et ses illustrations à des images d'Épinal. Il convient donc de dépasser l'identification des contenus perceptifs et de penser différemment le texte et ses images : considérer le collage comme une véritable pratique énonciative et non comme un outil épistémologique ou comme une simple technique de construction.

De la parodie à la perte de sens

Dans la partie verbale des textes la rhétorique du collage se traduit par un mélange d'assertions descriptives, narratives, informatives, de bribes factuelles et anecdotiques, de lambeaux de conversations coupés de leur contexte. Déméure et invraisemblance priment au Musée Tolstoï où s'exposent 3000 images du Comte et 640 080 pages de son œuvre publiée, où passent 741 visiteurs le dimanche à qui l'on distribue des mouchoirs, et où l'on apprend, entre autres fantaisies, que le jeune Tolstoï serait devenu végétarien en 1885 et que son nom signifierait « gras » en russe. Dominé par la figure tutélaire du maître, le texte est une construction caricaturale qui se visite comme un musée, dénonce une certaine littérature moraliste et sentimentale, et expose, par la monumentalité mise en chiffres et en images, le caractère dérisoire de toute entreprise de vénération.

Si « At the Tolstoy Museum » conserve une certaine cohérence dans l'unité thématique de l'ensemble texte-image (y compris dans l'adéquation des légendes aux images elles-mêmes), « Brain Damage » en revanche, patchwork de vignettes, de séries et de listes, fait basculer la fiction dans un vertige paramnésique⁶, dans le fantastique et la bouffonnerie. Deux exemples suffisent à éclairer ce propos : dans l'un des fragments, on branche des fleurs bleues à des prises électriques pour qu'elles poussent mieux. Dans un autre, on peint une ville en noir en signe de deuil après la mort du célèbre serveur d'un grand restaurant, puis on poche son corps dans du vin et des herbes. Des images cauchemardesques et des bruits sans origine y ajoutent leur note d'effroi et de perplexité, dans une reconstruction spectaculaire du discours de l'inconscient, avec les motifs freudiens du double, de l'enterré vivant, du corps mutilé, encadrés comme des tableaux pour faire valoir leur statut de citation : c'est ce qui se donne à lire dans les images des têtes coupées [images n°4 et 5], dans celles de la femme éplorée, du Prométhée enchaîné, du jeu de colin-maillard.

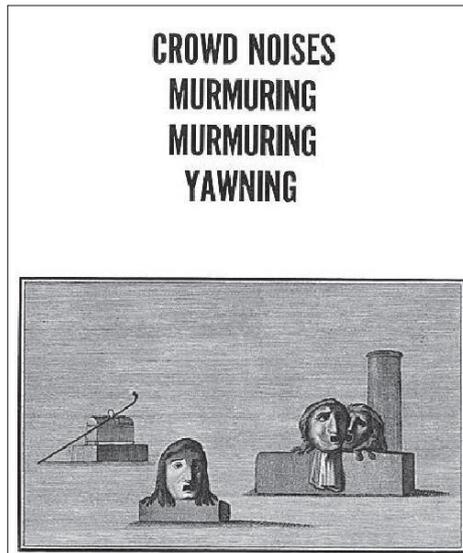


image n° 4

Marie-Christine Agosto

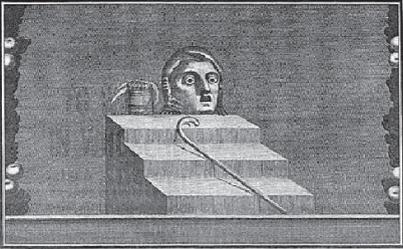
<p>City Life 136</p> <p><i>A great waiter died, and all of the other waiters were saddened. At the restaurant, sadness was expressed. Black napkins were draped over black arms. Black tablecloths were distributed. Several nearby streets were painted black—those leading to the establishment in which Guignol had placed his plates with legendary tact. Guignol's medals (for like a great beer he had been deconstructed many times, at international exhibitions in Paris, Brussels, Rio de Janeiro) were turned over to his mistress, La Luper. The body was pouched in white wine, stock, olive oil, vinegar, aromatic vegetables, herbs, garlic, and slices of lemon for twenty-four hours and displayed en Aspic on a bed of lettuce leaves. Hundreds of famous triflers appeared to pay their last respects. Guignol's colleagues recalled with pleasure the master's most notable eccentricity. Having coolly persuaded some innocent to select a thirty-dollar bottle of wine, he never failed to lean forward conspiratorially and whisper in his victim's ear, "Cut the grease."</i></p> <p>RETCHING FAINTING DISMIAL BEHAVIOR TENDERING OF EXCUSES</p>	<p>Brain Damage 137</p> <p><i>A dream: I am looking at a ship, an ocean-going vessel the size of the Michelangelo. But unlike the Michelangelo this ship is not painted a dazzling white; it is caked with rust. And it is not in the water. The whole immense bulk of it sits on dry land. Furthermore it is loaded with high explosives which may go off at any moment. My task is to push the ship through a narrow mountain pass whose cliffs rush forward threateningly. An experience: I was crossing the street in the rain holding an umbrella. On the other side of the street an older woman was motioning to me. Come here, come here! I indicated that I didn't want to come there, wasn't interested, had other things to do. But she continued to make motions, to insist. Finally I went over to her. "Look down there," she said pointing to the gutter full of water, "there's a penny. Don't you want to pick it up?"</i></p> 
---	---

image n° 5

Quant à « The Explanation », c'est un dialogue beckettien, ou plutôt une succession de portions de dialogues insensés, entre deux locuteurs réduits à leurs fonctions (celui qui questionne et celui qui répond), dialogue dans lequel des répliques ont été délibérément effacées et dont le sujet n'est jamais clarifié. Quatre carrés noirs que les locuteurs tentent et feignent de décrypter ponctuent ironiquement le texte. Ils ajoutent à l'inquiétude des voix sans corps, qui rappellent les voix mécaniques ou magnétiques de Burroughs dans ses *cut-up* et ses *fold-in*, et de Sorrentino dans ses expérimentations sur l'énonciation. Si ces carrés noirs sont assimilables à des taches d'encre, ce sont des symptômes d'effacement du sens plutôt que des révélateurs du sens, car leur formatage piège le regard, ne laisse pas libre cours à l'imagination (contrairement aux tests de Rorschach) et leur construction géométrique en fait des fenêtres sur le néant [image n°6].

Au fil des trois textes, on passe donc du grotesque naïf, du *non sequitur* et de l'affabulation de « At the Tolstoy Museum », à l'inquiétante étrangeté de l'irrationnel dans la composition paratactique de « Brain Damage », et à l'aporie du sens dans l'incommunicabilité du dialogue elliptique de « The Explanation ». Cette expérience déstabilisante piège le lecteur dans un va-et-vient entre le texte et l'image, et l'oblige à une appréhension simultanée des deux discours (sous réserve du déroulement temporel de la lecture). En effet, moins le texte fait sens, plus il nous est « inimaginable », au sens où il ne nous

permet pas d'imaginer ce qu'il devrait nous faire voir et se refuse donc à son rôle de discours modélisant, et plus il nous incite à nous réfugier dans les images imposées sur la page, seules traces d'une possible figuration. Or les images (tableaux, photographies, sculptures) sont elles-mêmes des représentations au second degré, des « Figures », au sens où l'entend Deleuze, c'est-à-dire « isolées », coupées de leur champ référentiel, et donc non illustratives et non narratives, de l'ordre du phénomène (et de l'événement) et non de la modélisation. Tout comme les énoncés verbaux, les signes visuels nous trompent, nous trompent, nous mentent.

Par exemple, dans « At the Tolstoy Museum » le musée est décrit comme un bâtiment dont le premier niveau est de la taille d'une boîte à chaussures, le second de la taille d'une caisse de whisky, et le troisième de la taille d'un carton qui a contenu un manteau neuf. Le sol de verre de l'étage supérieur donne la sensation de flotter tandis que, vue de la rue, la construction semble prête à vous écraser. La configuration verbale, linguistiquement cohérente, et qui devrait susciter une image mentale, sape la représentation mimétique de la réalité empirique. Sa nature insensée (bien qu'amusante – c'est presque du non-sens à la Lewis Carroll), trouve écho dans la perception visuelle de la disproportion et de l'in vraisemblable démesure que matérialisent les images (notamment celle qui montre l'immense manteau de Tolstoï) [image n°7].

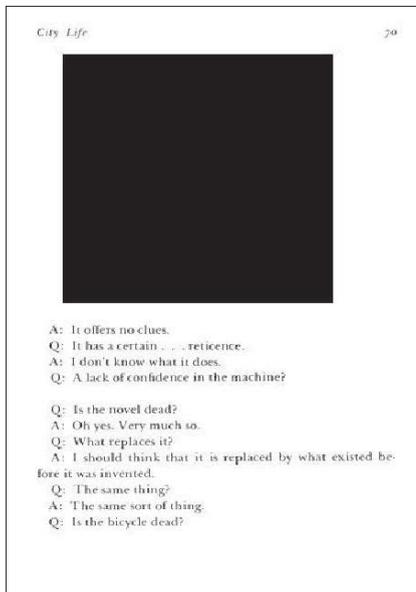


image n° 6

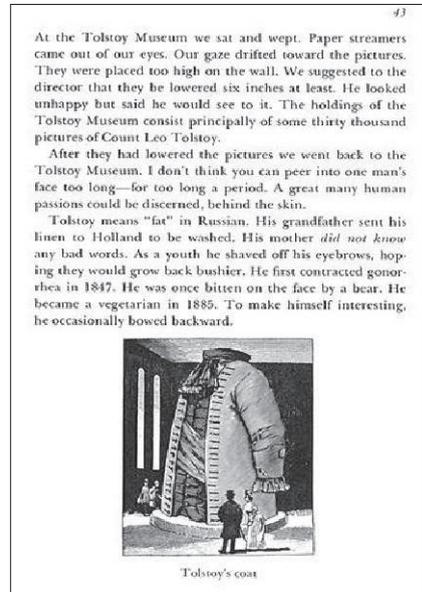


image n° 7

Marie-Christine Agosto

Texte et image entrent en résonance par une correspondance de forme et de structure, à défaut de contenu. Il y alors conjonction inattendue de deux systèmes de signification : le « lisible », système codé qui repose sur le lien intelligible et arbitraire entre le mot et son référent, et relève du « sensé » ; et le « visible », qui se nourrit de la ressemblance immédiate et du lien perceptif entre la figure et l'objet, et relève du « sensible ». Lotman démontre que c'est par son évidence que « le signe iconique donne l'impression d'une détermination codale moins grande et semble donc garantir une plus grande vérité⁷ ». Ceci peut expliquer que le surgissement de la Figure, malgré ses distorsions et ses incohérences, paraît pouvoir suppléer à la faille du sens et favoriser la revanche du visuel sur le verbal. C'est pourquoi la fiction de Barthelme répond moins à une logique du sens qu'à une logique du sensible et de la sensation.

L'expérience du regard

Le regard (sens privilégié) et la perception sont effectivement au centre de ces fictions en images. Les premières lignes de « At the Tolstoy Museum » sont significatives de la façon dont le lisible se coule dans le visible : « At the Tolstoy Museum we sat and wept. Paper streamers came out of our eyes. Our gaze drifted toward the pictures ». La juxtaposition de la métaphore surréaliste qui associe les larmes aux rubans de papier (« paper streamers ») et de l'idée d'une dérive du regard vers les images (dans la phrase suivante) annonce un décentrement structurel, une fuite du texte vers les images. Or la métaphore est engendrée par la logique du signifiant puisque « stream » renvoie aussi bien au flux d'un liquide qu'au flottement du végétal. Autrement dit, tout se passe comme si la dissolution du référent verbal avait pour contrepartie une cristallisation de l'objet-image sur la page. Comme dans le cas du carré noir de « The Explanation » – signifié absent vers lequel pointent tous les signifiants du dialogue – l'iconographie nourrit un métadiscours sur le fonctionnement de l'imaginaire. L'effet est aussi de faire sortir les images du regard, réalisant ce que suggère Octavio Paz quand il dit : « La irrealidad de lo mirado / Da realidad a la mirada » [« L'irréalité de ce que l'on regarde / Donne réalité au regard⁸ »].

Le jeu de regards est partout au Musée Tolstoï : dans la représentation simultanée du regardant et du regardé (qui, par effet de mise en abyme, englobe aussi le regard du lecteur⁹) [image n°8] ; dans les photographies où le regard direct, de face, rencontre la caméra supposée [image n°9] ; dans les études de perspective [images n°10 et 10 bis] ; dans la scène du désastre (mais quel désastre ?) qui préside à l'effacement du sujet au bout de la flèche censée le désigner. Une lecture métafictionnelle y verra aisément le geste de l'auteur

Capture, regard, énergie dans la fiction en images...

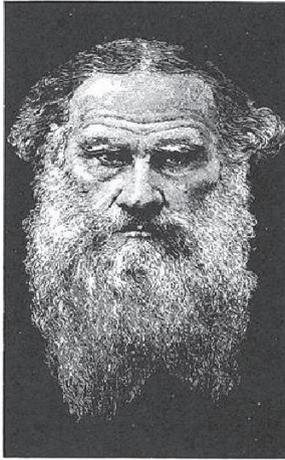


image n° 8

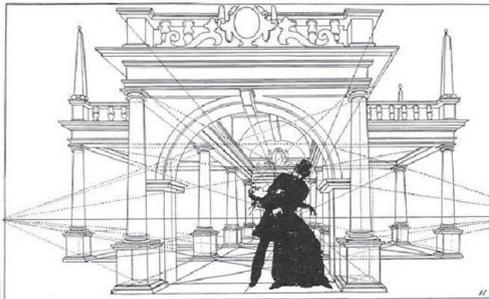


At Starogladkovskaya,
about 1852

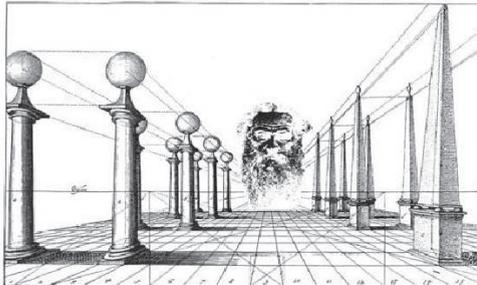


Tiger hunt, Siberia

image n° 9



The Anna-Vromsky Pavilion



Museum plaza with monumental head (Closed Mondays)

images n° 10
et n° 10 bis

Marie-Christine Agosto

détruisant sa propre création avant de la faire réapparaître sous forme spectrale dans la dernière image.

Le texte invite le lecteur à réfléchir à son rôle de voyeur : « I don't think you can peer into a man's face too long – for too long a period. A great many human passions could be discerned, behind the skin ». Dans « behind the skin », il faut entendre à la fois « grain de la peau » et « grain du papier » puisque les mots renvoient sans cesse à l'image. Le pouvoir d'évocation de l'image est ainsi mis en évidence, comme est suggérée sa propension à tenir le lecteur captif. Le propos dénonce aussi, par ironie, l'illusion de l'effet de profondeur (qui participe de l'effet de réel) de tout montage graphique. Ceci se vérifie dans les études de perspective précédemment mentionnées¹⁰ : la première représente une scène mélodramatique inspirée d'Anna Karenine (Anna retrouvant son amant Vronsky) sur fond de palais Renaissance (décor improbable dans le roman) ; la seconde montre d'étranges colonnes dissymétriques ornant l'esplanade du musée, avec, au fond, le portrait du maître en négatif [images n°10 et 10 bis]. Ces études rappellent celles des architectes et peintres italiens du XV^e siècle (Filippo Brunelleschi, Paolo Uccello, Piero della Francesca). Les tracés en pointillé apparents conduisent à deux observations. D'abord, le point de fuite décalé sur la droite crée un défaut de symétrie qui suggère que le point d'origine du dessin est à droite de l'observateur (le lecteur) : signature du métadiscours qui matérialise l'instance de production de l'image près de l'instance de réception. Ensuite, le contraste entre le sujet exposé au premier plan et le dessin du décor oppose ce qui relève de l'affect (la représentation des sentiments, de la passion) et l'artifice de la construction géométrique soumise à des lois, ici celles de la perspective, similaires à celles de la rhétorique qui régissent l'élaboration des discours.

Par ailleurs, l'utilisation des effets de la perspective inspire des rapprochements avec des peintres surréalistes comme le belge Paul Delvaux, et l'italien Giorgio de Chirico, ce dernier étant, avec Ernst, parmi les artistes favoris de Barthelme (les familiers racontent que les murs de son salon, sur la 11^{ème} Rue, étaient ornés de leurs œuvres). On pense à *Sérénité* (1970) de Delvaux, et aux *Muses inquiétantes* (1916) de Chirico. Sur les deux toiles, on retrouve des fonds de décor géométriques et figés, avec des tonalités irréelles, bleues et froides chez Delvaux, plus chaudes mais non moins fantomatiques chez Chirico dont l'univers est hanté de « mannequins » et de statues mutilées, comme les motifs rencontrés dans « Brain Damage ». Maurice Couturier a exploré le parallèle entre Barthelme et Delvaux, qu'il formule en ces termes :

Les fictions de Barthelme, comme les peintures de Paul Delvaux, sont des pièges pour l'œil. On ne peut pas les lire, ni les regarder, ce sont elles qui vous regardent. [...] Dans les œuvres de Delvaux, les femmes nues vous fixent avec leurs grands yeux et leurs poitrines arrogantes jusqu'à ce que

vous détourniez le regard. De la même façon, les fictions de Barthelme mettent mal à l'aise. Les études de perspective [...] produisent un effet identique : il est impossible de les apprécier passivement, il nous faut placer le regard, le tracé au crayon nous guide et nous tient captifs¹¹.

Dans le même ouvrage, Couturier va jusqu'à parler de « paralysie de l'intelligence », ce qui n'est pas sans rapport avec le « dégât cérébral » de « Brain Damage », et confirme l'idée que la fiction de Barthelme est une fiction visuelle, captant les sens et le regard, et non une fiction conceptuelle et d'idées.

Dès le titre, le concept de musée annonce le procédé de « capture » du lecteur. Au musée, le lecteur-spectateur pénètre un espace artificiel privilégié, un lieu réel « autre », car hors de tous les lieux et hors du temps, pour reprendre les critères que Foucault applique aux *hétérotopies*¹², en même temps qu'il consent à se laisser enfermé dans un système clos et contraint. Au détour des pages et des images du Musée Tolstoï, la logique peut poser question, l'agencement et l'accumulation hétéroclite confinant davantage au bric-à-brac qu'à la collection explicitement ordonnée. Les espaces fictionnels de Barthelme – espaces historiques, biographiques, archéologiques – s'apparentent aux « contre-espaces » dont parle Foucault, à la fois reconnaissables et en rupture de la vie ordinaire, comme le montre aussi l'espace onirique de « Brain Damage ». En marge des pratiques discursives d'une littérature fondée sur le récit, ils construisent une fiction où s'articulent le visible et l'énonçable, et qui relève autant de l'analyse des espaces, des corps et du regard, que de celle des discours.

Forces et énergie

Tenir le lecteur captif des images, c'est aussi lui faire prendre conscience de la matérialité du texte et des artifices qui lui confèrent existence, l'obliger à considérer sa réalité physique, visible, et non sa valeur de représentation, l'empêcher de « tomber entre les mots » (pour citer une expression de Jerome Klinkowitz, parlant de la fiction de Raymond Federman¹³), et l'empêcher de glisser dans l'univers immatériel de l'histoire que le texte projette (ou ne projette pas, dans le cas présent). La prose de Barthelme est une prose concrète, comme on parle de poésie concrète (même si Barthelme rejetait cette approche conceptuelle de l'écriture poétique) dont l'accès au sens est infléchi par la mise en page, la forme spatiale et les modulations graphiques et typographiques. Elle se prête à l'expérience plus qu'à l'interprétation, ou du moins relève de cette pratique de l'interprétation qui traite le texte littéraire non pas comme une disposition statique de configurations isolées mais comme un processus dynamique, comme un champ de forces qui s'exercent sur le langage perçu comme matière douée d'énergie. On se réfère ici à la théorie élaborée par

Marie-Christine Agosto

Iouri Lotman à propos de la poésie pour rendre compte des déformations et des transformations que la langue artistique opère sur la langue naturelle et qu'il définit comme *l'énergie du vers*¹⁴. On pense aussi à celle que Deleuze développe dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, (et qu'il reprend dans Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*). « En art » écrit Deleuze « il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. La force est la condition de la sensation ». Et il fait sienne la formule de Klee : « non pas rendre le visible, mais rendre visible¹⁵ ».

En s'inspirant de cette logique des forces, il semble possible d'identifier dans le corpus quatre processus productifs d'énergie, que l'on formulera ainsi :

- 1) la force du « transcodage » au plan de la structure d'ensemble ;
- 2) la puissance de « décadrage » au plan de chacun des deux systèmes exploités ;
- 3) l'énergie manifestée par le substrat sonore du graphisme ;
- 4) l'énergie produite par la mécanique interne du langage.

1) Le « transcodage¹⁶ » agit comme principe constructif, propulsant une fiction atomisée par la discontinuité sémantique et narrative dont la discontinuité physique est le corollaire. En effet, on a vu que les textes tirent leur potentiel énergétique de leur hybridité esthétique, soit que le visuel et le verbal entrent en collision, soit qu'ils se répondent (par échos, coïncidence ou associations de mots et de motifs ; la mèche napoléonienne et le manteau en sont deux exemples). La fiction devient alors un lieu d'échange entre ces deux systèmes corrélés qui fonctionnent par « transcodage mutuel » au cours de l'acte de lecture.

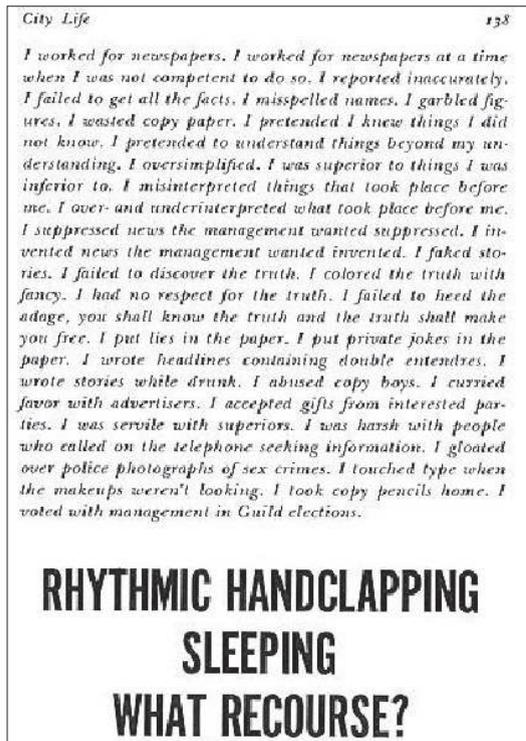
2) La puissance de « décadrage¹⁷ » réside dans le déplacement temporel et spatial d'un contexte à l'autre qui sous-tend la démarche parodique du collage, déforme les énoncés d'emprunt, et met en évidence des forces de disruption¹⁸. Elle est aussi dans la distanciation impulsée par cette démarche et qui s'exprime par l'utilisation ironique des références intertextuelles et interculturelles et par leur dissémination. Ceci suppose que dans la fiction de Barthelme, la dislocation surréaliste, moderniste, absurdiste, ne soit plus le symptôme de la pathologie du monde qu'elle était chez leurs auteurs d'origine, mais un nouveau regard dans un monde multipolaire. Les enjeux épistémologiques du collage historicisé des surréalistes cèdent alors la place à des enjeux ontologiques.

3) Le substrat sonore du graphisme est rendu sensible par la force de dilatation exercée sur la matière scripturale. Dans « Brain Damage », des mots en lettres capitales et en caractères gras, comme des gros titres, rythment l'ensemble et font entendre des bruits : bruits de foule, murmures, bâillements,

vomissements, applaudissements, cris, hurlements, gémissements... Le travail du matériau (les mots, la syntaxe, la typographie) est indissociable du travail de la sensation qui, dans la théorie de Deleuze, entre dans le « plan de composition esthétique ». Quand le matériau « passe dans la sensation », « monte dans le plan de composition esthétique », lui « donne une épaisseur propre¹⁹ ». C'est ce qui se passe quand le graphisme appuyé et la syntaxe restituent des sons et des gestes. Cette « gesticulation typographique » « rend visibles les forces invisibles ». De la même façon, les italiques des vignettes oniriques captent des voix d'emprunt ou décalées sur une autre scène. On peut aussi noter que les tableaux des têtes coupées reprennent la formule de Bacon, déjà mise en pratique par les expressionnistes : « peindre le cri plutôt que l'horreur », la force de déformation du cri plutôt que l'horrible²⁰.

4) La force mécanique interne du langage s'observe, au degré minimal, dans les jeux de mots qui relèvent d'une technique de prise au pied de la lettre, mais aussi dans la structuration de certaines vignettes autonomes de « Brain Damage », comme en témoigne celle de la page 138 [image n°11].

image n° 11



Marie-Christine Agosto

Il s'agit d'une liste, procédé rhétorique ancien que les modernistes ont largement exploité, un empilement anaphorique de trente-trois propositions dans lesquelles un locuteur non identifié fait l'aveu de son incompetence de journaliste. La déclaration d'incompétence qui déclenche le procédé itératif dès la deuxième phrase, est développée dans les trente et une propositions suivantes, toutes à la fois différentes et redondantes, car elles n'introduisent que des variations sémantiques ou morphologiques minimales. Certaines jouent sur la symétrie ou l'opposition des syntagmes (« I pretended I knew things I did not know », « I pretended to understand things beyond my understanding », lignes 4-5). D'autres sont construites sur des tautologies (« I was superior to things I was inferior to », ligne 6). D'autres encore exploitent la dérivation lexicale par ajout de préfixes ou de suffixes (« I misinterpreted things that took place before me », « I over- and underinterpreted what took place before me », lignes 7-8)

Si l'on considère cette liste comme un simple discours modélisant, renvoyant à un personnage, on voit apparaître un être désagréable, retors, servile, intéressé, opportuniste, voleur, voyeur, immoral, dont l'incompétence professionnelle et intellectuelle est aggravée par le vice et l'ostentation – et pourquoi pas la mythomanie, puisqu'il nous convie à mettre en doute la véracité de ses dires. Dans une telle lecture, l'analyse stylistique fera valoir la fonction intensive du procédé de répétition et le rythme incantatoire de la confession.

L'analyse sémiotique, elle, s'intéresse moins à la forme de la figure qu'aux forces et à l'énergie du matériau langagier. Elle met au jour une dynamique d'auto-engendrement de la fiction par la simple force illocutoire du langage. En effet, on assiste à la création d'un être (qui n'a plus valeur de personnage) affublé de toutes les turpitudes, construit au mépris de la vraisemblance, fictif parce que sans référent dans la réalité, si ce n'est des clichés sur le métier de journaliste. Le locuteur (« I ») qui y prend corps n'est bel et bien qu'un sujet linguistique, mais qui fait la preuve de la façon dont en art et en fiction, « les signes acquièrent une dimension iconique, figurative, sensible », pour reprendre les termes de Lotman. La nature comique du passage trouve son origine dans la distanciation ironique dont est censé se révéler capable le sujet qui fait son auto-critique, une ironie protéenne, logée non dans l'antiphrase mais dans l'exagération et l'excès, et celle-là même aussi qui confère au passage sa valeur métafictionnelle.

La rupture entre l'énonciation et le sujet existentiel, comique ici, et dont on trouve maints exemples dans « Brain Damage » et dans « The Explanation » peut aussi être source d'angoisse pour le lecteur en attente de représentation,

mais fournit l'occasion d'observer la machine interne du langage et ses forces invisibles, transformatives et créatives.

*
* *

Le critique d'art Leo Steinberg soutenait que les collages de Rauschenberg étaient destinés à une génération qui lit plus qu'elle ne regarde²¹. On peut renverser le paradoxe en disant que la fiction de Barthelme s'adresse au lecteur qui regarde plus qu'il ne lit. Sa nature spectaculaire en fait une écriture pour l'œil, donc une écriture du corps et des corps – captifs, mutilés, dilatés, sondés. Au sein d'un monde saturé d'images, dont elle pointe à la fois les plaisirs et les pièges, cette fiction nous retient dans une « captivité active » et nous engage à reconnaître ce qui dans notre rapport au texte littéraire est dépendant du sensible.

Si elle se prête à une réflexion sur le langage, cette fiction invite aussi à l'expérience, autant et peut-être même plus qu'à l'interprétation, car elle est riche de l'intransitivité et de la plasticité d'un langage qui ne communique plus comme on s'y attendait. Le parti pris de l'iconoclasme et de la loufoquerie induit un espace de jeu, au sens mécanique, entre deux systèmes de signification normalement incompatibles, de sorte que le sens, constamment renvoyé à « l'autre » ou « suspendu » (pour citer Barthes), flottant dans l'entre-deux, quelque part entre le figural et le scriptural, se construit dans les multiples rapports de tension entre ces deux systèmes et dans leur mutuelle transgression. À défaut de résoudre ces tensions, la présente étude aura tenté de proposer des « stratégies interprétatives » et cherché à montrer que, dans ces fictions schizoïdes, la subtile combinatoire du visuel et du verbal trace un véritable entrelacs de flux et de forces, de voix et de bruits.

Marie-Christine Agosto
HCTI/Université de Bretagne Occidentale

Bibliographie

- BARTHELME, Donald. *City Life*. New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1970.
_____. *The Teachings of Don Barthelme: Satires, Parodies, Fables, Illustrated Stories and Plays*. Kim Herzinger (ed.), New York, Turtle Bay Books, 1992.

Marie-Christine Agosto

BATT, Noëlle (dir.). *Forces-figures. Faire sentir les forces insensibles*. TLE n°24, Presses Universitaires de Vincennes, 2006-2007.

COUTURIER, Maurice « Barthelme ou la contamination ». *Delta* n°8, Montpellier, Université Paul Valéry, mai 1979, 107-125.

COUTURIER, Maurice et Régis DURAND. *Donald Barthelme*. London & New York, Methuen, 1982.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Editions de Minuit, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Le Corps Utopique* suivi de *Les Hétérotopies*. Paris, Nouvelles Editions Lignes, diffusion Les Belles Lettres, 2009.

LECLAIR Tom & Larry McCAFFERY (ed.). *Anything Can Happen*. Urbana, University of Illinois Press, 1983, 32-44.

LOTMAN, Iouri. *La Structure du texte artistique* (traduit sous la direction d'Henri Meschonnic). Paris, Gallimard, 1973.

ROUGE, Bertrand (dir.). *Montages/Collages*. Pau, Publications Universitaires de Pau, 1993.

notes

¹ Marie-Christine Agosto, « “Bernicles sur un rocher” : les rapports du scriptural et du figural dans la fiction de Donald Barthelme ». Communication faite dans le cadre de la journée d'étude interdisciplinaire « Texte et image : le livre illustré » organisée par l'EA 950 Littérature et langues, avec la collaboration des équipes EIRIS, CEIMA, ARS, CRBC, CECJ et l'Institut de Géo-architecture de l'Université de Bretagne Occidentale, à la Faculté des Lettres et Sciences humaines Victor-Segalen de Brest, le 30 novembre 2007.

² Des travaux sur cette « pensée deleuzienne des forces » appliquée à des champs disciplinaires variés ont été récemment menés par le Centre de Recherche sur la Littérature et la Cognition que dirige Noëlle Batt à Paris VIII. La synthèse de ces travaux, publiée dans *Forces-Figures. Faire sentir les forces insensibles* (TLE, n° 24, 2007) a été une source précieuse à laquelle j'ai puisé pour construire la présente réflexion.

³ « A process of accretion. Barnacles growing on a wreck or a rock. I'd rather have a wreck than a ship that sails. Things attach themselves to wrecks. Strange fish find your wreck a good feeding ground; after a while you've got a situation with possibilities. » Voir l'entretien avec Barthelme mené par Larry McCaffery, dans Tom LeClair et Larry McCaffery (ed.) *Anything Can Happen*, Urbana, University of Illinois Press, 1983, 34.

⁴ Gérard Dessons, « Dérive du collage en théorie de la littérature », *Montages/Collages*, Bertrand Rouge (dir.), Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993, 18.

Capture, regard, énergie dans la fiction en images...

⁵ « C'est par un effet métaphorique que le lien entre collage et intertextualité se trouve légitimé » explique Gérard Dessons, au point que l'intertextualité est devenue, en théorie littéraire, une notion concurrente du collage historicisé des arts plastiques. *Ibid.*, 15-24.

⁶ Comme le souligne très justement Thomas Pynchon dans son introduction au recueil posthume *The Teachings of Don Barthelme*, les images de Barthelme sont souvent à l'origine d'une sensation de « déjà vu » : « What he called his "secret vice" of "cutting up and pasting together pictures" bears an analogy, at least, to what is supposed to go on in dreams, where images from the public domain are said likewise to combine in unique private, with luck spiritually useful, ways. How exactly Barthelme then got this into print, or for that matter pictorial form, kept the transitions flowing the way he did and so on, is way too mysterious for me, though out of guild solidarity I probably wouldn't share it even if I did know. The effect each time, at any rate, is to put us in the presence of something already familiar... to remind us that we have lived in these visionary cities and haunted forests, that the ancient faces we gaze into are faces we know... ».

⁷ Touri Lotman, *La Structure du texte artistique* (traduit sous la direction d'Henri Meschonnic), Paris, Gallimard, 1973, 98.

⁸ Octavio Paz, « Blanco » (1966), *Ladera Este* (1962-1968), traduction française par Claude Esteban, *Versant Est*, Paris, Gallimard, 1970.

⁹ Il est à noter que la petite silhouette napoléonienne prépare l'identification de la mère sur le front de Tolstoï enfant, les deux indices s'éclairant mutuellement : exemple du va-et-vient qui sous-tend la « mise en sens » dans le processus de lecture.

¹⁰ Bertrand Rougé observe que le collage joue le même rôle dans l'essor et l'évolution de la modernité que celui que joua la perspective en peinture (voir Bertrand Rougé, « Le collage, ou le coup de force », *Montages/Collages, op. cit.*, 7).

¹¹ « Barthelme's fictions, like Paul Delvaux's paintings, are maddening eye-traps: they cannot stand to be read or looked at, but seem to stare at us. [...] In Delvaux's works, the naked women seem to be trying to outstare us with their wide gazing eyes and arrogant breasts. Likewise, Barthelme's fictions make us feel extremely uncomfortable. The perspective studies (present in "At the Tolstoy Museum"), apparently lifted from a treatise by Brunelleschi or Uccello, which Barthelme has a fancy for (like Delvaux), produce a similar effect: we cannot enjoy them passively but are forced to position our eyes properly. We are caught in the pencilled web and seem unable to disentangle ourselves. » Maurice Couturier, *Donald Barthelme*, London & New York, Methuen, 1982, 59-60. (la traduction française est de ma main).

¹² Michel Foucault, *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles Editions Lignes, diffusion Les Belles Lettres, 2009, 23-36.

¹³ « The reader is forced to concentrate on the actual writing, or – better yet – typing; it's impossible to fall through the words into the suspension of disbelief in the story itself », Jerome Klinkowitz, « Raymond Federman's visual fiction », in Richard Kostelanetz (ed.), *Visual Literature Criticism: A New Collection*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1979, 123-124.

¹⁴ Lotman, *La Structure du texte artistique, op. cit.*, 277-285.

¹⁵ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, 57-63.

¹⁶ Terme de sémiotique, utilisé par Lotman, et que Greimas définit ainsi : « opération par laquelle un élément ou un ensemble signifiant sont transposés d'un code dans un autre, d'un langage dans un autre langage. Si le transcodage obéit à des règles de construction déterminées,

Marie-Christine Agosto

selon un modèle scientifique, il pourra équivaloir alors à un métalangage » (*Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, 399).

¹⁷ Deleuze reprend le concept de décadrage formé par Pascal Bonitzer pour faire valoir au cinéma de nouveaux rapports entre les plans : plans « disjoints, concassés, fragmentés » (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Editions de Minuit, 1991, 178).

¹⁸ « Le collage est un coup de force » [...] « Il n'y a pas de collage tranquille », dit Bertrand Rougé, qui parle aussi de « découpage, dépeçage, déchirure ». (Rougé, *Montages/Collages*, *op. cit.*, 9).

¹⁹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit.*, 183.

²⁰ Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, 60.

²¹ Leo Steinberg, *Other Criteria*, New York, 1972. Cité par Barbara Rose dans « Rauschenberg: on and off the wall », catalogue de l'exposition du MAMAC, Nice, mai 2005.

Gilles Chamerois

**S'affranchir du dédale de la surface ?
Les ambiguïtés du voyage vertical
dans les romans de Thomas Pynchon**

In Mexico City they somehow wandered into an exhibition of paintings by the beautiful Spanish exile Remedios Varo: in the central paintings of a triptych, titled 'Bordando el Manto Terrestre,' were a number of frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair, prisoners in the top room of a circular tower, embroidering a kind of tapestry which spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this tapestry, and the tapestry was the world. Oedipa, perverse, had stood in front of the painting and cried. [...] She had looked down at her feet and known, then, because of a painting, that what she stood on had only been woven together a couple thousand miles away in her own tower, was only by accident known as Mexico, and so Pierce had taken her away from nothing, there'd been no escape¹.

Il y a plus de dix ans, dans « Ekphrasis, Escape and Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* », Stefan Mattessich faisait de cet ekphrasis la figure même de l'enfermement à l'œuvre dans le roman, et dans le monde. Pour Œdipa comme pour bien d'autres personnages de Pynchon, la surface du monde est dédale, qui comme celui de Crète enferme son auteur même, et Mattessich ne faisait d'une certaine manière que broder sur les remarques d'Œdipa :

Submission to gravity, to entropy, to a repetition "automatic as the body itself" (120), to a sign that is pure or unmotivated, constitutes the destiny that Oedipa sees figured in Varo's tower, a destiny so totalizing that no escape is possible; indeed, the desire for escape only apotheosizes the law it seeks to transgress by perfecting the illusion of freedom that supports it².

Gilles Chamerois

Nous nous proposons de poursuivre l'interrogation, en prenant cette fois au pied de la lettre les « lignes de fuites » qui dans le commentaire de Mat-tessich sont essentiellement herméneutiques et théoriques. Dans l'œuvre de Pynchon, la fuite physique, sous la forme du voyage vertical, peut-elle permettre d'échapper à ce regard sur la surface du monde comme solipsisme ? Pour tenter de répondre à cette question, il nous faudra tout d'abord poser la promesse d'une révélation comme enjeu du voyage vertical, dans les deux directions qu'il peut prendre, voyage aérien ou voyage souterrain. Il nous faudra ensuite considérer ce qui différencie ces deux directions, essentiellement dans leur rapport au temps. Nous verrons que c'est ce rapport au temps, allié à la possibilité toujours ouverte d'un retournement, qui autorise à considérer le voyage aérien comme une métaphore du voyage temporel offert par la lecture. Nous verrons aussi que ce jeu de miroirs entre voyage aérien, dans la diégèse, et matérialité du livre est loin de se résumer à un énième effet de manche métafictionnel, dût-il être présenté comme une promesse de liberté³.

Une révélation différée

Notons donc tout d'abord que le voyage vertical peut prendre deux directions contraires. Même si les deux peuvent être des stratégies de fuite, rien de plus antinomique, apparemment, que de s'enfoncer dans les profondeurs de la Terre ou que de s'élever au dessus d'elle. Si on évoque l'œuvre de Thomas Pynchon dans l'ordre chronologique, la première image qui s'impose est peut-être celle du voyage souterrain. Tout d'abord celui qui fait découvrir le réseau de galeries à l'intérieur de la décharge dans la nouvelle de jeunesse « Low-lands ». Puis la chasse à l'alligator albinos dans les profondeurs des égouts de New York dans *V.*, et l'on notera que déjà se dessine une interprétation possible, qui donnerait à la surface l'essentielle fonction de cacher l'immondice, et donc au voyage souterrain celle de mettre au jour ce qui était caché, par exemple, dans *Mason & Dixon*, le fait que la Terre est creuse. Dans le même roman, c'est le mineur Lud qui exprime le mieux cet espoir de découverte, une fois traduits les borborygmes incompréhensibles qu'il profère les rares fois où d'aventure il sort de ses galeries souterraines⁴ : « "When tha're down there in the Tunneling and can't see a thing...?" as Whike puts it, "tha feel ever one Foot-fall, ever one Turning, from collecting the Scheme Altogether" » (MD, 234).

Mais, depuis *Gravity's Rainbow*, l'image centrale est celle du voyage ascensionnel. C'est la fusée de *Gravity's Rainbow*, bien sûr, et l'arc qu'elle décrit, ce sont aussi la carte et les vols ou rêves de vol dans *Mason & Dixon*, et enfin le dirigeable *Inconvenience* dans *Against the Day*. Si, dans tous ces romans, les

profondeurs de la Terre jouent aussi un rôle, on peut percevoir une évolution, jusqu'à la formule finale d'*Against the Day*, « they fly toward grace ». Nous n'aurons pas trop de ces quelques pages pour tenter d'approcher l'ambiguïté fondamentale de cette formule. Commençons par observer que le voyage ascensionnel permet la vision de haut, permet de tout voir alors que Lud dans son tunnel ne voyait rien. Mais, que cela soit vers le haut ou vers le bas, le même arrachement à la surface tend vers la même révélation inaccessible. Quelques pages après avoir vu le tableau de Remedios Varo, Œdipa Maas contemple la banlieue de Los Angeles, et plus précisément San Narciso, onomatistique solipsiste s'il en est :

She drove into San Narciso on a Sunday, in a rented Impala. Nothing was happening. She looked down a slope, needing to squint for the sunlight, onto a vast sprawl of houses which had grown up all together, like a well-tended crop, from the dull brown earth; and she thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There'd seemed to be no limit to what the printed circuit could have told her (if she had tried to find out); so in her first minute of San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding. (CL49, 24)

Ainsi la vue de haut rejoint-elle celle qui saisissait Lud dans son tunnel, car ce qui est en jeu dans chaque cas, au seuil de la conscience, est ce qui constitue selon Borges l'essence même du fait esthétique :

La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique⁵.

Que l'on soit sous terre comme Lud ou que l'on voie de haut comme Œdipa, l'important est tout d'abord de voir que la surface n'est que surface. C'est l'un des sens de la comparaison entre le plan de la ville et l'intérieur du transistor, l'autre étant le changement d'échelle qu'induit la vision éloignée. Ce changement d'échelle est ce qui permet de lire le monde comme texte, ou plus exactement d'essayer, car le monde est un texte que l'on ne parvient pas à lire, et qu'au mieux l'on parvient presque à lire⁶. On notera que la citation de Borges est la conclusion de « La Muraille et les Livres », qui reposait sur un

Gilles Chamerois

parallèle entre la Grande Muraille de Chine et les livres brûlés par l'empereur qui l'avait fait construire. De la muraille aux livres, le changement d'échelle et la mise en regard sont aussi pour beaucoup dans le « fait esthétique⁷ », et nous invitent à considérer le livre comme un monde, et à nous intéresser plus particulièrement aux failles grammaticales si typiques de Pynchon, où, comme le monde, le texte se dérobe à la lecture.

Observons cette phrase : « *Though she knew even less about radios than Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate* ». À mesure qu'il lit, le lecteur interprète le début de la phrase, en toute logique, de la manière suivante : « *Though she knew even less about radios than Southern Californians [did]⁸, ...* ». Cette première interprétation est immédiatement battue en brèche par la nécessité d'attribuer des référents à « *both outward patterns* », qui seront naturellement d'une part l'intérieur d'une radio, de l'autre le plan de cette ville de Californie du Sud⁹. Mais cette interprétation, la seule possible, ignore une solution de continuité à la fois syntactique et sémantique. En effet la forme la plus grammaticalement correcte aurait été « *Though she knew even less about radios than [about] Southern Californians* ». Mais même cette forme ne fait sens que par un saut conceptuel qui ne manque pas de poser problème, puisqu'il revient à considérer que l'« intention de communication » qui semble se dégager du plan de la ville étalée sous les yeux d'Œdipe émane des Californiens du Sud en tant qu'entité collective. C'est certes une interprétation possible, mais une seule des interprétations entre lesquelles le roman lui-même oscille et se refuse à décider, les autres étant soit que le monde en tant que tel a quelque chose à nous communiquer, soit que la technique en elle-même, en l'occurrence les lois impersonnelles de l'urbanisme ou de l'électronique, est porteuse d'un message¹⁰, soit enfin que tout ceci n'est que délire paranoïaque. On le voit, une petite aspérité à la surface du texte, que l'on comprend pourtant plus ou moins, ouvre si l'on s'y arrête toutes les interrogations du roman. Pour le dire comme Claro, « bon... on a plus ou moins compris... mais il ne veut pas qu'on comprenne plus ou moins... il veut qu'on lise, qu'on sente la passerelle en planches au dessus de l'abîme¹¹ ». De façon notoire, le lecteur des romans de Pynchon doit avancer d'un pas prudent, qu'il risque de se tordre une cheville dans l'une des traîtresses crevasses de la phrase ou qu'il trébuche sur la plateforme d'où il espérait d'une vision surplombante saisir tous les enjeux du texte.

Le point de vue de l'ange

Le voyage vertical partage donc avec celui du lecteur la promesse toujours différée d'une révélation prochaine. Pour tenter d'affiner l'analogie,

essayons de déterminer ce qui distingue le voyage ascensionnel du voyage dans les tréfonds. La différence essentielle pour ce qui nous intéresse est en rapport avec le temps. Pour Lud dans sa galerie linéaire, l'espace à une seule dimension dans lequel il avance se confond avec le temps. Lorsqu'il dit être toujours à un pas, « ever one Foot-fall », d'une révélation possible, il peut s'agir d'une unité de temps comme d'une unité de longueur, c'est une question de point de vue. Le rapport au temps du voyage aérien est tout autre, comme le démontre un très explicite passage de *Mason & Dixon* :

“Earthbound,” Emerson continued, “we are limited to our Horizon, which sometimes is to be measur'd but in inches.— We are bound withal to Time, and the amounts of it spent getting from one end of a journey to another. Yet aloft, in Map-space, origins, destinations, any Termini, hardly seem to matter,— one can apprehend all at once the entire plexity of possible journeys, set as one is above distance, above Time itself.” (MD, 505)

Être en haut, en d'autres termes, c'est toujours adopter le point de vue des anges, « angel's-eye view¹² », et cela également du point de vue temporel. Daniel Punday s'interroge sur la temporalité propre aux spectres, aux « revenants », et commente le même passage :

The ghosts and the disjointed time that it entails are the result of our positioning on the surface of the earth, cut off from the angel-view in which all possible journeys are clear. To understand Pynchon's recent ghosts, then, we must understand the conflict between vertical and horizontal perspectives¹³.

Pour étudier le rapport que les anges et les fantômes entretiennent avec le temps, Daniel Punday doit donc étudier ceux qui opposent le vertical et l'horizontal. De manière symétrique, nous tentons de mettre en lumière les rapports qui lient le voyage vertical et le temps. C'est justement l'une des pistes proposées par Margaret Mein pour décrire l'importance du vol dans la *Recherche du temps perdu* de Proust :

L'importance du vol, aux yeux de Proust, se mesure à sa recherche d'un équilibre entre le passé immobile et l'avenir immobile, en puissance, à l'infini. Tout se passe comme si Proust projetait en termes d'espace son malaise à s'accommoder du flux éternel¹⁴.

C'est aussi d'un point de vue temporel que Marie Miguet-Ollagnier fait le lien entre aviation et écriture, sous la figure de l'ange :

Gilles Chamerois

Proust, qui n'est pas aussi en dehors de son temps que l'on pourrait le croire, a célébré les techniques les plus avancées de son siècle : automobile, aviation, électricité, téléphone, et il a souvent eu recours pour cela à l'image de l'ange qui transporte en dehors du temps le miracle de la vitesse. [...] Toutefois Proust ne veut pas glorifier la technique en elle-même ; si elle l'intéresse, c'est parce qu'elle est capable, comme la mémoire involontaire, de fantastiquement court-circuiter le temps et par là de symboliser les recherches littéraires qui le concernent¹⁵.

Dans le dix-huitième siècle de *Mason & Dixon* déjà, ce qui bien souvent intéresse Pynchon dans la technique est la manière dont elle distord le temps¹⁶. Mais c'est à *Against the Day* que la comparaison avec la *Recherche* sied le mieux. Cette somme de plus de mille pages a été considérée à sa sortie comme un testament¹⁷, une « recherche » non pas autobiographique mais intertextuelle, convoquant bien des personnages et bien des procédés des romans précédents. Le roman couvre à peu près la période de la *Recherche*, de 1890 à l'après Première guerre mondiale, c'est-à-dire celle de la naissance de l'aviation.

Le retournement toujours possible

Le premier changement qu'a apporté l'aviation n'est plus immédiatement perceptible de nos jours, et il est éclairant de se tourner vers ce témoin attentif des changements induits par les nouveautés technologiques qu'est Proust : « La première impression de beauté que nous faisaient éprouver ces étoiles humaines et filantes, était peut-être surtout de faire regarder le ciel, vers lequel on lève peu les yeux d'habitude¹⁸ ». Ce premier changement de point de vue aura finalement été plus immédiat que celui qu'amènera la vue aérienne, qui mettra plus longtemps à se diffuser, essentiellement par la médiation de la photographie¹⁹. L'important est dans l'inversion toujours possible des points de vue, et bien sûr dans les changements d'échelle qui les accompagnent. Pour Philippe Dubois, c'est le caractère « vertical et réversible²⁰ » du regard permis par l'aviation qui explique « comment l'art abstrait est né de la photographie aérienne²¹ », qui « transforme le réel (en l'occurrence la 'forme-paysage') en un monde crypté, en un 'texte' à lire et à décoder²² ». Et si, dans un premier lieu, photographie aérienne veut dire photographie prise d'avion, c'est le retournement, la coupure et la désorientation qu'offre celle-ci qui autorise Alfred Stieglitz à photographier le ciel dans ses « Equivalents » (1925-1934), et qui l'autorise de plus à demander à ce qu'ils soient parfois accrochés « dans des positions orientées différemment²³ ».

On ne saurait trop insister sur le caractère central de cette figure du retournement et de la réversibilité pour toute l'œuvre de Pynchon, surtout

sous la figure de l'ironie, du retournement toujours possible du sens, qui rend si complexe le contrat de lecture. La perspective verticale lui est étroitement liée selon Kathryn Hume :

Pynchon causes views from above and below to coalesce by rapidly changing the perspective. With Tchitcherine we look up at the finger [of a giant swooping down towards him], but as its whorls become streets of a city, we find ourselves looking down.[...] We look down on a city of bugs in the straw of the Bethlehem manger [...]. However , “the crying of the infant [Jesus] reached you, perhaps, as bursts of energy from the invisible distance, nearly unsensed.” [...] Note the “you” [...]—Pynchon’s frequently used invocation of the reader to make the reader accomplice to or participant in some of these perspectives. With that one word, Pynchon causes levels of reality to intersect; “you” equates bugs and humans. Not only do we loom like monstrous angels over such bugs, but we are also the bugs themselves. He also collapses time frames: Bethlehem at the Nativity, and a London Christmas at the end of the war. We are fleetingly present at both events, and we identify ourselves, through perspective, with both those inflicting violence and with its victims²⁴.

On le voit, la mise en abyme endosse une dimension morale en même temps qu'elle est prise au pied de la lettre, et devient mise en abîme. Conscient des dangers encourus, je voudrais pourtant la prendre plus à la lettre encore, jusqu'aux lettres et à la matérialité de l'écriture. Les personnages des romans vivent sur une surface, celle de la page. Ils ont parfois le pressentiment d'une profondeur, celle du livre, et d'une présence au-delà de la surface, la nôtre²⁵. C'est surtout à la profondeur que nous allons dans un premier temps nous intéresser, car elle nous permettra d'approcher de plus près ce que nous entendons par la matérialité du livre, d'y plonger même. Dans *Vineland*, les vers de la théorie des trous de vers, censés depuis Einstein relier les trous noirs et donc créer des tunnels dans l'espace-temps, se font entendre en deux endroits et en deux temps différents²⁶. Mais c'est toute la temporalité du livre qui est minée de part en part, et fait au détour d'une phrase déboucher le lecteur dans un autre temps que celui dans lequel il pensait voir évoluer les personnages. De manière comparable, dans *Mason & Dixon*, d'innombrables épisodes doubles, qui rendent malaisée la navigation dans le livre, créent de tels tunnels dans l'espace-temps du livre, dans la profondeur de ses pages. Ces bégaiements deviennent véritablement inquiétants non pas tant quand les personnages ou le narrateur en prennent conscience que quand ils n'ont pas cette impression de déjà-vu et répètent une conversation qu'ils ne se rappellent pas avoir déjà eue²⁷.

Ces premiers exemples sont des jeux d'échos dans la structure du roman, mais le dédoublement semble parfois se reproduire lorsque des champs sémantiques s'étalent sur la double page, comme si la contamination se faisait par contact des pages du livre fermé. Un exemple marquant en serait la double page 372-373, qui autour de la Figure du canard de Vaucanson pose les éléments d'une réflexion sur les différents champs sémantiques liés étymologiquement à la notion de machine. À « mechanical » et « Mechanician » (372) répond « Machinery » (373), « Automaton » trouve en vis-à-vis son reflet avec « Automatick », « Details » avec « Device » et « Design », enfin à « Genius, Gentlemen », « ingeniously » et « Ingenuity » sur la première page répondent « ingenious » et « Engineer » sur la seconde.

Le procédé se fait encore plus précis dans *Against the Day*, avec de troublants jeux de miroir, comme entre les pages 818 et 819 (je souligne) : « the Adriatic was still the *fertile field* wherein merchant shipping must be prey to the wolves of piracy who lurked among the *maze of islands* that so confounded the *Argonauts* even *before history* began²⁸ ». À ce segment page 818 fait face, exactement en regard, à dix lignes de la fin de la page 819 : « as if from one of the *undergrounds rivers* of the Velebit, down in that *labyrinth of streams, lakes, coves, and cataracts*, each with its narrative, sometimes even older than the *Argonauts's* expedition—*before history*, or even the possibility of connected chronology— ». Le bégaiement d'« Argonauts », de « history », et aussi de « maze » en « labyrinth » se double d'un système complexe d'inversions : le labyrinthe d'îles sur la mer devient page 819 labyrinthe de lacs sous la terre, et cette inversion semble prendre au pied de la lettre la métaphore classique de la mer comme champ fertile. Le segment page 819 est quant à lui une comparaison à l'intérieur du corps humain, et les « rivières souterraines » sont le comparant du sang. On ne sait pas si l'on doit parler de changement d'échelle ou de mise en abyme d'un monde à l'intérieur de l'homme, ou encore de retournement de l'intérieur en un extérieur.

Matérialité du temps

C'est que la répétition dans *Against the Day* se double le plus souvent d'un ou de plusieurs retournements. Si dans *Mason & Dixon* la méditation sur la matérialité de l'écriture portait le plus souvent sur la surface de la page ou sur la profondeur du livre, dans *Against the Day* elle semble prendre plus précisément pour objets la rotation et la symétrie induites au moment de la fabrication du livre par le procédé traditionnel de l'imprimerie et au moment de sa lecture par le fait que chaque page pourrait une fois tournée se lire en transparence, mais à l'envers et à rebours. Tous les personnages sont des « galley-slaves », comme le remarque Yashmeen :

“[...] when spirits walk, beings living in four-dimensional space pass through our own three, and the strange presences that flicker then at the edges of awareness are those very moments of intersection. When we enter, even in ordinary daylight, upon a chain of events we are certain we have lived through before, in every detail, it is possible that we have stepped outside of Time as it commonly passes here, above this galley-slave repetition of days, and have had a glimpse of future, past and present”—she made a compressive gesture—“all together.”

“Which would be to interpret the fourth dimension as Time,” said Kit.

“They call it ‘the already seen.’” (ATD, 617)

Ce que Yashmeen veut dire sur le moment est que tous les acteurs du roman sont esclaves de la galère (« galley ») du temps, mais ils sont aussi des esclaves de la galée (« galley »), « plaque de bois, de zinc ou de fer, bordée sur deux ou trois côtés, qui accueille la composition faite ligne par ligne dans le composteur d’un typographe²⁹ », la matrice inversée à laquelle ils doivent leur existence. L’exemple le plus clair du point de vue typographique serait le cas des deux professeurs ennemis, Renfrew et Werfner³⁰, qui se trouvent au bout du compte être la même personne. Du point de vue du temps, les implications sont plus complexes, et vont nous amener à poursuivre notre méditation sur la matérialité de l’écriture, et sur la rotation de la page quand on la tourne. De nombreux personnages du roman à un moment ou à un autre sentent confusément la présence simultanée d’un autre temps « qui tremble au seuil de [leur] conscience » (« flicker then at the edges of awareness »), pour reprendre les mots de Yashmeen³¹. Elle-même et d’autres arpentent de manière plus active les couloirs du temps, par rotation³², de manière toujours plus ou moins analogue à celle décrite ici : « If you were a vector, mademoiselle, you would begin in the ‘real’ world, change your length, enter an ‘imaginary’ reference system, rotate up to three different ways, and return to ‘reality’ a new person. Or vector » (ATD, 539).

Ainsi s’exprime, avant de joindre le geste à la parole, le docteur V. Ganesh Rao de l’université de Calcutta, un quaternionniste, et le roman s’attache de manière très érudite aux débats du tournant du vingtième siècle sur la nature du temps et le fait de déterminer s’il est une quatrième dimension comparable aux trois autres. Or le livre, tout livre, est construit sur des changements de dimension. Il est une ligne (à une dimension) de texte lu en séquence et inscrite sur une surface (à deux dimensions) qui d’une part est réunie en volume (trois dimensions) et d’autre part représente elle-même un monde diégétique à trois dimensions. Si le fait de tourner la page la fait quitter le plan et s’envoler dans la troisième dimension de l’espace, c’est comme si³³ les personnages du monde diégétique en trois dimensions, eux, voyageaient dans la quatrième dimension, exactement selon le principe de

Gilles Chamerois

« La Doppiatrice » qui, sur le modèle des cabinets magiques dans lesquelles les magiciens font disparaître des personnes, crée des doubles :

For the analogous trick in four-space, we had to go from a two-dimensional to a three-dimensional mirror, which is where the *paramorfico* comes in. Instead of the simple ninety-degree rotation when one plane represents another in three-space, we now have to replace one volume—the cabinet interior—with another one, in four-space. We pass from a system of three purely spatial axes to one with four—space plus time. In this way time enters the effect. The doubles you report having produced are actually the original subjects themselves, slightly displaced in time. (ATD, 571)

Cette machine réfléchit à son tour la machine à lire qu'est le roman, et sa relation au temps. Toute lecture implique toujours une relecture possible, et tous les jeux d'échos du roman prennent véritablement sens, ou plutôt prennent un sens véritablement différent à la deuxième lecture³⁴. De ce point de vue, les très nombreuses instances de déjà-vu que ressentent les personnages du livre sont des instances de « déjà-lu », qui répondent aux impressions de « déjà-lu » de la part du lecteur dont nous avons donné quelques exemples. Les innombrables coïncidences sur lesquelles Richard Hardack porte son attention sont bien sûr des exemples de « déjà écrit », que les personnages prennent comme des signes de l'existence du destin, et les lecteurs comme des exemples de métafiction, par leur nombre excessif et surtout par la répétition nonchalante des termes qui les introduisent, souvent sur le modèle de cet exemple, à la fin du roman : « whom should he run into but his father, “Dick” Counterfly, whom he hadn't seen since 1892 or thereabouts » (ATD, 1034). Cette coïncidence vient relier le début du roman, en 1890, à sa fin, mais fait aussi écho à la réunion de Mason et de ses fils à la fin de *Mason & Dixon*.

En effet les échos ne se font pas seulement à l'intérieur du roman mais également avec tous les autres textes de l'auteur³⁵, faisant résonner de manière particulièrement poignante la fin de ce roman écrit par un homme de 69 ans. C'est que la vie, elle, jusqu'à preuve du contraire, se déroule toujours dans le même sens, et ne revient pas en arrière. Nous allons tenter de considérer en quoi la réflexion sur la matérialité du livre peut apporter un angle nouveau, cette fois sur la problématique de l'irréversibilité de la flèche du temps, depuis toujours au cœur des préoccupations de Pynchon³⁶. Le temps est aussi inexorable que la gravité, comme Rosswell Bounce le fait remarquer à Merle Rideout à Candlebrow, dont l'Université en son entier est consacrée à l'étude du voyage dans le temps :

“It’s that one-way business again. They’re both forces that act in one direction only. Gravity pulls along the third dimension, up to down, time pulls along the fourth, birth to death.”

“Rotate something through space-time so it assumes all positions relative to the one-way vector ‘time.’” (ATD, 457)

On remarquera que la réponse de Merle, qui applique à la quatrième dimension le principe du tourbillon de Breguet pour minimiser l’influence de la gravité sur le mécanisme des horloges, correspond point pour point au fonctionnement de « La Doppiatrice », qui elle-même reprenait le principe du cabinet de magicien. Elle correspond donc aussi à l’interprétation que nous avons proposée de la manière dont le mouvement de rotation de la page dans l’espace se trouvait translaté dans les distorsions de l’espace-temps du roman. Le livre est bien un objet dans l’espace, mais un objet où le temps acquiert des propriétés magiques. Il est aussi un objet lourd. Bénédicte Chorier³⁷ a noté que les échos aux autres œuvres se faisaient beaucoup plus présents à mesure que le livre progressait, et la même remarque s’applique aux coïncidences qui font se rencontrer les personnages du roman, aux quatre coins du monde, à un rythme accéléré. Une manière de voir les choses est de dire que tous les fils du roman et même de l’œuvre pynchonien convergent à la fin, temporelle, du roman. En se plaçant d’un point de vue spatial, étant donné le poids du livre, et la porosité de ses pages, à travers lesquelles tout semble communiquer par de mystérieux tunnels, on pourrait remarquer qu’il était naturel que les personnages, comme sous l’effet de la pesanteur, tombent au fond de ce livre qui a bien comme modèle le livre de sable de Borges.

Sortir de la caverne

On commence peut-être à voir les dangers de ces multiples jeux d’échos. Ce sont les dangers de toute profondeur, de tout abîme. Le lecteur s’y laissera aller à sa pente personnelle, dessinant avec sûreté les contours de son portrait par les sentes qu’il décidera de suivre, mais n’évitant le solipsisme qu’en prouvant qu’il peut refaire surface. Nous ne nous sommes que trop perdus dans les profondeurs du livre, et de tous ces jeux de miroirs, le seul qui finalement intéresse Pynchon est celui qui parmi ses voyageurs du temps introduit les « Trespassers », venus de la « fin de l’expérience capitaliste » (ATD, 415), qui n’ont plus que le temps à coloniser car ils ont tout détruit sur terre, et qui ressemblent bien à des lecteurs du début du vingt-et-unième siècle. Il ne s’agit pas de se lancer dans le « commentaire social pesant », envers lequel Pynchon ressent le même dégoût qu’envers la « protestation » depuis son premier roman³⁸. Il s’agit en revanche de rappeler l’exigence éthique asso-

Gilles Chamerois

ciée à la place laissée au lecteur de ses romans. C'est nous qui ne devons plonger dans les profondeurs du livre que pour en ressortir, et le quitter sans pour autant l'oublier. Pour Marie-José Mondzain, ce chemin n'est ni plus ni moins que celui de la naissance de l'art, et donc de l'homme, le chemin qui l'a conduit, armé de sa seule torche, à descendre au fond de la grotte et à poser ses mains sur les parois pour en les retirant y créer « la figure d'un *semblant ressemblant*³⁹ », avant de ressortir :

La considération des mains positives et négatives de la grotte Chauvet a inévitablement conduit notre regard vers ce qui en elle avait fait signal. Signal fondateur de la préhistoire au seuil même de ce qui désormais sera l'histoire, car la temporalité du scénario constituant fait de l'homme-spectateur un sujet de l'histoire. Cet homme fait face à la paroi, au mur infranchissable du réel. Pourquoi est-il venu résoudre sous terre ce qui faisait de l'expérience d'un infranchissable la faillite de sa vision ? [...] Il fallait du courage pour opérer ce retour [dans la grotte] et encore du courage pour retourner affronter les dangers réels. Il s'agit bien d'une démarche qui affronte l'énigme d'un site fantasmatique pour y puiser la force d'une transformation. Cette transformation fait de la faiblesse une puissance, d'une tentation régressive une énergie génétique et vivante. Il ne suffit pas de sortir d'un ventre pour venir au monde, il faut encore rassembler les énergies du départ qui font appel aux pas, aux mains et au souffle. Se mettre au monde, c'est vaincre une peur sans pour autant triompher de sa faiblesse face aux ténèbres et face au réel⁴⁰.

Il s'agit de se plonger dans ce « *semblant ressemblant* » du monde qu'est *Against the Day*, et surtout, pour le dire comme Claro à la fin de *Vers la grâce*, « [p]uis s'il ne pleut pas, on sortira du texte, tête nue⁴¹ ». Le voyage n'aura pas été sans danger, comme nous en aura prévenu Pynchon dans le texte promotionnel annonçant la sortie du livre :

If it is not the world, it is what the world might be with a minor adjustment or two. According to some, this is one of the main purposes of fiction.
Let the reader decide, let the reader beware. Good luck.

Ce mouvement d'avancée et de retour à l'échelle du livre trouve ses échos à tous les autres niveaux : c'est celui d'« approche et d'esquive⁴² » de la quête de bien des personnages, ce sont les changements de registre du plus grave et profond au plus léger ou au plus drôle, c'est enfin le mouvement en montagnes russes de la prose pynchonienne. Il s'agit tout simplement de ne pas tomber dans le trou, et de ressortir. Et la réponse de Pynchon est de même nature que celle que proposait Ponge pour ne pas tomber dans le

trou dans lequel, d'après lui, Kafka ou Nietzsche étaient tombés⁴³. Dans la citation suivante, le trou est celui de la folie qui guette si, dans sa tentative de description, l'on approche l'insecte de trop près :

Et à George Bataille me demandant si j'avais touché à l'insecte et si je n'avais pas peur d'y devenir fou, j'ai répondu que j'avais plusieurs insectes en préparation, retournés contre le mur, comme les peintres ont des tableaux qu'ils commencent, puis qu'ils retournent, qu'ils reprennent, etc. . . . , et qu'il me suffirait de passer au moment voulu, au dernier moment voulu peut-être, de la guêpe à l'araignée par exemple, pour être sûr de ne pas m'y perdre⁴⁴.

Philip Anderson commente : « ne pas se perdre dans l'objet, ne pas s'y absorber, c'est savoir prendre la fuite ». Tout en ayant « porté son regard au plus près », pour reprendre les mots de Ponge, il faut aussi savoir faire l'éloge de la fuite, et en anglais ce sera aussi un éloge du vol, « Flight », en évitant toutefois le danger inverse, celui de la trop grande distance. C'est la question que pose Pynchon depuis le début, depuis le « keep cool, but care » de *V.*. La distance nécessaire ne doit pas devenir froideur, risque qu'elle court toujours puisqu'elle est toujours tentation d'élévation et de contrôle, comme l'incarne si bien Callisto dans son appartement surplombant la rue dans « Entropy ». Voici la réflexion telle qu'elle est menée dans *Mason & Dixon*, autour du jeu de mots sur « Flight ». À Lancaster, où des Indiens se sont récemment fait massacrer, les deux astronomes finissent par s'arracher à la fascination et au désir inassouissable de comprendre, et fuient : « Each Milestone passes like another Rung of a Ladder ascended. Behind,— below,— diminishing, they hear, and presently lose, a Voicing disconsolate, of Regret at their Flight » (MD, 348).

La fuite est toujours envol, laisser quelque chose ou surtout quelqu'un derrière soi (« behind »), c'est toujours s'élever et le laisser s'éloigner en bas (« below »). Et si fuir est nécessaire, en fuyant on n'entend plus cette fine voix qui est celle de l'humain. La problématique est la même que celle de l'ironie, qui est retournement, mais qui est aussi distance. Philippe Hamon débute son chapitre sur les « topographies de l'ironie » par cet extrait d'une lettre de Flaubert : « L'ironie [...] me semble dominer la vie. D'où vient que, quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans la glace pour me voir ? Cette disposition à planer sur soi-même est peut-être la source de toute vertu »⁴⁵. Peut-être bien la source, en effet, mais cela ne va pas sans *caveat*. Car ce dédoublement, cette image en miroir et ce survol ne doivent pas basculer dans l'impassibilité, illustrée par cet autre extrait de lettre de Flaubert : « Le seul moyen de vivre en paix, c'est de se placer tout d'un bond au-dessus de l'humanité tout entière et de n'avoir avec elle rien de commun, qu'un rap-

Gilles Chamerois

port d'œil⁴⁶ ». L'ironiste, notant comme Céline que « les hommes en général, ils sont énormément lourds⁴⁷ », va facilement abandonner le « nous » pour le « ils », croire n'avoir rien de commun avec « les hommes en général » et pouvoir échapper à la gravité. La tentation est toujours forte pour lui de vouloir se faire ange, cartographe désengagé du monde : « l'ironiste gomme les reliefs et déplie le monde comme une carte : cela n'invite pas à l'engagement »⁴⁸. Or si l'ironie est fuite nécessaire, et distance nécessaire, encore doit-elle être la bonne distance, celle où pourra apparaître, d'une manière qui ne peut être que fugace, la lumière d'une naïveté possible. L'ironie est retournement, mais ce qui compte n'est pas tant l'autre face, la face cachée mise au jour, que, dans le mouvement même du retournement, le passage fugace de la fine tranche d'espoir qui lie les deux faces. Les nombreux épisodes de vols rêvés ou non, les doubles qui peuplent les romans ne sont pas des tentatives de cartographie, mais des suites d'envols et de retours, d'engagements et de désengagements pour faire parfois entendre, comme lorsque Mason et Dixon s'enfuient de Lancaster, une petite voix, ténue, insistante dans sa fugacité même, qui n'est audible que dans ce mouvement, la petite voix d'enfants peut-être, « flapping their Arms in unconscious memory of when they had wings » (MD, 296).

C'est dans cette optique je crois qu'il faut se tourner vers la fin d'*Against the Day*, et l'envol du dirigeable *Inconvenience* :

Never sleeping, clamorous as a nonstop feast day, *Inconvenience*, once a vehicule of sky-pilgrimage, has transformed into its own destination, where any wish that can be made is at least addressed, if not always granted. For every wish to come true would mean that in the known Creation, good unsought and uncompensated would have evolved somehow, to become at least more accessible to us. No one aboard *Inconvenience* has yet observed any sign of this. They know—Miles is certain—it is there, like an approaching rainstorm, but invisible. Soon they will see the pressure-gauge begin to fall. They will feel the turn in the wind. They will put on smoked goggles for the glory of what is coming to part the sky. They fly toward grace. (ATD, 1085)

Toute l'ironie de *Mason & Dixon* n'avait pour but que de pouvoir se permettre le sentimentalisme de la fin. Mason, sur son lit de mort, y était enfin réuni à ses fils, qui lui faisaient alors la promesse impossible de partir pêcher avec lui en Amérique. Mais toute vraie promesse n'est-elle pas une promesse impossible ? De même les ténébreux détours d'*Against the Day* ne sont que le contrepois à la vision d'enfant finale, ne sont que le prix à payer pour pouvoir se permettre de croire à cette voix ténue. Pouvons-nous y croire ? Non, bien sûr, mais pouvons-nous ne pas y croire ? Avons-nous vraiment le

choix ? Même le Bardamu de Céline ne peut s'en empêcher, lorsqu'il soigne l'enfant Bébert : « On n'est jamais très mécontent qu'un adulte s'en aille, ça fait toujours une vache de moins sur la terre, qu'on se dit, tandis que pour un enfant, c'est tout de même moins sûr. Il y a l'avenir⁴⁹ ». Et même Bardamu ne peut être sûr de l'avenir, car ce serait cela, le mal absolu, « l'annulation de l'avenir est le plus grand risque, le mal radical qui nous menace⁵⁰ ». Et dans le dialogue que le roman instaure avec le *Voyage* depuis son titre, et surtout depuis la citation de Thelionius Monk en exergue, « It's always night, or we wouldn't need light », la note, l'accord que toucherait cette fin serait, non avec la fin du roman de Céline mais avec cet aveu détourné, presque piteux, de Bardamu. Et puis, oui, ils sont moins lourds, les enfants, forcément, alors oui, vraiment, « ils volent vers la grâce », alors même que nous sortons des profondeurs du livre et retournons sur le sol de ce monde, comme avant nous des hommes sont ressortis de la grotte Chauvet pour marcher et respirer à pleins poumons. Oui les hommes sont lourds, oui nous sommes lourds, mais si nos jeunes héros peuvent voler, alors peut-être, sur un mode mineur, pouvons-nous aller jusqu'à esquisser quelques pas de danse, cette suite d'envols et de retours à la surface du monde.

Gilles Chamerois
Université de Bretagne Occidentale

notes

¹ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, ci-après CL 49. New York, Lippincott, 1966 (New York, Harper Perennial Modern Classics, 1999), 21.

² Stefan Mattessich, « Ekphrasis, Escape and Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* », *Post-modern Culture* 8 (3), 1998. L'article sert de base au chapitre « Ekphrasis, Escape, and Countercultural Desire in *The Crying of Lot 49* » dans *Lines of Flight: Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*, Durham, NC, Duke University Press, 2002.

³ On en conclura à juste titre que, si nombre des arguments de Mattessich sont extrêmement pertinents, et sont parallèles aux nôtres, nous nous écarterons de certaines de ses conclusions, qui semblent caractéristiques du tour de passe-passe post-moderne, et dont voici un exemple : « This, then, is the central premise I would like to substantiate for *The Crying of Lot 49*: that the basis for any escape from Oedipa's tower, for any freedom from the malignancy of social power in a postmodern America, or for any redemption of public space or political agency implied in the novel, is precisely the latter's refusal to mean, its self-objectification or textual reflexivity as a book that attempts to write the postmodern world in a non-opposable language. »

⁴ Voici Lud en version originale : « Ahr Abr ahr, 'ahr ahrr! » (Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, ci-après MD. New York, Henry Holt, 1997, 234). Notons que nécessitent aussi traduction ses propos précieux quand, au grand désespoir de sa mère, il se transforme en dandy les soirs de pleine lune.

⁵ Jorge Luis Borges, « La Muraille et les Livres », *Autres inquisitions*, dans *Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard (Pléiade), 1993, 675. Borges est bien sûr une référence majeure dans toute l'œuvre de Pynchon, de manière particulièrement insistante dans *Against the Day*, mais déjà dans la trame même de *The Crying of Lot 49* et dans ses jeux exégétiques (voir Gene H. Bell-Villada, *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*, Austin, University of Texas Press, 1981 (2000), 278-280). L'ekphrasis que nous avons cité doit peut être autant à l'épilogue de *L'auteur*, paru en anglais en 1964, qu'à Remedios Varo : « Un homme se propose la tâche de dessiner le monde. À mesure que les années passent, il peuple un espace d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de baies, de navires, d'îles, de poissons, de chambres, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Un peu avant de mourir, il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l'image de son propre visage » (Jorge Luis Borges, « Épilogue », *L'auteur*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1999, 61).

⁶ Entre autres nombreuses instances dans *Mason & Dixon*, l'arrivée des arpenteurs éponymes au Cap fournit l'expression la plus concise de cet effet de la vision éloignée : « the unreadable Map-scape of Africa » (MD, 58).

⁷ Borges s'interroge sur l'importance de l'échelle des deux éléments mis en rapport et se donne pour but d'analyser l'émotion produite par ce rapport : « j'en éprouvai à la fois, inexplicablement, de la satisfaction et de l'inquiétude. Rechercher les raisons de cette émotion, tel est l'objet de cette note », Borges, *op. cit.*, 673.

⁸ En passant par la traduction, toujours un excellent révélateur des ambiguïtés de la prose pynchonienne : « Elle savait encore moins de choses sur la radio que les indigènes de la Californie du Sud ».

⁹ Avec donc comme traduction pour le premier segment de phrase celle choisie par le traducteur : « Elle savait encore moins de choses sur la radio que sur les indigènes de la Californie du Sud », Thomas Pynchon, *Vente à la criée du lot 49*, traduction Michel Doury, Paris, Seuil, 1987, 25.

¹⁰ sur le modèle, cher à Pynchon, du « medium is the message » de Marshall McLuhan.

¹¹ Claro, *Vers la grâce*. Obernai : Miniatures, 2007, 23. Le livre est un livre de réflexions lors de la traduction d'*Against the Day*.

¹² Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*. New York, Viking, 1973, 54.

¹³ Daniel Punday, « Pynchon's Ghosts », *Contemporary Literature* 44 (2), Summer 2003, 250-274, 260.

¹⁴ Margaret Mein, « Les ailes, le vol et l'aviation dans la *Recherche* et dans les *Cahiers* de Proust », *Études Proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust* 11 (11), 1982, 161-185, 172.

¹⁵ Marie Miguet-Ollagnier, *La mythologie de Marcel Proust*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1982, 284. Marie Miguet-Ollagnier s'appuie aussi sur une remarque de M. Bardèche dans *Proust romancier* : « Selon cet auteur les brouillons de Proust contiennent de très nombreuses rêveries sur les aviateurs. Proust a tendu à la sobriété et à la condensation dans le texte définitif ».

¹⁶ On pense bien sûr au télégraphe jésuite, citons aussi « Express-riders distort and injure the very stuff of Time » (MD, 702).

¹⁷ Un nouveau roman moins imposant, *Inherent Vice*, est sorti en août 2009.

¹⁸ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*. Paris, Gallimard, 1927, I, 147.

¹⁹ Même la photographie mettra quelque temps à adopter le point de vue de l'aéronaute, voir Thierry Gervais, « L'exploit mis en page : la médiatisation de la conquête de l'air à la Belle Époque », dans *L'Événement : les images comme acteurs de l'histoire* (catalogue d'exposition). Paris,

S'affranchir du dédale de la surface ?...

Hazan/Jeu de Paume, 2007, 60-83, et plus particulièrement 70-73. Sur le vol et la photographie, voir aussi *Les constructions du ciel 1900-1958 & Panamarenko* (catalogue d'exposition). Bruxelles: Fondation pour l'architecture, 1995.

²⁰ Philippe Dubois, « Le regard vertical ou les transformations du paysage », dans Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, 24-44, 25, c'est Dubois qui souligne.

²¹ *ibid.* 31. Aux exemples de retournement cités par Dubois, ajoutons celui-ci, inaugural, en tout cas aux dires de Kandinsky : « [I] suddenly saw an indescribably beautiful picture, pervaded by an inner glow. At first, I stopped short and then quickly approached this mysterious picture, on which I could discern only forms and colors and whose content was incomprehensible. At once, I discovered the key to the puzzle: it was a picture I had painted, standing on its side against the wall ». Wassily Kandinsky « Reminiscences » (1913), dans Kenneth C. Lindsay et Peter Vergo (dir.), *Kandinsky: Complete Writings On Art*, New York, Da Capo Press, 1994, 365.

²² Dubois, *op. cit.*, 34.

²³ *ibid.*, 43. Voir aussi Françoise Heilbrun, *Alfred Stieglitz*, Paris, Cinq continents, 2004, notices 55 à 59, 28-29.

²⁴ Kathryn Hume, « Views from Above, Views from Below: The Perspectival Subtext in *Gravity's Rainbow* », *American Literature* 60.4 (1988), 625-642, 636-637.

²⁵ Précisons qu'en ce sens au moins les personnages auraient raison d'être gnostiques, puisque leur Dieu est bien un démiurge imparfait, qu'il s'agisse de l'auteur ou du lecteur. Sur le gnosticisme, voir Dwight Eddins, *The Gnostic Pynchon*, Bloomington, IN, Indiana UP, 1990.

²⁶ Thomas Pynchon, *Vineland*, Boston, MA, Little, Brown, 1990, 237-239. Ces vers, issus à la fois d'une chanson enfantine et de la science la plus pointue, présents à la fois à l'intérieur des narines d'un homme à la mort annoncée et ailleurs et plus tard, ont aussi à voir avec le solipsisme, la mort et les spectacles.

²⁷ Mentionnons l'épisode historique de la rébellion matée par le Général Wolfe, qui est décrite pages 313 et suivantes, 407 et suivantes, puis de nouveau pages 500 et suivantes. Les caractères druidiques « ogham » sont décrits page 497 puis 600. On nous explique ce qu'est le « Wedge », lieu encore non contrôlé par le pouvoir car encore imparfaitement arpenté, 323-324 puis 469.

²⁸ Thomas Pynchon, *Against the Day*, ci-après ATD, New York, Penguin, 2006. Richard Hardack s'est arrêté sur cet exemple dans une éclairante présentation des répétitions dans le roman sous l'angle de l'instance narratrice. Richard Hardack, « Say Something Once, Why Say It Again?: Eternal Return and Free Indirect Radicalism in *Against the Day* », *International Pynchon Week*, Munich, 14 juin 2008.

²⁹ Ajoutons que le geste final de Yashmeen (« compressive gesture ») pourrait aussi être celui que l'on fait pour se saisir d'un gros livre, ou pour le refermer. Si « galley » est souvent employé pour désigner les cuisines de *l'Inconvenience*, l'autre occurrence du mot dans le sens de « galère » est liée au livre, et même au Livre. Voici les mots de Miles Blundell relatant sa vision (« the prophetic vision of St. Mark, but in reverse », ATD, 250, c'est Pynchon qui souligne) : « the Book of Promises, promises to savages, to galley oarsmen, [...] » (ATD, 251).

³⁰ Mentionnons dès *The Crying of Lot 49* la station de radio KCUF.

³¹ Qui ne sont pas sans rappeler le « trembled just past the threshold of her understanding » de *The Crying of Lot 49*, mais *Against the Day* regorge de tels échos.

³² Simon de Bourcier (« Travels in the Fourth Dimension in Thomas Pynchon's *Against the Day* », *International Pynchon Week*, Munich, 14 juin 2008) fait remarquer que le héros de « The Plattner Story » de H. G. Wells, écrite en 1897, pendant la diégèse d'*Against the Day*, retourne de son voyage dans le temps avec le cœur à droite, c'est-à-dire après avoir subi une rotation.

Gilles Chamerois

³³ Claro note la fréquence à laquelle « as if » apparaît dans *Against the Day*.

³⁴ Il est donc impossible, comme dans le livre de sable de Borges, de relire la même page deux fois.

³⁵ Et même avec la juvenilia du lycéen Pynchon, comme l'a montré Charles Hollander, « Pynchon's Juvenilia and *Against the Day* », dans Gilles Chamerois (dir.), *Reading Thomas Pynchon's Latest Novel Against the Day*, *GRAAT On-line* 3, mars 2008, <http://www.graat.fr/readingpynchon.htm>.

³⁶ Voir ses remarques dans son introduction à *Slow Learner*, Boston, MA, Little, Brown, 1984.

³⁷ Bénédicte Chorier, « 'Let the reader beware': the 'minor adjustments of fiction' in Pynchon's *Against the Day* », dans Gilles Chamerois, *op. cit.*. Je rejoins par bien des aspects Bénédicte Chorier dans son analyse de la fin du roman.

³⁸ Luc Herman et John Krafft rendent compte d'une des lettres de Pynchon à son éditeur lors des corrections de *V.*, et de sa décision de couper un épisode : « He described it as 'ponderous Social Commentary,' for which he had the same distaste as for 'Social Protest' ». Lettre du 13 mars 1962 à son éditeur Corlies (Cork) Smith, citée par Luc Herman et John Krafft, « Fast Learner: The Typescript of Pynchon's *V.* at the Harry Ransom Center in Austin », *Texas Studies in Literature and Language* 49 (1), printemps 2007, 1-20, 12.

³⁹ Marie-José Mondzain, *Homo spectator*. Paris, Bayard, 2007, 60, c'est Mondzain qui souligne.

⁴⁰ *ibid.*, 59-60.

⁴¹ Claro, *op. cit.*, 35.

⁴² Ce sous-titre de l'étude d'Anne Battesti, *Thomas Pynchon*. Paris, Belin (Voix américaines), 2004, reprend l'un des principes de Stencil dans *V.*, « approach and avoid ».

⁴³ Voir par exemple Francis Ponge, « Faut-il brûler Kafka », dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1372-1373.

⁴⁴ Francis Ponge, *Tentative orale*, cité par Philip Anderson, « Francis Ponge : une poétique de l'araignée », dans Valérie-Angélique Deshoulières (dir.), *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*. Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, 273.

⁴⁵ Lettre à Louise Colet du 8-9 mai 1852, citée par Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette, 1996, 109. Hamon conclut que l'approche de l'ironie « relève donc, peut-être, davantage d'une topologie que d'une typologie ».

⁴⁶ Lettre à Louise Colet du 22 avril 1853, citée par Hamon, *op. cit.*, p.17n, à la suite de la remarque suivante : « Et l'impassibilité souvent invoquée n'est que la métaphore de la position surplombante, de la distance critique et du 'rapport d'œil' éloigné que prend tout auteur ironisant produisant un texte ironique ».

⁴⁷ Louis Ferdinand Céline, « entretien avec Albert Zbinden », *Radio Lausanne*, 25 juillet 1957, dans *Romans 2*, Paris, Gallimard (Pléiade), 944.

⁴⁸ Cécile Guérard, « Une insoutenable légèreté », dans Cécile Guérard (dir.), *L'ironie : le sourire de l'esprit*, *Autrement* Collection Morales 25, septembre 1998, 127-137, 127.

⁴⁹ Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, dans *Romans 1*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1981, 283.

⁵⁰ Jacques Derrida, *Foi et Savoir, suivi de Le Siècle et le Pardon*, Paris, Seuil, 2000, 72.

Liste des auteurs

Marie-Christine Agosto, agrégée d'anglais, est Professeur de Littérature et de Civilisation américaines à l'Université de Bretagne Occidentale, à Brest. Axée principalement sur la fiction contemporaine, sa recherche s'étend à divers aspects de l'écriture expérimentale, aux formes d'hybridité générique, aux rapports entre le textuel et le visuel, et aux filiations et constantes de l'imagination littéraire étasunienne du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Elle est l'auteur de plusieurs articles sur des prosateurs nord-américains, ainsi que de deux monographies : *Richard Brautigan, les fleurs de néant* (Editions Belin, 1999), *Gilbert Sorrentino, une exubérante noirceur* (Presses Universitaires de Rennes, 2007). Elle a également publié des traductions aux Editions Christian Bourgois et dans la collection 10/18.

Anne-Laure Brevet enseigne depuis huit ans en qualité de Maître de conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Depuis l'obtention de son doctorat en 1998, elle a consacré une grande partie de ses recherches à l'oeuvre de Doris Lessing, prix Nobel 2007 de littérature, domaine dans lequel elle a publié plusieurs articles.

Gilles Chamerois est Maître de Conférences à l'Université de Brest. Il est ancien élève de l'École Nationale Louis Lumière et a consacré sa thèse ainsi que plusieurs articles à l'oeuvre de Thomas Pynchon. Il est également l'auteur, en collaboration avec Élise Ouvrard, d'un ouvrage sur *Jane Eyre* aux éditions Atlande.

Emmanuelle de Champs est Maître de Conférences en civilisation britannique au Département d'Études des Pays Anglophones de l'université Paris 8. Ancienne élève de l'ENS Fontenay-Saint-Cloud, agrégée d'anglais, elle est spécialiste de l'histoire intellectuelle de la Grande-Bretagne aux XVIII^e et XIX^e siècles. Elle a consacré sa thèse de doctorat à la pensée constitutionnelle de Jeremy Bentham. Elle travaille aujourd'hui sur les manuscrits rédigés par Bentham en français au cours de la décennie 1780 et sur la diffusion des idées utilitaristes en Europe au début du siècle suivant. Elle a notamment publié *La déontologie politique ou La pensée constitutionnelle de J. Bentham* (Genève : Droz, 2008) et dirigé, avec Jean-Pierre Cléro, *Bentham et la France. Fortune et infortunes de l'utilitarisme* (Oxford : SVEC 09-2009). Elle est membre du Groupe de Recherches en Histoire Intellectuelle (Paris 8) et du Centre Bentham (Paris 10) et rédactrice en chef de la *Revue d'Études Benthamiennes*.

Liste des auteurs

Nicole Cloarec est Maître de Conférences en anglais à l'Université de Rennes 1. Auteur d'une thèse sur Peter Greenaway, elle a dirigé deux ouvrages collectifs sur la lettre au cinéma (*Le Cinéma en toutes lettres*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2007 et *Lettres de cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, 2007) et publié plusieurs articles sur le cinéma anglophone (notamment dans *CinémAction* et *La Licorne*). Ses derniers travaux portent sur le cinéma des frères Stephen et Timothy Quay, de Guy Maddin, de Derek Jarman et sur le cinéma de cinéastes femmes.

Annick Cossic, agrégée d'anglais, est Professeur de Littérature et de Civilisation britanniques à l'Université de Bretagne Occidentale (UBO, Brest). Elle est spécialiste du dix-huitième siècle britannique et a fait porter ses recherches sur les villes d'eaux et leur représentation satirique. Elle a publié un livre sur la cité thermale de Bath, *Bath au XVIII^e siècle. Les fastes d'une cité palladienne* (PUR, 2000) et, avec Patrick Galliou, un ouvrage collectif intitulé *Spas in Britain and in France in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (Cambridge Scholars Press, 2006). Elle a également écrit des articles sur la poésie satirique anglaise au Siècle des Lumières, et est l'auteur d'une édition critique de *The New Bath Guide* de Christopher Anstey (Peter Lang, 2010).

Gaïd Girard est Professeur de littérature britannique et d'arts visuels à l'UBO. Elle est spécialiste de littérature gothique et fantastique et a publié de nombreux articles sur la question. Elle est l'auteur d'une monographie sur Sheridan Le Fanu (*Joseph Sheridan Le Fanu, une écriture fantastique*, Paris : Champion, 2005) et a dirigé dernièrement un ouvrage collectif sur *L'étrange dans la littérature irlandaise au XX^e siècle* (Presses Universitaires de Rennes, 2009). Elle a également publié divers articles sur le cinéma (Kubrick, Roeg, Altman, Huston, etc). Elle s'intéresse aujourd'hui plus particulièrement aux rapports entre fantastique et politique ainsi qu'aux nouvelles formes de l'humanité extrême.

Philippe Jarnoux est Professeur d'Histoire moderne à l'UBO à Brest. Directeur-adjoint du CRBC (Centre de Recherche Bretonne et Celtique), ses travaux portent sur l'histoire sociale et l'histoire politique des XVII^e et XVIII^e siècles. C'est à la jonction de ces deux préoccupations qu'il s'est intéressé aux problématiques de la punition et de l'enfermement, en particulier autour des galères et des bagnes de l'époque moderne.

Loïk Jousni est psychologue clinicien de formation psychanalytique. Il exerce au CHU de BREST depuis 1988 où, après avoir travaillé dix ans en service de psychiatrie pour adultes, il s'est spécialisé en psychopathologie de l'adolescent. Il coordonne actuellement la Maison des Adolescents du FINISTERE.

Il a par ailleurs suivi un cursus universitaire en études lusophones, domaine dans lequel il a obtenu un Master 2 « Recherche » sur le thème du mythe dans l'œuvre romanesque d'António Lobo Antunes.

Alain Kerhervé est agrégé d'anglais, Maître de Conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Ses recherches portent sur Mary Delany (1700-1788) et sur la théorie de l'écriture épistolaire au XVIII^e siècle.

Anne Le Guellec est Maître de Conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Après avoir soutenu une thèse sur l'épique romanesque dans l'œuvre de l'écrivain australien Patrick White, elle a publié plusieurs articles sur la représentation de l'identité nationale dans la littérature australienne. Sa recherche, qui s'appuie sur la critique postcoloniale, a porté également sur les littératures sud-africaine et indienne. Actuellement, Anne Le Guellec s'intéresse plus particulièrement à la littérature australienne aborigène.

Marie-Josette Le Han est Professeur à l'Université de Brest et spécialiste de poésie du XX^{ème} siècle. Ses travaux portent principalement sur les œuvres de la Tour du Pin et de Saint-Pol-Roux, sur les correspondances, et sur les relations entre littérature et spiritualité.

Hélène Machinal est Maître de Conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université de Bretagne Occidentale et membre du CEIMA/HCTI (EA 4249). Elle est spécialiste du fantastique, du roman policier et de la fiction spéculative au 19^{ème} siècle. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur Arthur Conan Doyle (paru aux PU de Rennes en 2004) et, outre des articles consacrés à la fiction de la seconde moitié du XIX^e siècle, elle a par ailleurs publié plusieurs articles sur la littérature britannique contemporaine (David Mitchell, Patrick Mc Grath, K. Ishiguro, W. Self).

Camille Manfredi est Maître de Conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Professeur agrégé d'anglais, elle est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée « Recherche formelle et reconstruction symbolique dans la fiction de Janice Galloway, Alasdair Gray et Alison Louise Kennedy » soutenue en 2005. Membre de l'HCTI, elle a publié une série d'articles portant sur les auteurs de la seconde renaissance littéraire écossaise et sur le nationalisme culturel. Elle enseigne les études écossaises, la littérature britannique et la traduction à Brest et à Quimper.

Thierry Robin est Maître de Conférences à l'Université de Brest, auteur d'un ouvrage sur Flann O'Brien publié aux PUR en 2008 intitulé *Flann O'Brien, Un*

Liste des auteurs

voyageur au bout du langage ; il concentre ses recherches d'une part sur la littérature irlandaise contemporaine d'O'Brien à Banville, auxquels il a consacré un certain nombre d'articles, et d'autre part sur la civilisation irlandaise. Il a notamment co-dirigé *Political Ideology in Ireland from the Enlightenment to the Present*, ouvrage publié chez Cambridge Scholars Publishing en 2009. Egalement intéressé par la lexicologie, il a coécrit une médiacopie en collaboration avec Jérôme Lepioufle, publiée chez Belin en 2010, intitulée *English in the Media*. En ce qui concerne la littérature, ses problématiques gravitent autour des notions ontologiques et épistémologiques de représentation du réel, du savoir et de la connaissance dans un cadre spéculaire postmoderne.

Claudine Royer est Magistrat depuis 1982, après un long parcours de juge civil. Elle a été nommée en 2001 Vice-Présidente chargée de l'Application des Peines au Tribunal de Grande Instance de Créteil. Devenue chef de service en 2005, elle a présidé le Tribunal de l'Application des Peines et a eu en charge pendant plusieurs années la responsabilité du Centre de semi-liberté de Villejuif. Elle a quitté ces fonctions en 2009 pour devenir Conseiller à la Cour d'Appel de Paris.

Autres publications du CEIMA :

Les Cahiers du CEIMA n°1, janvier 2003, 86 pages : *Rupture(s)*

- Annick Cossic-Péricarpin. Avant-propos.
- Annick Cossic-Péricarpin. Une ville d'eaux à la mode au XVIII^e siècle : la dialectique de la rupture et de la continuité à Bath.
- Hélène Crignon-Machinal. Bram Stoker : *Dracula* et *The Lady of the Shroud*, rupture et reconstruction.
- Anne Le Guellec. Histoire de ruptures et récit circulaire dans *The Custom of the Country* d'Edith Wharton.
- Anne-Laure Brevet. Figures de la discontinuité subjective dans *A Proper Marriage* de Doris Lessing.
- Marie-Christine Agosto. Ruptures à l'américaine : *The Sky Changes* de Gilbert Sorrentino.
- François Gavillon. Les romans de William Gaddis : rupture(s) épistémologique(s) ?
- Gaïd Girard. L'ici et l'ailleurs dans *The Dead* de John Huston.

Les Cahiers du CEIMA n°2, juin 2003, 152 pages : *Ville et crime*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Violence et politique dans la Rome républicaine (aux II^e et I^{er} siècles avant J.-C.)
- Annick Cossic. Bath au XVIII^e siècle : l'utopie palladienne à l'épreuve du crime.
- Alain Kerhervé. *Blind Justice* de Bruce Alexander. Représentations du crime à Londres au XVIII^e siècle.
- Marie-Christine Agosto. Crime et délit dans deux paysages urbains de Melville : *Bartleby, the Scrivener & The Bell-Tower*.
- François Gavillon. Ville et *wilderness* : de la Bible aux puritains d'Amérique.
- Thomas Buckley. Ville et Criminalité : l'origine de la barbarie (Bret Harte et Jack London).
- Didier Combeau. Les Armes du crime : le débat sur le contrôle des armes à feu de 1911 à 1939.
- Gaïd Girard. Main basse sur la ville : les gangsters dans le cinéma américain (1930-1951).
- Anne Le Guellec. Crime symbolique et société pénitentiaire dans *A Fringe of Leaves* de Patrick White.
- Hélène Crignon-Machinal. De Londres à Shanghai : l'étrange cas de Christopher Banks dans *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro.

- Anne-Laure Brevet. Le Citoyen corrompu dans *Hunger* de Doris Lessing.
- Camille Manfredi. Glasgow, Unthank : le monstre urbain dans *Lanark* d’Alasdair Gray.

Les Cahiers du CEIMA n°3, mai 2006, 158 pages : *Le sublime*

- Hélène Machinal. Introduction.
- Pascal David. L’effroi du sublime.
- Alain Kerhervé. Le sublime dans les écrits épistolaires féminins anglais au XVIII^e siècle.
- Norbert Col. La place de l’esthétique dans le conservatisme d’Edmund Burke.
- Catherine Thomas. Le sublime dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.
- Hélène Machinal. Le sublime dans *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey.
- Carle Bonafous-Murat. Modalités d’un moment sublime : « Mediations in Time of Civil War ».
- Irena Buckley. Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz. Le sublime et la nostalgie.
- Anne Le Guellec-Minel. Les mirages du sublime dans *Voss* de Patrick White.
- Delphine Dauphy, François Gavillon. La photographie américaine, 1860-1880 : le paysage et le sublime.
- Hervé Le Nost. « ...Nous avons l’idée du monde, mais nous n’avons pas la capacité d’en montrer un exemple ».
- Michèle Bompard-Porte. Le Sublime, *das Erhabene* et la Sublimation.

Les Cahiers du CEIMA n°4, novembre 2008, 192 pages : *L’invention de la nature*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Une réflexion sur la nature de l’homme : saint Jérôme face à Pélage.
- Pascal David. La nature : norme ou fiction ?
- Marie-Eugénie Kaufmant. Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole.
- Nicolas Meynen. Peindre la nature en plein air : la révélation du sublime.
- Anne Le Guellec-Minel. Nature aliénante et nature aliénée : l’invention coloniale de la nature australienne.
- Anne-Laure Brevet. Peintures du naturel chez Doris Lessing : du dénaturé au « surnaturé ».
- Catherine Conan. Perceptions de la nature et expression de la masculinité

- dans *The Ultras* de Eoin McNamee.
- Thierry Robin. Nature du problème irlandais et problème de la nature chez Flann O'Brien.
 - Camille Manfredi. Poèmes à l'état sauvage : le cerf et le loup dans la poésie de Sorley MacLean et Iain Crichton Smith.
 - Yannick Lageat. La géographie, discipline dénaturée ?
 - François Gavillon. Le *wilderness* américain, des Transcendantalistes à Rick Bass : conceptions et représentations.
 - Thomas Buckley. If Writing is Creation, then Translating is Evolution.

Les Cahiers du CEIMA n°5, mars 2009, 192 pages : *Grande-Bretagne/France : Regards croisés sur l'esclavage et son abolition*

- Annick Cossic. Introduction.
- Philippe Hroděj. La traite négrière britannique : des *sea dogs* au commerce établi du début du XVIII^e siècle.
- Annick Cossic. Aux frontières du sentimentalisme et du politique : la contribution de Richard Steele à l'abolitionnisme britannique dans le *Spectator* (1711-1712).
- Norbert Col. Edmund Burke et le *Sketch of a Negro Code* (1780, 1792)
- James Walvin. Why Did the British End the Slave Trade? Reflections after 200 Years.
- François Poirier. Au cœur des ténèbres ? la confrontation des points de vue dans la capitale de la traite.
- John A. Dickinson. Captifs, esclaves et affranchis au 'Canada' aux XVII^e et XVIII^e siècles.
- Arlette Gautier. *Ces coquines de négresses et de mulâtresses...* Le 'harem colonial' esclavagiste aux Antilles françaises.
- Pierrick Pourchasse. Les grands débats actuels de l'historiographie sur la traite négrière.

Le CEIMA (Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone) composante de l'Equipe d'Accueil EA 4249 HCTI (Héritages & Constructions dans le Texte et l'Image), rassemble des anglicistes de différentes spécialités (britannisants, américanistes, littéraires et civilisationnistes) qui cherchent à construire une réflexion pluridisciplinaire dans le champ des études anglophones.

Site internet : www.univ-brest.fr/ceima

Email : ceima@univ-brest.fr

Achévé d'imprimer par AGN
en 2010

ISSN 16397789

