

Sommaire

Avant-propos	p. 3
La séparation des amants dans <i>Romeo and Juliet</i> et <i>Troilus and Cressida</i> , par <i>Simone Dorangeon</i>	p. 5
Stase et flux temporel dans <i>Troilus and Cressida</i> , par <i>Alain Geoffroy</i>	p. 17
La poétique du vêtement dans <i>Dombey and Son</i> , par <i>Marie-Claire Hamard</i>	p. 31
The perversion of the concept of honour in <i>The Wings of the Dove</i> , par <i>Geneviève Laigle</i>	p. 45
Politique et littérature, par <i>Michel Pousse</i>	p. 63
<i>Truth n°1</i> and the Industrial Revolution, par <i>Arnold D. Harvey</i>	p. 77
L'île et le fantastique: à propos des "Sorcières Espagnoles" de Prosper Mérimée et de "The Adalantado of the Seven Cities" de Washington Irving, par <i>Bernard Terramorsi</i>	p. 83
Les bantoustans d'Afrique du Sud par <i>Claude Féral</i>	p. 109
Herman Melville: bibliographie réunie par <i>Bernard Terramorsi</i>	p. 117

- Janvier 1991 -

ALIZES,
Revue Angliciste de la Réunion

est une publication semestrielle de la faculté des lettres
de l'université de La Réunion.

Rédacteur en chef: Alain Geoffroy, Université de La Réunion,
Faculté des Lettres,
26 Av. de la Victoire, 97400 Saint Denis

Rédacteurs en chef adjoints: Jean-Luc Clairambault et Claude Féral,
Université de La Réunion
Faculté des Lettres.

Comité de lecture: Paul-Gabriel BOUCE (Université de Paris III), Jean-Louis
DUCHET (Université de Poitiers), Jean-Pierre DURIX
(Université de Dijon), Jean-François GOURNAY (Univer-
sité de Lille III), Daniel ROYOT (Université de Lyon III),
Jacques TUAL (Université de Lille III).

Commandes: Secrétariat de la Recherche et des Publications, Faculté des
Lettres, Université de la Réunion, 26 avenue de la Victoire,
97400 Saint Denis.

Prix de ce numéro: 65 Francs. Tarif Etudiants: 55 Francs.
(Frais d'expédition non compris)

- N° ISSN 1155-4363 -

Avant Propos

L'alizé souffle la majeure partie de l'année sur la terre Réunionnaise. Lorsqu'il faiblit à la saison chaude, il semble que l'haleine nous fait défaut et que l'effort est plus grand qu'à l'ordinaire. C'est l'époque du vent cyclonique, brutal et dévastateur. L'alizé, lui, nous soutient dans nos entreprises, nous porte vers nos choix; il gonfle nos voiles optimistes. Le département d'anglais de l'université de l'île de La Réunion s'est bâti une embarcation qu'elle a baptisée du nom du vent qui l'anime: le pluriel n'y est pas innocent, il sied à tout ce qui est humain, à tout ce qui est universitaire, à tout ce qui est réunionnais. Sa mission est de relier, de permettre qu'on s'exprime, d'aider à ce qu'on s'entende. Simple felouque ou caravelle hardie, ce sont ses contributeurs et ses lecteurs qui par leur plume et leur regard lui dicteront un avenir.

Ce premier numéro d'*Alizés* fait une large place au programme du C.A.P.E.S.; aussi y trouvera-t-on des textes sur *Troilus and Cressida*, *Dombey and Son* et *The Wings of the Dove*. Ils ont été rédigés dans un esprit pédagogique, didactique et circonstancié. Mais ces pages sont ouvertes à d'autres voix, à d'autres cieux, à d'autres horizons. Les liens intimes qui réunissent la littérature et l'évolution des sociétés en Inde ou en Grande Bretagne, la fascination ambiguë des premiers écrivains américains pour l'océan qui les sépare du vieux continent, la société sud-africaine, tels sont les thèmes abordés dans le présent ouvrage. Enfin, ces évocations de l'ailleurs ne pouvaient être mieux accompagnées que par Herman Melville dont une bibliographie inédite vient clore ce volume.

Alizés doit paraître deux fois l'an. Bienvenue à bord.

A.G.

4

La séparation des amants dans *Romeo and Juliet* et *Troilus and Cressida*, ou la transformation d'une formule magique

Simone Dorangeon
Université de Champagne-Ardenne

Entre *Romeo and Juliet* et *Troilus and Cressida*¹ une comparaison s'impose — suscitée par la ressemblance entre deux titres dont l'effet bien précis est dans chaque cas de focaliser l'attention sur un couple, défini en termes de relation passionnelle ou érotique, et sur le destin qui le frappe dans son existence physique ou dans son identité morale. Dans le champ sémantique commun créé par les deux syntagmes où le mot de coordination *and* est charnière essentielle, les échos sont nombreux, et l'étude des deux pièces révèle un isomorphisme étonnant entre deux situations, conçues par Shakespeare pour être de grands moments de théâtre, qui s'inscrivent — ou semblent s'inscrire — dans une stratégie du tragique. Ces moments, qui rassemblent les thèmes, donnent à chaque oeuvre sa résonance spécifique, et sont investis d'une fonction structurante, placés comme ils le sont à l'Acte III et à l'Acte IV pour le drame romantique écrit pendant la jeunesse, à l'Acte IV pour la *problem-play* de 1602, reflet d'une maturité plus cynique, dépourvue d'illusions, méfiante devant les attitudes idéalistes. Dans l'action qui précède, portée par un mouvement dramatique ascendant, générateur d'espoir, qui a comblé le public dans son attente d'une apothéose amoureuse susceptible d'être perçue comme épiphanie, les couples se sont constitués en luttant contre des obstacles variés — présentés comme quasi insurmontables dans le cas des amants de Vérone — et grâce à des complicités — de

¹. En ce qui concerne *Romeo and Juliet*, je me contenterai de donner les références aux Actes, scènes et vers. En ce qui concerne *Troilus and Cressida*, pour des raisons pédagogiques évidentes, je renverrai à la "Arden Edition", ed. K. Palmer, London and New York, Methuen, 1982.

bon aloi quand elles sont offertes par la Nourrice et le Frère Laurence, entachées de voyeurisme lorsque l'aide émane de Pandare. Mais soudain la dynamique du succès techniquement assimilable à celle de la comédie se brise, s'inverse, et les couples se défont, parce qu'un arrêt irrévocable est prononcé soit par les familles, c'est-à-dire par le groupe social, soit par le groupe politique. Pointa forte de la *mimesis*, les scènes consacrées au déchirement des adieux interviennent juste après l'acte d'union charnelle, célébré sur le mode lyrique dans l'extase qui s'ensuit. D'où le caractère poignant. D'où la sollicitation majeure adressée au public, qui éprouve — à des degrés divers — les deux émotions identifiées par Aristote dans le tissu du tragique, à savoir: la terreur devant la cruauté des coups portés aux amants, et la pitié, devant la souffrance qui s'exprime. Ces mêmes scènes représentent un revirement brutal de la Fortune, si bien que la définition médiévale de la tragédie s'impose à l'esprit du spectateur, qui voit dans les événements cruciaux la chute d'un ou de plusieurs personnages, précipités depuis le pîcacle du bonheur jusqu'aux profondeurs de la détresse. Roméo et Juliette, à qui la félicité n'est donnée que pour être aussitôt reprise, appartiennent à cette lignée des victimes de la Fortune sur laquelle s'attendrissent les hommes du Moyen Age. "O Fortune, Fortune! all men call thee fickle!" (*R&J*, III, v, 60), s'écrie Juliette, et Troilus, tel que Shakespeare l'imagina et l'anima en 1602, est appréhendé, malgré les différences de ton, dans une perspective identique à celle que Chaucer avait choisie au XIV^{ème} siècle pour présenter le Prince de Troie, et pour colorer de tragique le récit consacré à sa carrière:

*From woe to weal and after out of joye.*²

La formule était donc excellente pour un dramaturge doté d'un sens aigu de l'efficacité. Réunir les amants, puis les arracher l'un à l'autre en faisant intervenir l'actant destructeur, Destin ou Fortune, ou Autorité arbitraire: le tragique de situation était assuré. A cela s'ajoutait, en ce qui concerne *Troilus and Cressida*, la possibilité de tenir le public en haleine jusqu'à ce que l'irréparable soit accompli, puisque la "misfortune" du Prince trop idéaliste avec la trop vulnérable Cressida, fixée dans ses grandes lignes par l'histoire ou la légende, était ancrée dans la mémoire collective, et puisque tous savaient que la catastrophe était aussi inévitable au

² G. CHAUCER, *Troilus and Criseyde*, Book I, "Proem", p. 3 dans l'édition "Everyman's Library", ed. J. Warrington, rev. avec introduction par M. Mills, London: Dent and Sons, 1990.

plan sentimental que la chute de Troie au plan politique et militaire. Temps bloqué, tant ayant été dit sur la durée du célèbre siège; action verrouillée, Cassandre et Calchas, prophètes à la triade renommée, ayant interdit ce pari sur l'avenir qu'on appelle espoir: les sources apportaient de quoi donner à la scène des adieux une résonance bien particulière, qui ressortit au tragique de prédestination. Déjà dans *Romeo and Juliet* les jeunes gens sont unis par le Frère Laurence. Mais tout bascule à l'acte III. Roméo ayant tué Tybalt (sc. 1), la Nourrice annonce à Juliette (sc. 2) que Roméo est banni, ce dont lui-même est informé à la scène 3 dans laquelle jaillissent cris de désespoir et interrogations passionnées sur la puissance cognitive et la réalité ontologique du mot "banishment" — jusqu'à ce que le Franciscain suggère un départ précipité pour Mantoue. A l'Acte IV sc. 1, Roméo et Juliette ont passé ensemble leur première nuit de mari et femme; le jour qui pointe, le chant de l'alouette et l'intervention de la Nourrice les obligent à se séparer.

L'Acte IV de *Troilus and Cressida* est consacré à la fois à la rencontre physique et à la séparation — événements décisifs dans une pièce où les "protractive trials of Great Jove" (*T&C*, I, iii, 20, p. 121) créent un effet de stagnation. A la scène 1, Enée est chargé de livrer Cressida aux Grecs pour que le captif Antenor soit rendu à Troie. A la scène 2, les amants s'éveillent; la mélancolie du petit matin "the morn is cold"; "Night hath been so brief" (*T&C*, IV, ii, 1, 11, p. 228-9) fait place au désespoir lorsque la nouvelle de la tractation est annoncée: par Enée à Pandare — puis à Troilus; par Pandare à Cressida. Après une scène très brève (sc. 3), dont la fonction est de souligner pour le spectateur l'accélération inexorable du temps vers le point de rupture "It is great morning" (*T&C*, IV, iii, 1, p. 234), les adieux se disent à la scène 4, au milieu des craintes exprimées et des recommandations — et Diomède conduit Cressida au port.

Dans les deux séquences ainsi mises en lumière, le tragique — ou ce que, pour l'instant, je désignerai comme tel, par simple hypothèse de travail — est dû au même processus: cassure de l'harmonie, ce qui toujours génère la consternation et l'angoisse, et retour à l'altérité, après cette "Extasie", chère à J. Donne, où la fusion des corps crée "that abler soule, which... / Defects of lonelinesse controules".³ Acteur et commentateur, Pâris intervient dans la brève scène 3 (Acte IV) de *Troilus and Cressida* pour orienter les réactions du public en lui rappelant le code du tragique:

³ H. GARDNER, ed., "The Extasie" in *The Metaphysical Poets*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1937, rev. ed. 1968), 40-41, p. 76.

*I know what 'tis to love
And would, as I shall pity, I could help...
(T&C, IV, iii, 10-11, p. 234)*

Mécanismes de coupure, et aussi irruption d'une force étrangère, supérieure à l'individu. Dans *Romeo and Juliet*, le "banishment" (chose ou mot ? puisque "the damned use that word in hell" (*R&J*, III, iii, 47)), est le mode d'intervention choisi à la fois par la société répressive et par la Fortune aveugle ("fickle Fortune"), dans *Troilus and Cressida* les amants doivent s'incliner devant le jeu politique appelé "chance of war". Pâris commente et éclaire:

*...There is no help
The bitter disposition of the time
Will have it so (T&C, IV, i, 48-50, p. 234)*

En fait, l'irruption correspond aussi à celle de la réalité dans le rêve — ou de la "nécessité" dans le monde du choix personnel et de la totale disponibilité, dans cette parenthèse heureuse caractérisée par l'absence de contraintes et par la liberté sans limites accordée aux pulsions de l'individu.

Indice de cette nouvelle condition de dépendance, le "must" détestables proclame sa récurrence dans la bouche de Pandare: "Thou must be gone, wench; thou must be gone... thou must to thy father, and be gone from Troilus... Thou must" (*T&C*, IV, ii, 93-98, p. 233). Les défenses tombent devant cette "nécessité" ("There is no help"), et ce qui était monde clos, refuge dans l'espace (chambre de Juliette, cellule du Frère Laurence, maison de Calchas, où règne Pandare) cède à l'offensive et perd, de façon concomitante, sa qualité de protection contre le Temps, autre ennemi qui triomphe et brise la stase étrange induite par la passion partagée. On a beaucoup écrit sur Shakespeare et le recours, pour les scènes d'adieux, à l'"aubade" ou chant de l'aube — fleuron lyrique dans la tradition du *fine amour*. Le schéma sur lequel les amants du Moyen Âge greffaient leurs lamentations, réprimandes aux ténèbres qui se dissipent est utilisé dans *Romeo and Juliet* et dans *Troilus and Cressida* pour produire du tragique sous sa forme la plus saisissante (le concept de tragique faisant partie, là encore, de mon hypothèse de travail). L'accent est mis sur la dérision cruelle d'une première nuit d'extase étant la seule, l'unique, et la dernière. Le jour qui pointe est ressenti par les protagonistes et par le spectateur comme signifiant la destruction de ce qui a été tenu pour infini et éternel.

Le texte et les diverses composantes de la théâtralité sont conçus pour donner le sentiment intense d'un retour du Temps, inséparable d'un retour de la lumière. Les oiseaux du matin — l'alouette, et non pas le rossignol que Juliette souhaiterait entendre — ont valeur emblématique, d'autant plus que la *mimesis* est soudain dominée par les coups fatidiques frappés à la porte, qui brisent l'illusion d'atemporalité. Le Temps réaffirme sa toute-puissance sur ceux qui avaient cru lui échapper, et le motif du "knocking at the door" fonctionne avec la même efficacité, que le bruit soit médiatisé par le Frère Laurence disant à Roméo: "Arise; one knocks; Hark how they knock! Who knocks so hard?" (*R&J*, III, iii, 74-78) ou qu'il agresse directement l'oreille de Cressida: "Who's that at the door? [...] How earnestly they knock!" (*T&C*, IV, ii, 41). Il est important pour la montée du tragique (dont l'authenticité reste à définir...) que la qualité d'urgence soit rendue par le style, la gestuelle et les évolutions des personnages. Enée, dans une brève apparition, instaure un rythme haletant qui prive son interlocuteur de sa capacité de réaction:

*My Lord, I have scarce leisure to salute you
My matter is so harsh...
...forthwith
Ere the first sacrifice, within this hour,
We must give up to Diomedes' hand
The Lady Cressida. (T&C, IV, ii, 61-65, p. 231)*

L'accélération du temps, une fois son emprise rétablie, génère la pitié pour ceux qui la subissent, impuissants. Entre "the morn is cold" de Troilus (*T&C*, IV, ii, 1) et le "It is great morning" de Pâris (*T&C*, IV, iii, 1) la marche des événements s'est emballée, et la consternation naît avec les mots qui raccourcissent la durée:

*...and the hour prefix'd
For her delivery to this valiant Greek
Comes fast upon. (T&C, IV, iii, 1-3, p. 234)*

Si bien que Troilus, lucide dans son malheur, déplore l'impitoyable connivence entre la nécessité et le Temps pervers et prédateur qui, non content d'imposer la séparation, bouscule les adieux et les vide de toute "forme", de tout rituel, de toute cérémonie:

*Injurious Time now with a robber's haste
Crums his rich thiev'ry up, he knows not how;
As many farewells as be stars in heaven,
With distinct breath and consign'd kisses to them,
He fumbles up into a loose adieu...
(T&C, IV, iv, 41-47, pp. 236-7)*

10 La séparation des amants: *Troilus and Cressida* et *Romeo and Juliet*

"Take by degree away" (*T&C*, I, iii, 109, p. 129), comme l'affirme Ulysse, et tout devient laideur, chaos, tragédie.

Dans *Romeo and Juliet* et dans *Troilus and Cressida*, les mécanismes par lesquels le geste des adieux ressortit — ou semble ressortir — au mode tragique sont donc les mêmes, quelles que soient les nuances qu'il conviendra d'apporter à cette affirmation.

Car les différences apparaissent vite, faisant naître le doute dans notre esprit. La *problem play* de 1602 est caractérisée par un nouveau regard sur l'existence et sur l'amour. Faut-il s'attendre à ce que la formule qui a été mise en évidence dans ce qui précède fonctionne avec la même netteté que lors de sa première utilisation ?

D'entrée de jeu, une remarque s'impose: dans *Romeo and Juliet* le drame se noue avec un très petit nombre de participants, à savoir: les jeunes époux, le Frère Laurence et la Nourrice, agissant comme messagers, confidentes et conseillers. D'où une émotion concentrée, maintenue à son paroxysme. Dans *Troilus and Cressida* par contre, les interventions et interférences sont multiples; des figures comme Enée, Paris, Antenor, Deiphobus et Diomède semblent franchir les limites du hors-scène pour envahir l'espace de la séparation définitive, et Pandare est trop volubile pour qu'un duo douloureux puisse s'instaurer entre ceux qui se quittent. Dans la pièce de jeunesse, les scènes consacrées aux adieux se définissent par un rythme soutenu et par une grande pureté de lignes. Dans *Troilus and Cressida* les mêmes scènes produisent un effet de fragmentation. Ainsi, comme nous l'avons vu plus haut, dans la scène 2 de l'Acte IV, la nouvelle de l'échange projeté Antenor / Cressida est déconstruite en trois étapes successives, et il suffit de répertorier les indications scéniques: "Exeunt Troilus and Cressida — Enter Aeneas — Enter Troilus — Exeunt Troilus and Aeneas — Enter Cressida — Exeunt" (c'est-à-dire six indications de ce type découpant soixante-dix vers) pour cerner l'effritement de l'expérience tragique au profit d'allées et venues dotées d'un relief évident dans la *mimesis*. Forme brisée, discontinuité de la diégèse dramatique, aussi éclatement des points de vue, qui se juxtaposent en un jeu de miroirs ou de commentaires: faut-il voir ici l'indice d'une esthétique baroque ? Quoi qu'il en soit, les deux principaux personnages n'ont guère le loisir d'accomplir en de longues vagues de lyrisme exacerbé cette descente vers l'abîme qui amène Roméo à tirer son épée pour en finir avec la vie ("Tell me that I may sack / The hateful mansion" (*R&J*, III, iii, 107-8)). La mort, qui est à la fois l'aboutissement et la marque de la tragédie, devient toute proche à Vérone,

et nul parmi les spectateurs ne peut douter de sa victoire. La descente vers le désespoir, qui préfigure la chute vers l'extinction physique, est du reste métaphorisée par l'utilisation de l'espace scénique à deux niveaux. La scène 6 de l'Acte III ouvre sur l'indication "Romeo and Juliet, aloft"; Romeo ensuite se laisse glisser vers l'étage inférieur, disant: "Farewell, farewell! One kiss, and I'll descend" (*R&J*, III, v, 42), et Juliette peut voir dans le mouvement ("he goeth down") un raccourci de ce que l'avenir leur réserve:

O God, I have an ill-divining soul!
Methinks I see thee, now thou art below
As one dead in the bottom of a tomb. (*R&J*, III, v, 54-6)

Rien de tel dans *Troilus and Cressida*, où la menace de mort s'euphémise, soit parce qu'elle est évoquée par le très peu crédible Pandare:

Pray thee get thee in [...] I knew thou wouldst be his death
(*T&C*, IV, ii, 88-9, p. 232)

soit parce que Troilus, ayant recouvré la maîtrise de lui-même, peut mettre à distance l'hypothèse tragique par un recours à la fable:

Hark, you are call'd. Some say the Genius
Cries to him that instantly must die
(*T&C*, IV, iv, 49-50, p. 237)

De toute façon, chez le couple de Troie, l'expression du chagrin n'est jamais aussi poignante, jamais aussi riche en intensité lyrique que chez les jeunes gens de Vérone. Certes Troilus infuse à son réquisitoire contre le Temps prédateur une force émotionnelle incontestable; acquérant presque la stature d'un héros tragique, il parvient à l'universalisation de la douleur et définit la condition humaine avec un pessimisme qui rappelle celui de Macbeth — dans les vers déjà cités:

Injurious Time, now with a robber's haste
Craves his rich thiev'ry up, he knows not how.
(*T&C*, IV, iv, 41-43, p. 236)

sans cesser pour autant de communiquer l'angoisse qui lui appartient en propre, cette conscience lancinante de "the monstrosity in love" (*T&C*, III, ii, 79, p. 197), c'est-à-dire de la finitude au cœur même du désir infini ("injury of chance / ... / ... strangles our dear vows / Even in the birth of our own labouring breath" (*T&C*, IV, iv, 32-7, p. 236). On a souvent dit qu'au prince troyen avait été dévolu par Shakespeare le rôle que la tradition médiévale de l'"aube" assigne à la dame. C'est chez lui en effet que

la révolte devant "Fortuna major" donne toutes les garanties d'authenticité et de permanence; c'est chez lui aussi qu'elle trouve son originalité, étant rendue essentiellement par des images, fortes et dérangementes, de frustration physique (ainsi: "rudely beguiles our lips / Of all rejoindure, forcibly prevents / Our lock'd embrasures..." (T&C, IV, iv, 34-6, p. 236). Certes Cressida, en un premier temps, oppose au "thou must be gone" cette résistance farouche que peuvent fournir les négatifs:

*I know no touch of consanguinity,
No kin, no love, no blood, no soul so near me
As the sweet Troilus (T&C, IV, ii, 100-2, p. 233)*

et on se souvient que Juliette déjà avait dénoncé l'horreur du "banishment" — le mot étant là encore substitué à la chose — par la simple récurrence d'un "no" frémissant:

"Romeo is banished"...
.....
*There is no end, no limit, measure, bound
In that word's death, no words can that woe sound.
(R&J, III, iii, 122-6)*

Malgré l'instant d'après, dans la pièce de la maturité, celle que la légende a immortalisée comme figure iconique de la trahison — ce qui déjà infléchit la réaction à la *mimesis* — annonce les signes conventionnels du chagrin en les assortissant de curieuses références à des charmes physiques dont on devine qu'ils furent souvent inventoriés à des fins de coquetterie:

*Tear my bright hair, and scratch my praised cheeks,
Crack my clear voice with sobs...*
(T&C, IV, ii, 110-1, p. 233, nous soulignons)

Cressida n'est pas la Juliette qui épure la souffrance jusqu'à l'oubli de sa propre personnalité, de son propre rythme vital:

*Art thou gone so, love... lord, ay, husband, friend,
I must hear from thee everyday in the hour
For in a minute there are many days (R&J, III, iv, 43-5)*

Lorsqu'arrive le moment décisif, celui de la déchirure, le texte de *Troilus and Cressida*, proche en apparence du discours univoque de *Romeo and Juliet*, révèle une sémiotisation secondaire — nourrie comme il l'est de sous-entendus et de vibrations destinées à être perçues dans leur valeur ironique. Les rebondissements de la formule "I'll be true", modulée en

tournure impérative ou interrogative, créent un système d'échos: "be thou but true of heart"; "Be thou true"; "Be thou true"; "But I'll be true"; "But yet be true"; "Be true again"; "My lord, will you be true?" (T&C, IV, iv, 61, 65, 68, 73, 73, 99, pp. 238-240). Le résultat est un déplacement complet de la thématique. Romeo et sa jeune épouse, qui s'écrie: "O think'st thou we shall ever meet again" (R&J, III) sont confrontés au problème ontologique de l'absence, Troilus et Cressida à celui de la fidélité, qui ressortit à l'éthique. Les adieux se terminent par "My lord, will you be true?": question ouverte sur un avenir connu d'avance, posée par celle à qui la légende interdit de s'enquérir en ces termes: par conséquent, question chargée d'ambiguïté, et indice de cette ironie, de ce scepticisme qui caractérisent la pièce de 1602 et, de façon plus générale, l'inspiration du dramaturge proche de la quarantaine, "lame, poor, [and] despised" (sonnet XXXVII, 9).

Malgré d'autres facteurs comptent plus encore dans la création d'effets nouveaux, susceptibles de faire naître des émotions mélangées et de suggérer des conclusions différentes sur le comportement des humains face à l'amour et à l'absence. Le tragique s'émousse et cède la place à un fait théâtral hybride parce que tous les gestes, dans la *problem play* de la maturité, s'accomplissent sur fond de référence à l'aspect sexuel de la vie. Le lien qui se brise dans la scène des adieux à Troie est de toute évidence, malgré la pose romantique et les déclarations idéalistes de Troilus, celui de la passion charnelle, avec ses ravissements, ses extases, mais aussi ses exigences et sa tyrannie. La crainte et la pitié s'accommodent mal de cette omniprésence de la sexualité — sexualité qui conditionne toutes les démarches constitutives de la *mimesis* et contamine le langage en lui donnant une qualité bien particulière de double-entendre. Le spectateur ne peut être contraint à cette totale implication qui est le propre de l'expérience tragique s'il est en même temps invité à décrypter les apartés équivoques et les allusions salaces. La scène du petit matin frileux ("the morn is cold"), au lieu d'être dominée par les chants d'innocence de l'alouette et du rossignol — tels que les perçoit Juliette — est définie par les chants d'expérience des "ribald crows", et l'exhortation trois fois répétée "to bed" médiatisée par le graphisme, la nature de la relation amoureuse. Le trait est aussi précis que dans les vers bien connus de J. Donne: "Thou sunne... / [...] / Shine here to us... / This bed thy centre is, these walls, thy sphere"⁴ où le lit, centre du monde, fonctionne comme métonymie pour l'activité sexuelle,

⁴. "The Sunne Rising", in *The Metaphysical Poets*, 25-30, p. 61.

et la valeur référentielle est si forte que les réparties ou injonctions de Cressida ("Are you weary of me?, My lord, come again into my chamber" (T&C, IV, ii, 7, 37, p. 228, 230)) acquièrent des connotations très spéciales, qui renvoient à un hors-scène voué à des jeux impurs pour jeunes personnes corrompues, "sluttish spoils of opportunity / And daughters of the game" (T&C, IV, iv, 11, 12, p. 234). Dès lors tout devient suspect au plan des émotions manifestées par les protagonistes ou encouragées chez le public. Cette pitié à laquelle Paris convie personnages et spectateurs: "And would, as I shall pity, I could help", s'édulcore, se vide de tout contenu tragique parce que la remarque qui précède: "I know what 'tis to love" rattache l'intervenant au contexte d'hédonisme codé comme immoral par le recours aux images de nourritures ou boissons avariées, et le situe dans sa pauvreté spirituelle, dans son attachement à Hélène, dont Diomède méprise "every scruple / Of contaminated carrion weight" (T&C, IV, i, 71-2, p. 227). Au milieu de tous ces indices placés par le dramaturge, Cressida ne peut prétendre à un statut d'héroïne tragique. L'émoi qui va de pair avec le duo de l'aube et ses conventions s'évapore, laissant un parfum de comédie, lorsque sont tenus des propos qui reflètent les habitudes de pensée d'une coquette, habituée au commerce des hommes:

...Prithee, tarry.
You men will never tarry.
O foolish Cressid, I might have still held off.
And then you would have tarried (T&C, IV, ii, 16-8, p. 229)

Plus encore: après cette première nuit — déjà révélée comme étant la dernière dans *Romeo and Juliet*, ou sur le point de l'être dans la pièce troyenne —, la situation de Troilus et Cressida n'est pas traitée pour que soit généré le tragique exprimé dans les vers de Juliette:

It is, it is, he hence, be gone, away.
It is the lark that sings so out of tune (R&J, III, v, 26-7)

Shakespeare, de toute évidence, met en oeuvre un projet dramatique bien différent de celui adopté dans la jeunesse; aussi place-t-il un obstacle à l'émotion: à savoir, la présence de Pandare. Cette présence, qui peut être ressentie comme source de comédie, est intégrée à la *mimesis* presque dès le début de la scène 2 (Acte IV), et elle est maintenue jusqu'au vers 71 de la scène 4. La Nourrice ne se manifestait dans la scène 5 (Acte III, 37-41) que pour une très brève apparition: "Nurse Madam! / Juliet: Nurse? / Nurse: Your lady mother is coming to your chamber / The day is broke, be wary, look about". Alors que l'avertissement ainsi lancé servait à amplifier

la douleur et à augmenter la tension, le fait que Pandare arrive et s'attarde, empêchant toute intimité entre les amants, agit de façon inverse. La laideur morale de l'entremetteur flétrit ce qui s'est passé dans la nuit ("How now, how now, how go maidenheads? Here, you Maid — where's my cousin Cressida? (T&C, IV, ii, 23-4, p. 229) puisque en soi elle abolit la noblesse et la foi en ce "marriage of true minds" (Sonnet CXVI, 1) qui consacre et sanctifie la rencontre des corps. L'effet de subversion, face aux options et attitudes de l'amour romantique, devient très net lorsqu'une connivence dans l'obscène s'instaure entre Pandare et sa nièce. Toutes les illusions que le public pouvait avoir sur Cressida-nouvelle Juliette disparaissent pendant l'échange suivant:

Cress: Go hang yourself, you naughty mocking uncle! You bring me to do and then you flout me too!

Pand: Ha, ha! Alas, poor wretch! Ah, poor capocchia! Has't not slept tonight? Would he not — ah, naughty man — let it sleep? (T&C, IV, ii, 25-33, p. 230)

Rappelons enfin la technique qui consiste à briser le rythme. La structure hachée permet à Pandare de disputer le point focal aux amants, et d'acquiescer, grâce à ses interventions, suffisamment de relief pour que le spectateur soit amené à voir les choses par ses yeux à lui, que ternissent l'expérience et la familiarité avec le vice. Soit il s'acharne contre Antenor, périphérique à la situation: "The devil take Antenor! [...] A plague upon Antenor / [...] / thou art change for Antenor" (T&C, IV, ii, 77-8, pp. 232-4), soit il larmoie avec une sensiblerie sénile: "Ah! sweet ducks! /... How now, lambs?" (T&C, IV, iv, 11, p. 235), soit il prend du recul et cadre l'événement pour sa délectation personnelle de témoin et de complice — disant, après l'indication scénique "Cressida embraces Troilus": "What a pair of spectacles is here! Let me embrace too..." (T&C, IV, iv, 13-4, p. 236)

Dans tous les cas, ses commentaires intempestifs créent la distance, imposent une perspective et un détour à l'attention — ce qui empêche le public d'établir avec les protagonistes, pris dans une situation douloureuse, le rapport direct, intense, qui, dans des oeuvres dramatiques au ciblage différent, conduit à la catharsis par identification et implications. Vue par

les yeux de Pandare, et médiatisée par ses commentaires, la scène des adieux relève du burlesque.

Certes Pandare, qui réduit l'amour à un phénomène de "hot blood, hot thoughts, hot deeds" (*T&C*, III, II, 127-8, p. 190.), n'est pas plus le porte-parole de Shakespeare vieillissant que peut l'être Thersite, avec son cynisme dévastateur, qui dégrade toutes choses. Néanmoins, la modification que l'auteur de *Troilus and Cressida* fait subir à la formule tragique de *Romeo and Juliet*, où la séparation de l'aube est prélude à la mort, révèle une vision désabusée de l'existence. L'amour cesse d'être la merveilleuse aventure qui transfigure la vie pour devenir une réalité plurielle, où se mêlent le meilleur et le pire, le beau et le sordide. L'exaltation a fait place au sens de la relativité, à la découverte de l'ambivalence qui caractérise toute démarche humaine. Dès lors, dans cette pièce étrange qui résiste à toute tentative de classification, la virtuosité consiste à assembler, à juxtaposer des éléments de dramaturgie curieusement contrastés: les uns relèvent du tragique, les autres exposent l'imposture au sein du romanesque et, en conséquence, génèrent l'ironie, la dérision, dans un climat qui est celui du comique. Comme l'écrit excellemment K. Palmer, *Troilus and Cressida* "is [...] an exercise in dramatic paradigms; it takes any man, or any situation, and looks at either in a variety of ways, each one valid for a specific kind of play".⁵ Dans *Troilus and Cressida*, Shakespeare reprend la situation de *Romeo and Juliet*. Tantôt il démontre que les adieux d'un homme et d'une femme victimes de la Fortune peuvent être valorisés en spectacle tragique: tantôt il traite les dernières étreintes et les dernières promesses de fidélité comme un aspect de la comédie humaine. Au spectateur de choisir entre la pitié et le sarcasme.

Stase et Flux temporel dans *Troilus and Cressida* de William Shakespeare.

Alain Geoffroy
Université de la Réunion.

That no man is the lord of anything (III, iii, 115)

Si *Troilus and Cressida* n'avait été signée de la main du plus illustre des dramaturges, cette oeuvre originale n'aurait probablement guère retenu l'attention des critiques. Il est vrai que sa construction insolite, sa chute peu conventionnelle et la psychologie en apparence artificielle des personnages mis en scène ont dérouté maints commentateurs et amené plus de reproches sous leur plume que de louanges.¹ Tous, cependant s'accordent sur la beauté de l'écriture, souvent saluée comme l'expression la plus achevée de l'art shakespearien. Mais c'est la structure de la pièce qui a suécité les interprétations les plus contradictoires. Alors que certains en soulignaient l'immanquable dualité en termes de guerre et de passion,² beaucoup, troublés par l'hétérogénéité manifeste de la pièce, tentèrent de lui bâtir une unité en insistant sur le rôle unificateur de Troilus:

*In spite of [his] faults, Troilus is the only character who is truly conceived in the round. He alone is shown in psychological development and change.*³

¹. "For several centuries, *Troilus and Cressida* has been considered as an obscure and puzzling play, depressing, hard to perform, nearly unintelligible, and even, by some, unworthy of Shakespeare." Albert Gérard, "Meaning and Structure in *Troilus and Cressida*", in *English Studies*, 40, 1959, p. 144.

². "*Troilus and Cressida* presents two distinct plots: [...] the affair between Troilus and Cressida on the one hand and the Greek ruse to bring Achilles back into the war and thus end it on the other." Norman Rabkin, "*Troilus and Cressida*: the Uses of Double Plot", *Shakespeare Studies*, 1, 1965, p. 266.

³. J.C. Oates, "The Ambiguity of *Troilus and Cressida*", *Shakespeare Quarterly*, 17, n° 2, Spring 1966, p. 149.

⁵. Introduction, Arden edition, p. 83.

L'impression la plus déconcertante qui naît à la lecture des critiques, c'est que la diversité des approches ne parvient pas à dissiper toute trace du malaise qui semble toucher quasi universellement tant le spectateur ou le lecteur occasionnel, que l'exégète assidu de cette oeuvre déroutante. De nombreuses interprétations riches et fortes introduisent à cet épisode baroque de la légende de Troie, avec une tendance affirmée à en tirer des leçons philosophiques.⁴ Le symbolisme de la guerre de Troie, les rapports entre la guerre et l'amour, les fondements idéologiques de la pièce, la psychologie de Troilus, le tempérament de Cressida, enfin les rapports entretenus par la pièce et la pensée élisabéthaine sont tour à tour explorés, mais la tonalité générale de ces analyses reste étonnamment pessimiste pour une oeuvre souvent qualifiée de comédie.⁵ Nombre de ces études soulignent en effet la vanité constitutive des efforts humains ou l'incommunicabilité entre l'homme et la femme, et conspuent le fléau du Temps, grand destructeur du bonheur de l'homme. Pourtant, bien que les idéaux débattus restent souvent fort éloignés des valeurs du monde moderne, il faut admettre que la pièce, loin de laisser indifférent, touche quelque fibre profonde chez le lecteur, et semble inexplicablement proche.⁶

On a beaucoup écrit sur le caractère peu conventionnel de *Troilus and Cressida* et nombreux sont ceux qui ont fait ressortir ses traits

⁴. A ce titre, les orateurs les plus en faveur sont traditionnellement Hector et Ulysse. Voir par exemple Jean Gagen, "Hector's Honor", *Shakespeare Quarterly*, 19 n° 2, Spring 1968, Karl F. Thompson, "The Unknown Ulysses" *Shakespeare Quarterly*, 19 n° 2, Spring 1968. Le comportement d'Achille a également suscité de nombreux commentaires: Neil Powell, "Hero and human: the problem of Achilles", *Critical Quarterly*, 21 n° 2, 1979, ou Karl F. Thompson, "Troilus and Cressida: The Incomplete Achilles", *College English*, 27 n° 7, April 1966.

⁵. Le rattachement de *Troilus and Cressida* à un genre a fait l'objet de nombreux commentaires embarrassés. Brian Morris en suggère l'explication suivante: "The real reason for considering *Troilus and Cressida* as a comedy at all seems to be its failure to qualify as a recognizable tragedy." Brian Morris, "The Tragic Structure of *Troilus and Cressida*", *Shakespeare Quarterly*, 10 n° 4, Autumn 1959.

⁶. "The play has about it the quality of a nightmare we have somehow got used to, because it was translated long ago into the familiar and the everyday." Arnold Stein, "The Disjunctive imagination", *EHL*, 36, n° 1, Mars 1969, p. 145.

avant-gardistes eu égard aux normes artistiques de l'époque.⁷ Néanmoins, les liens formels qui, par-delà les siècles, nous unissent à cette oeuvre étrange ne peuvent suffire à faire monter cette inévitable impression de malaise. Nous en concluons que d'autres pans de la vie psychique doivent y être sollicités de façon particulièrement insistante.

Le monde immobile de la légende de Troie semble pourtant bien loin de l'agitation du vingtième siècle. Soit, l'action n'y manque pas et l'on s'y affronte régulièrement: le sang y coule en abondance. Mais le cours du temps semble figé. Le théâtre des combats est toujours le même, serti entre le camp grec, voire ses vaisseaux, et les fortifications troyennes. Point d'avancée ni de retraite; après la bataille, chaque camp se retire sur ses positions. La guerre n'est qu'un exercice quotidien immuable au cours duquel on s'illustre selon sa valeur, souvent face à un adversaire attitré. Des couples ennemis se forment dans la lutte, fidèles jusqu'à la mort. Ce n'est qu'après sept ans de siège⁸ qu'un événement décisif amorce enfin un dénouement, lorsque la disparition d'Hector sous la main d'Achille condamne Troie à capituler:

*Sit, gods, upon your thrones, and smile at Troy!
I say, at once let your brief plagues be mercy,
And linger not our sure destructions on!
(V, x, 7-9)*

La fin du plus valeureux combattant d'Ilion fait plus que démoraliser ses troupes; elle est le catalyseur de la défaite troyenne que la mort d'Achille, sous la flèche inspirée de Paris, ne saurait longtemps différer. Il est donc clair qu'après la mort d'Hector, l'écheveau du temps recommence à se dérouler et que les événements se précipitent. C'est la fin de la stase; l'Histoire reprend son cours sept ans interrompu. La pièce de Shakespeare s'ouvre à la fin de cette longue période statique, peu avant le décès d'Hector. Dans le camp grec, on s'impatiente en constatant qu'aucun effort n'a pu faire évoluer la situation:

⁷. "The twentieth century seems to find itself attuned to the peculiar mood of this play [...]. Never before has it been so often presented on the stage, and it may well be that no other century would have grasped the significance which is the principle of its dramatic unity." (Albert Gérard, 144). Voir aussi David D. Jago, "The Uniqueness of *Troilus and Cressida*", *Shakespeare Quarterly*, 29 n° 1, 1978.

⁸. Dix ans, d'après Homère.

... after seven years' siege yet Troy walls stand;
 Sith every action that hath gone before
 Whereof we have record, trial did draw
 Bias and thwart, not answering the aim
 (I, iii, 12-15)

C'est au coeur de cette lente succession de jours indifférenciés que naissent les amours de Troïlus et Cressida. Or, s'il est une disposition d'esprit qui anesthésie en l'homme toute conscience de la marche du temps, c'est bien l'état amoureux et plus encore son prolongement dans l'acte sexuel. On a souvent tenté de rapprocher l'état de guerre de la liaison de Troïlus et Cressida, recherché leurs points communs, afin d'établir l'unité de l'oeuvre: il est vrai que les nécessités de la guerre frappent de plein fouet le bonheur des amants, dont les amours débutent dans une absence de temporalité qui rappelle la stase où se sont enlisés les combats. Pourtant, ce parallélisme indéniable pourrait bien avoir une autre fonction que d'établir un contrepoint, pourvu qu'on y voie une forme d'insistance. Que dire alors de l'attitude mièvre de Troïlus au début de la pièce:

But I am weaker than a woman's tear,
 Tamer than sleep, fonder than ignorance,
 Less valiant than a virgin in the night,
 And skilless as unpractis'd infancy.
 (I, i, 9-12)

Voilà qui surprend dans la bouche d'un guerrier ! Mais ce n'est peut-être là que l'effet de l'amour inavoué de Troïlus pour sa belle. Le fait que de son propre aveu il se sente aussi faible qu'un nouveau-né montre qu'il surestime exagérément l'objet de son coeur, ce qui le fait se sentir faible et soumis. Mais d'autres éléments contribuent à l'ambiance particulière de ce début d'histoire d'amour, comme le remarque David Kaula:

The scene of Troilus' first encounter with Cressida has a peculiarly self-contained quality. It is the only scene in the love plot into which the war, the surrounding pressures of public affairs, do not intrude.⁹

Moment privilégié hors du temps, loin du fracas de cette interminable guerre de soldats de plomb, mais aussi écho magique de l'époque reculée

⁹. Pas étonnant que les plus courageux guerriers grecs aient fini par user leur fougue à combattre non pas l'ennemi, mais cette viscosité du temps, qu'Agamemnon nomme "the protractive trials of great Jove" (I,iii,20).

des amours éternelles qui président à l'existence humaine. En effet, seule la prime enfance réunit ces conditions idylliques où l'amour de l'enfant pour la mère s'épanouit à l'abri de toute intervention extérieure. Le discours quasi larmoyant de Troïlus se justifie donc pleinement car il se sent aussi dépendant qu'un petit enfant. Pour Janet Adelman, il s'agit d'une évocation métaphorique de la relation fusionnelle avec la mère, qui culmine dans les fantasmes de Troïlus évoquant l'acte sexuel:

The sexual act is imagined as feeding on an exquisitely purified nectar, its consummation simultaneously promises and threatens a delicious death in which distinction itself — both the capacity to distinguish and the separate identity distinguished — will be lost and the boundaries will dissolve.¹⁰

Cette absence d'individuation, caractéristique des premiers temps de la vie, transparaît dans les questions de Troïlus quant à son identité et celle de ceux qui l'entourent:

What Cressid is, what Pandar, and what we.
 (I, i, 95)

Le problème de l'identité de Troïlus se pose de façon récurrente au cours de la scène II de l'acte I, quand Pandarus et Cressida tentent de lui bâtir une personnalité à partir de la référence que constitue Hector, son aîné. Ces vers pleins d'humour prennent toute leur valeur symbolique dans le contexte psycho-temporel que nous cherchons à cerner:

Pan. Well, I say Troilus is Troilus
Crea. Then you say as I say: for, I am sure, he is not Hector.
Pan. No, nor Hector is Troilus in some degree.
Crea. 'Tis just to each of them; he is himself.
 [...] *Pan. [...] No, Hector is not a better man than Troilus.*
Crea. Excuse me.
Pan. He is elder.
Crea. Pardon me, pardon me.
Pan. Th'other's not come to't; you shall tell me another tale,
when th'other's come to't. Hector shall not have his will this year.
Crea. He shall not need it, if he have his own.
Pan. Nor his qualities.
 ... (I, ii, 54-55)

Ces comparaisons insistantes des mérites de chacun s'étendent à d'autres personnages. La beauté de Cressida, par exemple est mesurée à

¹⁰. David Kaula, "Will and Reason in *Troilus and Cressida*", in *Shakespeare Quarterly*, 12, n° 3, Summer 1961.

celle d'Hélène: "An her hair were not somewhat darker than Hellen's — well, go to — there were no more comparison between the women" (I, i, 39-40). Dans le camp grec, également, mais sur un autre ton, Patrocle est passé maître dans l'art de singler les plus éminentes figures. Ulysse s'en offusque:

... with ridiculous and awkward actions,
Which, slanderer, he imitations calls,
He pageants us.
(I, iii, 149-151)

Le jeu des questions sur l'identité de chacun se poursuit tout au long de la première moitié de la pièce, sur un ton railleur, parfois même acerbe, qui s'ouvre, dans la bouche de l'impitoyable Thersite, sur un défi de l'autorité:

Achil. ... Come, what's Agamemnon?
Ther. Thy commander, Achilles: tell me, Patroclus, What's Achilles?
Patr. Thy lord, Thersites: then tell me, I pray thee, what's thyself?
Ther. Thy knower, Patroclus, then tell me, Patroclus, what art thou?
Patr. Thou mayst tell that knowest.
Achil. O, tell, tell.
Ther. I'll decline the whole question; Agamemnon commands Achilles; Achilles is my lord; I am Patroclus's knower, and Patroclus is a fool.
[...]
Achil. Derive this, come.
Ther. Agamemnon is a fool; Achilles is a fool; Thersites is a fool, and, as aforesaid, Patroclus is a fool.
(II, iii, 39-55)

Il n'est guère étonnant que Thersite tienne un tel discours, faisant d'ailleurs écho aux propos ironiques de Troïlus: "Fools on both sides!" (I, i, 87). En effet, pour qui évolue dans la condition psychique archaïque qui précède la socialisation et la reconnaissance de l'autorité paternelle, les êtres apparaissent dénués de sens, s'agitant sans but dans un univers inerte. Nous comprenons ainsi pourquoi les différents personnages sont présentés par paires, l'un n'étant que le reflet plus ou moins déformé de l'autre; de même les armées grecques et troyennes se font-elles face dans une illusion d'éternité. En effet, cette disposition rappelle la conformation psychique du nourrisson qui, pris au piège de l'imaginaire et ne disposant pas encore pour prendre distance de la structure tierce qu'est le langage, perçoit en son image dans le miroir une forme à laquelle il s'identifie,

premier objet d'amour qui n'est autre que lui-même.¹¹ Achille décrit fort pertinemment cette structure libidinale spéculaire qui se soutient du regard de l'autre:

The beauty that is borne here in the face
The bearer knows not, but commends itself
To other's eyes: nor doth the eye itself,
That most pure spirit of sense, behold itself,
Not going from itself, but the eye to eye opposed
Salute each other with each other's form:
For speculation turns not to itself,
Till it hath travell'd and is mirror'd there
Where it may see itself.
(III, iii, 104-111)

Mais ce double est aussi le premier d'une longue liste d'autres pour lesquels le sujet ne tarde pas à développer une vive agressivité.¹² Le monde se décrit alors en terme de relations binaires, oscillant de l'amour narcissique à la rivalité agressive. Ce dualisme de la vie affective est bien caractéristique de l'atmosphère de la guerre de Troie:¹³ amours troubles d'Achille et Patrocle ou fraternité troyenne, mais aussi rivalité mortifère entre les deux camps, où les adversaires s'affrontent souvent deux à deux:¹⁴ Achille et Hector, Hector et Ajax, ou encore Troïlus et Diomède dont la lutte

¹¹. Janet Adelman, "This Is and Is Not Cressida: The Characterization of Cressida", in Garner, Shirley Nelson and others, eds., *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, a.r., p. 131.

¹². Jacques Lacan parle de "la relation évidente de la libido narcissique à la fonction aliénante du Je, à l'agressivité qui s'en dégage dans toute relation à l'autre, fût-ce celle de l'aide la plus samaritaine", Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" in *Écrits*, Paris: Seuil, 1966, p. 98.

¹³. N'oublions pas que le rapt d'Hélène est la contrepartie de la séquestration d'Hésione, sœur du roi Priam:

... for an old aunt whom the Greeks held captive
He brought a Grecian queen ...
(II, ii, 77-78)

¹⁴. Ces rivalités en miroir se rencontrent aussi entre gens du même camp. Ainsi Nestor raille-t-il la jalousie opposant Ajax et Achille:

Two curs shall tame each other: pride alone
Must tarre the mastiffs on, as 'twere their bone.
(I, III, 391-392)

À mort, selon les propos lucides de Theriste, illustre tout particulièrement l'absurdité de ce monde en miroir: "What's become of the wenching rogues. I think they have swallowed one another: I would laugh at that miracle: yet in a sort lechery eats itself." (V, iv, 32-35)

Nous voilà fixés sur la signification psychologique de la stase temporelle qui marque une bonne part de la pièce: l'immobilité y apparaît comme l'expression psychologique de l'intemporalité qui marque les débuts de la vie. Qui n'a jamais hélas vérifié que le temps s'accélère avec les années et que le passé, erreur de paralaxe ou illusion due à la permanence du souvenir, paraît figé ou tout au moins très ralenti... Ainsi l'interminable siège de Troie, tout comme les heures douces qui réunissent les amants ne sont autres que paraboles des âges premiers, quand les aiguilles n'ont pas encore amorcé leur ronde maléfique. En évoquant la mise en cause de l'autorité, Ulysse identifie fort pertinemment la faiblesse responsable de la fermeture de cet univers dénaturé:

*...O, when degree is shaken,
Which is the ladder to all high designs,
The enterprise is sick! [...] Take by degree away, untune that string,
And, hark, what discord follows each thing melts
In mere oppugnancy...
(I, iii, 99-111)*

Mais voilà que soudain le temps se met en marche après que l'événement survient pour mettre un terme à cette ankylose: le père séparateur prend alors les traits du destin. Il n'est pas innocent que celui qui arrache les amants l'un à l'autre soit le père de Cressida. Calchas affirme par là cette loi du père qui inaugure chez l'enfant son entrée dans l'histoire des hommes en brisant la clôture de l'univers maternel. Troilus séparé de Cressida, et le voilà qui se révèle un guerrier sans merci, comme si la fin douloureuse de ses courtes amours, condamnées dès l'origine, l'avait libéré de ses inhibitions et de son apathie.

Plus encore que le désir de Calchas, c'est l'attitude de Cressida qui donne le coup de grâce à cette brève union. C'est en effet en réaction à la trahison de sa bien-aimée que Troilus se montre prêt à prendre place dans la société et dans le temps. Pourtant, il commence par refuser l'évidence et

se livre à une construction psychique quasi-délirante pour sauvegarder un passé révolu.¹⁵

*... this is, and is not, Cressid!
Within my soul there doth conduce a fight
Of this strange nature, that a thing inseparate
Divides more wider than the sky and earth;
(V, ii, 149-149)*

Il est clair que Troilus ne peut accepter d'associer au souvenir de celle qu'il aime le comportement aguilheur de Cressida, et qu'il n'a alors d'autre choix que d'avoir recours à cette invention schizoïde.¹⁶ Il pourrait ainsi sa liaison avec la bonne Cressida, tout en écartant la mauvaise Cressida dont le comportement signe la fin d'une union idéalisée.¹⁷ Cette attitude psychique est comparable à celle du petit enfant qui s'insurge contre le fait que sa mère n'est pas tout à lui.¹⁸ On découvre dans cette situation les prémices du drame oedipien, l'enfant associant peu à peu le père aux absences frustrantes de la mère et voyant bientôt en lui un rival

¹⁵. Ce que Janet Adelman appelle "A near psychotic denial of an obvious reality" (Adelman, 119).

¹⁶. Au sens où l'entend Melanie Klein, c'est à dire caractéristique du clivage précoce chez le nourrisson entre le bon et le mauvais objet: "Le bon objet est 'idéalisé': il est capable de procurer 'une gratification illimitée, immédiate, sans fin'. [...] Le mauvais objet est un persécuteur terrifiant." J. Laplace à J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: P.U.F., 1967, p. 319.

¹⁷. Nous rejoignons ici l'interprétation de Janet Adelman: "There is a division in a thing inseparate, but it is a division that is no division, in which there is no orifex. Both Cressida herself and his union with her are this separated thing inseparable. The assertion and denial of separation are fixed here because Troilus asserts one separation to deny another: only by insisting on the division of Cressida in two can he preserve the wholeness of her identity for him and hence preserve their union." (Adelman, 129, 130).

¹⁸. C'est la trahison de Cressida qui amène Troilus à la rapprocher de sa propre mère:

*Think, we had mothers; do not give advantage
To stubborn critics, apt without a theme
For depravation, to square the general sex
By Cressid's rule;
(V, ii, 130-133)*

dans le cœur de celle qu'il aime. C'est bien la conduite qu'adopte Troïlus envers Diomède, l'agressivité dont il fait montre le sauvant de la dépression consécutive au chagrin entraîné par la perte de son objet d'amour.¹⁹

Il semble maintenant indéniable que la plus grande partie de la pièce est bâtie sur des représentations liées au développement psychique précoce, et nous avons vu ce qu'elles impliquaient quant à la temporalité. Cependant, nous nous sommes attachés davantage aux amours contrariées de Troïlus et de Cressida qu'aux péripéties concomitantes de la guerre de Troie. Pourtant, on y retrouve les mêmes éléments caractéristiques de la pensée archaïque des premiers mois de la vie. Ainsi le personnage d'Ajax, mi-troyen, mi-grec, se divise-t-il en un bon et un mauvais objet, que les paroles synthétisantes d'Hector viennent à point écarter d'une représentation morcelée.²⁰

*Were thy commixtion Greek and Trojan so,
That thou couldst say 'This hand is Grecian all,
And this is Trojan; the sinews of this leg
All Greek, and this all Troy; my mother's blood
Runs on the dexter cheek, and this sinister
Bounds in my fathers...'
(IV, v, 124-128)*

Remarquons que ce n'est pas Ajax qui avance le lien de parenté qui réconcilie les deux combattants, mais Hector dont l'attitude teintée de paternalisme permet d'éviter un bain de sang.²¹ Si Diomède représente le père jaloux,²² Hector, lui, est le père admiré auquel on rêve de s'identifier.²³ La

¹⁹. Le désir meurtrier de Troïlus indique indubitablement qu'il a enfin accepté l'idée de la perte de Cressida, car sinon, à quoi servirait qu'il se débarrasse de Diomède...

²⁰. La représentation morcelée du corps est commune à tous les nouveau-nés incapables de voir en la personne de la mère une entité autonome et intégrée.

²¹. Le côté structurant d'Hector a été souvent souligné: "The reconciliation between Hector and Ajax is in fact a victory over the chaos" Barry Nass, "The combat between Hector and Ajax in *Troilus and Cressida*", *English Studies*, 65, n° 1, February 1984, p. 5.

²². Père séducteur, assurément, puisqu'il fut en son temps le prétendant d'Hélène, mais aussi père protecteur, propriétaire exclusif de la mère, la défendant contre les autres hommes: "Though many critics read her dialogue with Diomed as proof of her heightened coquetry, [...] Cressida's only hope against [...] 'being kiss'd in general' is to seek a guardian." Deborah A. Hooker, "Coming to Cressida through Trigaray," *South Atlantic*

bravoure des guerriers des deux camps est toujours mesurée à celle d'Hector, et Troïlus lui-même est à maintes reprises présenté comme son successeur. La mort d'Hector a donc valeur de meurtre du père et vient à point achever le processus de transformation de Troïlus. Hector lui lègue à la fois un modèle à suivre et une place à prendre dans la société troyenne. Avec la mort du père, avec le passage d'une génération de guerriers à l'autre, c'est aussi le temps qui reprend son cours: "But march away: Hector is dead; there is no more to say." (V, x, 21-22)

La trahison de la mère et l'assassinat du père sont aussi les thèmes de Hamlet. Depuis les remarques de Sigmund Freud sur la pièce et l'excellente étude d'Ernest Jones,²⁴ on en connaît mieux la signification profonde et l'universalité. Dans ces deux œuvres, le complexe d'Oedipe est central. Bien que l'un et l'autre soient transformés par l'épreuve du désir et de la mort,²⁵ Troïlus n'est pourtant pas Hamlet, et leurs vécus temporels diffèrent.²⁶ En effet, si l'expérience oedipienne retient Hamlet dans le passé, Troïlus, au contraire, est tiré vers l'avenir: l'un est tenu prisonnier, tandis que l'autre est expulsé.²⁷ Notons encore qu'à l'inverse d'Oedipe, Troïlus ne

Quarterly, 88, n° 4, Fall 1989, p. 927.

²³. A cette série des figures paternelles, ajoutons Pandarus, le père accommodant et pervers. Sa transformation au dernier acte en un personnage grotesque, repoussé sans ménagement par Troïlus, est à l'image de son rejet de l'étape oedipienne désormais dépassée et qui ne lui inspire plus que dégoût.

²⁴. Ernest Jones, *Hamlet et Oedipe*, Paris: Gallimard, 1967.

²⁵. T. McAlindon, par exemple, insiste sur les transformations formelles consécutives affectant les individus dans les deux œuvres: "*Hamlet* [...] and *Troilus and Cressida* are concerned with men who lose their proper style." "Language, Style, and Meaning in *Troilus and Cressida*", *PMLA*, 84 n°1, January 1969, p.42.

²⁶. "Troilus' self-absorption is not so unlike Hamlet's, but it is concerned entirely with the sensation of the moment." John Bayley, "Time and the Trojans," *Essays in Criticism*, 25, 1975, p. 63. Cette remarque souligne opportunément que la majeure partie de la pièce baigne dans l'intemporalité.

²⁷. Norman Rabkin est l'un des rares critiques à insister sur le versant positif de l'action du temps: "Time is [...] a midwife, attendant at an organic process." *Troilus and Cressida: The Uses of Double Plot*, *Shakespeare*

s'aveugle pas sous les coups du sort qui l'accablent, mais au contraire finit par accepter ce que sa position de voyeur lui a révélé au cours de sa visite au camp grec. Il est également vrai qu'il ne tue pas Hector de ses propres mains, mais qu'il se contente de l'encourager au combat, le poussant à ignorer les prémonitions funestes de ceux qui l'entourent. Troilus manifeste pourtant, par cette manière d'acte manqué, son désir inconscient de voir Hector tomber.

La pièce de Shakespeare, qui réunit les ingrédients d'une authentique tragédie,²⁸ diffère toutefois sensiblement par le dénouement de l'*Oedipe* de Sophocle: Si Laïos-Hector périt bien par la faute du fils, Jocaste-Cressida, loin de tout désir de mort, s'affirme dans son désir dirigé vers une indéniable figure maternelle.²⁹ Quant à Troilus, à la différence d'*Oedipe*, il reste en effet un temps aveugle à ce que ses yeux lui révèlent, mais il finit par accepter le poids de ses actes et les conséquences de sa découverte. Le drame est le même, mais l'issue est tout autre. Le destin impose sa loi douloureuse, mais la réaction de haine ne se retourne pas contre la victime. Troilus ne se morfond pas: en dirigeant sa colère vers l'autre, il passe à l'acte et entre dans le cours du temps. C'est que Sophocle s'est arrêté au drame lui-même, tandis que le propos de Shakespeare vise plus loin. Il utilise les protagonistes classiques du complexe d'*Oedipe* qu'il traite à sa façon pour développer un thème que chacun devine confusément, mais qui n'apparaît clairement qu'après analyse: le Temps, que nombre de critiques ont voulu destructeur, constitue ici la puissance unificatrice et

Studies, 1, 1965, p. 269. On ne saurait mieux évoquer la parabole sur la naissance à la vie sociale que Shakespeare se plaît à nous conter là...

²⁸. Nous rejoignons ici sans conteste ceux qui voient en la pièce une tragédie véritable.

²⁹. La psychanalyse a montré que la mère prend souvent les traits d'une prostituée dans l'inconscient de l'enfant qui, se sentant trahi, "ne pardonne pas à sa mère et tient pour une infidélité le fait que ce ne soit pas à lui, mais au père, qu'elle ait accordé la faveur du commerce sexuel." Sigmund Freud, "la psychologie de la vie amoureuse" in *La vie sexuelle*, Paris: PUF, 1969, p. 52. Le terme souvent commenté de "daughter of the game" prend ainsi une dimension fantasmatique certaine: "It should be noted that, as in modern English, 'daughter of the game' does not imply simply that she knew how to flirt and turn meetings into sexual encounters, but that she is 'on the game', a prostitute." Claire M. Tylee, "The Text of *Cressida* and Every Ticklish Reader: *Troilus and Cressida*, the Greek Camp Scene, *Shakespeare Survey*, 41, 1985.

synthétisante de la pièce à laquelle il donne inspiration et élan.³⁰ Il régit, dans la stase, les événements et les humeurs qui affligent d'abord les personnages, puis, lorsque les conditions de sa mise en marche sont enfin réunies, il précipite les transformations; il met un terme à l'enfermement dans lequel s'enlisent les combats, et permet que se constitue la personnalité de Troilus en remettant chacun à sa place, et en particulier la mère dans les bras du père. Quant au père mort, introjecté par le fils, il fait don de sa force et de sa foi quand son absence cesse de maintenir ce dernier au second plan: d'exemple insurpassable, il devient soutien. A l'issue de la pièce, le processus est complet et irréversible: Troilus est sorti des limbes, et le souffle du temps s'est mis à tourner les pages de l'Histoire.

³⁰. Nous espérons avoir répondu au regret exprimé par Aurélien Digeon, traducteur et commentateur de l'édition bilingue française: "*Troilus et Cressida* serait le chef-d'œuvre de Shakespeare si ces images étaient enchaînées, ou entraînées dans un puissant et unique mouvement de l'action, des caractères, des passions qui les emporterait avec lui." "Introduction" de *Troilus and Cressida*, *Troilus et Cressida*, Paris: Aubier Flammarion bilingue, 1969, p. 38.

La poétique du vêtement dans *Dombey and Son*

Marie-Claire Hazard
Université de Franche-Comté

Parmi les traits qui font de *Dombey and Son*¹ le premier roman de Dickens, où il se dégage de l'influence de la littérature populaire pour prendre conscience des ressources proprement littéraires de son art, il faut ranger sa maîtrise du costume. Il n'en est plus à décrire chacun de ses personnages par le truchement du vêtement, comme dans *Sketches by Boz* où il se soumettait aux lois de l'essai humoristique en "croquant" ses contemporains à grands traits rapides. De roman en roman sa manière est devenue moins pittoresque et plus dramatique. Ses personnages ne sont plus des silhouettes, ils ont des "emplois" comme au théâtre et seuls les rôles de composition et les rôles comiques lui semblent justifier une description minutieuse. Il laisse au lecteur et à l'illustrateur le soin d'imaginer la mise de l'ingénue, du jeune premier ou de la soubrette, en fonction de la mode et des conventions. On se rend vite compte que dans *Dombey and Son* toute indication vestimentaire a son utilité; le vêtement n'est pas seulement un élément pittoresque, il est signe. Il fonctionne à la fois comme signe social et comme révélateur de la personnalité. Si d'un côté il range les individus dans des catégories, de l'autre il fait ressortir l'individualité d'un personnage socialement typé. Mais Dickens, qui admire Carlyle, a bien compris la philosophie du vêtement. Il montre lui aussi que l'accoutrement peut faire écran à la vérité, car il est du domaine des apparences et des conventions; il permet le faux-semblant, le déguisement et la métamorphose. Le romancier en tire une critique sociale et morale à la fois. Toutefois il est dans cette poétique dickensienne du vêtement un

¹. Les références de pages dans le texte correspondent à l'édition Penguin Classics, ed. Peter Fairclough, avec les illustrations d'Hablot K. Browne ("Phiz"), 1985.

aspect tout particulier à *Dombey and Son*, ce sont ces épreuves de vérité que constituent les cas répétés de brusque changement de costume. Le problème de l'identité réelle par rapport à l'identité perçue y prend un tour toujours dramatique et parfois sensationnel.

Dans ce roman qui fourmille de personnages, Dickens se sert couramment du costume pour permettre le repérage d'un individu dans la foule, à la façon des habitants du *Wooden Midshipman* qui voient passer le flot des piétons de la City et cherchent parfois dans ces foules anonymes une personne attendue ou redoutée. Au chapitre quatre, Sol Gills attend Walter que nous ne connaissons pas encore et il ne distingue que le petit vendeur de journeaux "in an oilskin cap". Le capitaine Cuttle, inquiet d'une incursion possible de Mrs MacStinger, verrouille sa porte à la vue du moindre "bonnet" ce qui l'oblige à la fermer souvent car toutes les femmes portent ces capotes, comme tous les gentlemen portent le haut de forme, quelque soit leur âge ou leur fonction: pensionnaires chez Blimber, employés chez Dombey ou invités à une cérémonie. Nous le savons par les illustrations de "Phiz" car Dickens ne mentionne guère ce fait banal. Le romancier ne signale que les traits marquants, individualisants, dans son vaste panorama des classes sociales qui va de Lord Peenix à Alice Marwood de retour du bain. Il ne peint pas les individus dans tous les détails de leur costume, à la différence des peintres Frith, dans *Derby Day*, ou Hunt, dans *Work*² qui juxtaposent eux aussi riches et pauvres, oisifs et travailleurs, avec les mêmes intentions didactiques. Son pittoresque est plus moral que physique. C'est au visage et à ses expressions changeantes qu'il s'intéresse, à tout ce qui trahit l'émotion, aussi se contente-t-il souvent d'une formule pour résumer l'habillement d'un personnage: Edith "is richly dressed", Harriet Carker "neatly dressed in homely stuffs" (555), Alice et sa mère à Brighton apparaissent à Edith "poorly dressed, as wanderers about the country" (662).

Le costume situe les individus dans l'échelle sociale et dénote également l'activité professionnelle. Il est amusant de constater que Dickens utilise la diversité des couvre-chefs pour les distinguer: la demeure de Dombey en vente est envahie par une multitude de professionnels rarement

². William Power Frith peignit *Derby Day* de 1856 à 1858; le succès de ce tableau souvent reproduit est dû à l'excellente composition qui permet de lier une grande diversité de petites scènes sur le même thème avec une multitude de personnages bien typés. Le tableau de William Holman Hunt, le Préréphaélite, à la fois plus intellectuel et d'un réalisme plus caricatural, fut peint en 1852, puis repris en 1865.

nommés. Les déménageurs qui s'activent sous les ordres de personnages "au chapeau usé" ("men in napless hats") sont des "hommes en casquette" ("men in carpet caps") (926-9). Le maçon qui apparaît à la fenêtre de Florence se singularise par le port d'un mouchoir noué.³

Le romancier ne s'attarde à décrire que l'inattendu ou la nouveauté, tel Toodle en chauffeur de locomotive, c'est-à-dire en représentant du progrès. Il est digne dans sa tenue noire, soignée malgré la pluie, et il tourne dans ses mains sa calotte en toile cirée, en signe de déférence pour Dombey, ce qui n'empêche pas ce dernier d'apercevoir le crêpe noir par lequel Toodle s'associe au deuil du petit Paul (351). Les uniformes et livrées bien connus du public sont rarement évoqués. Il est seulement précisé que les domestiques de Dombey portent le deuil à la mort de Mrs Dombey, même la nouvelle nourrice, et qu'ils arborent lors du mariage avec Edith des cocardes à leur chapeau et des flots de rubans (525). Le bedeau de l'église où se déroule la cérémonie fait impression avec son "cocked hat and Babylonian collar" (113) et il éclipsé la chaise à "mortified bonnet". Pourquoi "mortified"? Parce que les femmes portant toutes le même type de chapeau, il convient d'en signaler les nuances (morale ici, de couleur ailleurs) ou l'usage particulier qu'en fait leur propriétaire. Good Mrs Brown y dissimule une clé (129) et une pipe (460), Miss Tox y dissimule son visage pour rendre visite incognito à Mrs Pipchin chez Dombey (813). C'est un accessoire, et même un accessoire de théâtre⁴ au même titre que le sac de Miss Tox au fermoir bruyant ou l'élégant parasol d'Edith Granger à Leamington. Mais c'est un accessoire indispensable pour des raisons de convenances. Une femme ne sort pas "en cheveux": Alice Marwood se singularise sur ce point et c'est la sûre indication de sa déchéance qu'elle avance dans la tourmente avec ses grands cheveux noirs mal protégés par un carré de coton ("a torn handkerchief"). A Brighton, Alice se tient

³. "His head tied up in a pocket-handkerchief". Ces mouchoirs étaient des carrés de coton (ou de soie) de belle taille, souvent imprimés. Le musée des tissus de Mulhouse en possède une collection intéressante pour la connaissance de la civilisation britannique au XIX^e siècle (cf. les travaux de Mme Kathleen Desjardins de l'université de Strasbourg). "The Stanger's Map of London" dont parle Dickens page 120 ne semble malheureusement pas y figurer.

⁴. Par exemple, Susan Nipper mordille les rubans de son chapeau lors des adieux de Florence à Walter (p. 336 sq.), Cuttle laisse tomber son toat dans son chapeau quand Walter réparait (p. 784) puis glisse "the little bit of property" dans le chapeau de Walter, devenu "a strange strong box" (p. 786).

fièrement à l'écart tandis que sa mère demande l'aumône à Mrs Skewton et "Phiz" réussit dans l'illustration de cette scène emblématique à lui donner l'air farouche d'une bohémienne, face à Edith élégamment chapeauté.

Parmi les couvre-chefs significatifs figurent nécessairement la calotte de drap ("welsh wig") de l'oncle Sol et le "tuyau-de-poêle" du capitaine Cuttle. Tous deux appartiennent au monde pittoresque du *Wooden Midshipman*, mais Dickens ne traite pas leur costume dans le même esprit. Sol est un excentrique, son costume est original et non "professionnel" et peut-être Dickens s'est-il inspiré du parrain chez lequel il avait passé de si bons moments avant la ruine complète de son père.⁵ Sol est un des rares personnages à porter des lunettes — qui lui donnent l'air savant aux yeux de Cuttle, qui en mettra lors de "remplacement" — et l'un des rares à s'identifier à un habit de couleur: "his coffee-coloured suit". Le capitaine est de pied en cap habillé en marin; il est souvent question de son "coarse blue suit" et de son chapeau d'un noir brillant, cylindrique à petit bord et solidifié à l'intérieur par une couche de plâtre qui en faisait une sorte de casque; ce couvre-chef caractéristique de la Navy à cette époque se retrouve sur toutes les estampes du temps. L'habillement de Cuttle correspond à son parler, tellement émaillé d'expressions nautiques qu'il est à peine compréhensible pour le profane, que ce soit Toots, Rob ou le lecteur. Cependant, plus qu'un uniforme, c'est le signe d'une certaine attitude dans la vie, celle du "brave British tar",⁶ honnête, généreux et sans malice, qui est moralement supérieur aux gentlemen d'allure trop correcte auquel il est confronté: l'impassable Dombey et le machiavélique Carker.

Le costume, signe social qui distingue le riche et le pauvre, l'ouvrier et le gentleman permet aussi bien au romancier de classer les individus dans des groupes sociaux ou professionnels que de traduire de manière concrète la personnalité de chacun. Dans un livre où le deuil est fréquem-

⁵ Cf. la biographie de Dickens par John Forster, mais également Angus Wilson, *The World of Charles Dickens*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972, dont les pages 45 à 51 sont éclairantes sur cette période, et l'usage qu'en fait Dickens dans *Dombey and Son*.

⁶ "The brave British tar" est le titre de la communication que Mr. André Rault, maître de conférences à l'université de Franche-Comté et membre de la Commission Française d'Histoire Maritime, fera au colloque international sur "L'image de l'Anglo-Saxon" organisé à Besançon les 1er et 2 mars 1991.

ment porté,⁷ Mrs Pipchin réussit le tour de force de se distinguer par le noir inquiétant de son sempiternel costume de veuve. Le tilsau, chose rare chez Dickens, nous est précisée, c'est du bombazin, mélange de soie et de laine, et la robe a l'étrange propriété d'absorber la lumière: "but his relic still wore black bombazeen, of such a lustreless, deep, dead, sombre shade, that [...] her presence was a quencher to any number of candles" (160). Mrs Pipchin est un éteignoir: elle rend malheureux les enfants qui lui sont confiés par un système d'éducation également désespérant. L'enseignement de Cornelia Blimber n'est pas meilleur, puisqu'elle accule au surmenage le petit Paul qu'elle aime à sa façon. Sa toilette trahit d'emblée son excès d'intellectualité; elle présente avec quelques décennies d'avance les traits caricaturaux de la *New Woman*:⁸ "There was no light nonsense about Miss Blimber. She kept her hair short and crisp and wore spectacles" (207). Ses cheveux courts étonnent Paul qui lui trouve l'air d'un garçon (216). Son cas cependant n'est pas désespéré car elle se fait des papillottes dans un programme de théâtre pour la soirée de fin d'année (265).

Dickens ne condamne pas une certaine coquetterie. Susan Nipper se voit récompensée de son dévouement pour Florence en épousant le riche Toots, ce qui lui permet d'arriver au mariage de Cornelia Blimber "very handsomely and becomingly dressed"; elle réalise un rêve de soubrette. Toots, qui dès sa sortie de l'école avait commencé une carrière de dandy, ne peut que s'en féliciter. Dickens tire de son luxe parfois tapageur ("Mr Toots was one blaze of jewellery and buttons") (266) de nombreux effets comiques, précieux dans les moments d'émotion auxquels Toots participe d'ailleurs de tout son cœur, sinon de toute sa tête. Pour le narrateur, la véritable élégance est celle de son héroïne, "in her simple ball dress, with her fresh flowers in her hand" (267). Plus tard, quand elle prépare son

⁷ Le costume de deuil est présenté clairement par Dickens comme une convention sociale à la mort de Mrs Dombey. Polly dit à la petite Florence "You wear that pretty black frock in remembrance of your Mama" et Florence répond avec la lucidité des enfants "I can remember my Mama in any frock". A la mort de Paul, le deuil est la marque d'un chagrin authentique, même chez Dombey, mais aussi chez Mr Toots (p. 322), pour Toodles, etc. Le respect "convenable" pour le défunt est marqué par le jongleur qui cache son costume coloré sous un manteau au passage du cortège funèbre. Quand le sentiment coïncide avec l'habit, la convention a son prix.

⁸ La *New Woman* de la fin du siècle a les cheveux plus courts, s'use les yeux à lire et donne la préférence aux activités extra-domestiques; elle cherche à avoir une profession. Cornelia a déjà tous ces traits.

trousseau pour s'embarquer avec Walter, elle coud avec l'aide de Susan des tenues appropriées au voyage, refusant les merveilles de toutes les couleurs que Cuttle voudrait lui offrir: "pink parasols, tinted silk stockings, blue shoes" (883). Elle préfère une boîte à couture.

Souvent le narrateur ne s'intéresse à l'habillement que pour signaler les fautes de goût; son intention est satirique. Les femmes d'âge mûr manquent au décorum en s'habillant trop jeune; c'est le tort de Mrs Chick au premier chapitre, c'est un travers que Mrs Skewton pousse à l'absurde.⁹ Miss Tox pour sa part n'a pas les moyens de ses élégances et son portrait (56) est un chef d'œuvre d'humour aimable. Son souci du paraître est puni le jour du baptême où elle arrive "thinly clad in a maze of fluttering odds and ends" et gèle "in the midst of her spreading gauzes" (110).

Le costume est donc source d'humour et de leçons. Toutefois la responsabilité des erreurs vestimentaires n'incombe pas toujours aux personnages. Les enfants sont souvent victimes des idées préconçues des adultes sur ce chapitre: l'inconfort de leur tenue est souligné, Miss Pankey et Master Bitherston le cèdent à Tozer, martyr de son col coupant (250). Rob est particulièrement malchanceux dans ce domaine. L'uniforme de Charitable Grinder n'est pas adapté à ses jambes courtes et potelées et Polly, avec un sûr instinct maternel a des visions de cauchemar ("his spectre in uniform" (119)). Quand il est domestique au *Wooden Midshipman*, Cuttle décide qu'il doit porter le deuil de Walter et il se retrouve affublé par le fripier d'un costume trop étroit et d'un chapeau de pêcheur en ciré noir (552).

Le héros du livre, Dombey, est très conscient de son apparence et pourtant son habillement est rarement décrit. A la première page, il porte une jaquette bleue remarquable pour ses boutons phosphorescents, mais cet effet curieux est dû aux reflets du feu dans des boutons de métal; il fait tinter la lourde chaîne de montre en or qui barre son gilet; c'est son seul signe d'opulence. Pour le reste il n'est qu'une forme rigide, une tête marmoréenne émergeant d'une cravate empaillée qui ne lui permet aucun mouvement. Pour sa petite fille, ce père lointain n'a rien d'humain: "the blue coat and stiff white crevat, which, with a pair of creaking boots and a very loud ticking watch, embodied her idea of a father" (51). La plupart

⁹. Elle exige pour le mariage la même robe que Florence, par exemple. Quand elle accueille le couple Dombey, le narrateur l'identifie à sa robe à manches courtes: "The short sleeves wreathed themselves about the happy couple in turn." (582)

du temps, le lecteur le suppose en noir à cause des deuils successifs. La surprise est totale le jour de son mariage: non seulement il retrouve sa jaquette bleue mais il arbore un gilet lilas, un pantalon havane et il s'est fait friser (520). Miss Tox est éblouie, mais le narrateur est narquois. Est-ce l'influence du Major et de Mrs Skewton, ces reliques de la Régence, qui lui fait adopter cette tenue de dandy, est-ce de sa part un effort pour se conformer aux normes d'élégance du milieu aristocratique où il s'introduit, ou le désir de faire oublier à sa jeune femme qu'il aborde la soixantaine?

Depuis le début du livre nous savons que Dombey est fâché avec le temps qui lui a fait attendre dix ans ce fils que le destin lui a repris dix ans plus tard et qu'il entend bien remplacer; or le costume rajeunit. C'est du moins la conviction de Lord Feenix et de sa tante, la mère d'Edith, soucieux avant tout de garder les apparences, celles du rang et celles de la jeunesse. Nobles désargentés, ils ont chacun leur stratégie; Cousin Feenix se réfugie à l'étranger pour se refaire au jeu. Mrs Skewton parle à sa manière en investissant dans sa fille Edith qu'elle compte placer à un riche gendre. Tous deux soignent à l'extrême leur toilette et leur nom de famille est significatif car chaque matin ils renaissent de leurs cendres. "Cousin Feenix getting up at half-past seven o'clock or so, in quite another thing from Cousin Feenix got up" (520). Il a gardé une silhouette juvénile et il cache son âge sous une perruque et de longues manchettes; il est trahi par ses rides et sa démarche erratique. Il pourrait être odieux de suffisance, comme l'est Dombey, mais il est véritablement homme du monde et sa conduite à l'égard de sa cousine déchue est exemplaire; son sens de l'honneur n'est pas de simple parade comme celui du Major qui lui sert de repoussoir.

Chez Mrs Skewton en revanche, l'envers vaut l'endroit. Ses déclarations sur l'importance du cœur, du naturel sont aussi factices que ses charmes et que la couleur de ses joues. Elle seule est maquillée, outragement. Dickens a la cruauté de nous faire assister à son déshabillage. Elle se défait littéralement devant nous quand elle quitte les atours de "Cléopâtre" pour enfiler sa robe de chambre; reste une vieille femme assez pitoyable. Toute la magie s'en est allée:

The maid [...] giving one arm to her mistress, who appeared to have taken off her manner with her charms, and to have put on paralysis with her flannel gown, collected the ashes of Cleopatra, and carried them in the other, ready for tomorrow's revivification (475).

Voilà trente ans qu'elle perpétue sa réputation de Cléopâtre, trente ans qu'elle tient la pose. Il est de simple justice poétique qu'elle soit frappée de paralysie et devienne cette pauvre poupée désarticulée qu'on promène en lit d'infirme sur la plage de Brighton, devant la mer et l'infini dont elle ne comprend pas le message.

La leçon est destinée aux lectrices, assurément — Dickens aime faire oeuvre utile — mais aussi à Edith. Dans tout l'éclat de sa beauté, la fille vit aussi sous le masque. Sa grande froideur cache un tempérament de feu que Carker a décelé; il la voit se rebeller contre un époux exigeant et il attise son désir de vengeance. C'est le motif avouable car la bienséance oblige l'auteur à passer discrètement sur l'aspect sensuel de leurs relations. Elles sont taxées de "criminelles" et cela suffit. Ou presque, car un détail vestimentaire justement permet l'allusion signifiante: Carker emporte un soir une vision d'Edith qui lui fait perdre son sang-froid et le mènera à sa perte, c'est le frémissement d'une garniture de cygne qui a traduit le trouble de la femme de marbre et le séducteur est séduit malgré lui (715, 721, 735).

Pour le reste, les gestes d'Edith ne traduisent que mépris et colère. Colère impuissante de la femme qui arrache une à une les plumes chatoyantes de son éventail (716); mépris accablant de l'épouse qui se défait de sa tiare de diamants, de ses bracelets pour les jeter à terre en présence de son mari. Mais Dombey ne peut pas comprendre. Pour lui, la femme qu'il a épousée et couverte de bijoux doit jouer son rôle de maîtresse de maison: c'est dans le contrat, "the bargain". Il lui offre le costume du rôle et ne lésine pas: elle porte admirablement la toilette et fait honneur à la maison. Il demande plus: elle lui doit obéissance (sur ce point il exige une soumission qu'elle trouve abjecte et que le règne de Mrs Pipchin symbolise) mais surtout elle lui doit un fils. Pour n'être jamais mentionné, ce point reste l'objectif suprême de Dombey. Comme il n'y a aucun sentiment entre eux, Edith ressent le devoir conjugal comme une servitude corporelle insupportable. "I sold myself long ago" lui lance Alice (664). En public Edith a le sentiment d'être un mannequin portant son prix sur ses épaules; ses robes, ses bijoux sont un "badge" de propriété comme celui des Charitable Grinders. La femme parée se sent objet mais cet objet est une femme trop fière pour se laisser approprier. Elle résiste, elle tente une explication puis demande une séparation et finalement se venge. Dombey, forçant l'entrée de son boudoir, est stupéfait d'y trouver empilés sur le sol toutes ses toilettes et ses bijoux (756). Elle s'est libérée de son emprise, de son argent, de sa livrée. Il lui reste à se libérer des griffes de Carker et là encore le

vêtement sera signe: Carker apprend qu'elle lui a échappé en voyant son voile pris dans la porte dérobée (861).

Florence est trop pure pour comprendre les tourments de sa belle-mère. Elle ne cherche jamais à séduire et n'accorde à la toilette pas plus d'importance qu'il ne faut. Elle renonce aisément au luxe en se réfugiant au *Wooden Midshipman* puis en épousant Walter. Sa robe de mariée est bien modeste à côté de celle qu'une couturière française lui avait confectionnée pour le mariage d'Edith, mais cette fois elle est heureuse, alors qu'on se souvient de sa tristesse au soir de l'autre cérémonie. Restée seule, elle avait troqué sa belle robe neuve pour sa robe de deuil, en souvenir de Paul, de sa mère, et peut-être de Walter qu'on croyait noyé. C'est un geste privé, comme l'émouvante cérémonie qu'improvise le capitaine Cuttle à la mémoire de son jeune ami (533, 553). C'est que Florence et son père adoptif sont des êtres sincères et des coeurs purs. Chez eux l'être et le paraître coïncident. Lorsque Cuttle met ses plus beaux habits pour rendre visite à Dombey ou assister au mariage et que son apparence extraordinaire lui attire le mépris de Dombey, le lecteur y voit surtout une nouvelle preuve de l'arrogance de ce dernier.

Dombey, mauvais juge des hommes, se laisse flatter par son entourage. Il approuve les élégances de son principal employé tant que celui-ci les présente comme des hommages à son génie supérieur. Il voit en Carker une autre (et moindre) incarnation de la firme et ne s'inquiète pas de le voir cultiver tant de talents de société que lui-même néglige. Il est rassuré par la façon dont son directeur s'habille à son image et se conforme à ses vues et ne décèle pas l'ambition sous le linge immaculé de Carker.

Son rival, expert en duplicité, perce à jour tous les déguisements et devine les pensées de chacun. Edith tremble malgré elle devant lui: "he always saw her as she was, without disguise" (736). "He suspected the mystery of the gloved hand" (736). Carker ne cache pas seulement ses mauvaises intentions sous des paroles habiles et des habits irréprochables, il cache sa vraie personnalité au plus profond de lui-même "hid himself beneath his sleek, hushed, crouched manner, and his ivory smile, as best he could" (690). Le vrai Craker qui habite ce mannequin souriant et obséquieux jalouse son frère d'avoir été préféré par leur soeur Harriet, comme Dombey jalouse Florence parce qu'il se sent mal-aimé. Carker est une sorte de fils (illégitime) de Dombey, impatient de supplanter le père. Ses fleurs qu'Edith a confondues avec son bouquet de mariée en sont un indice fort clair (522, 525).

Le vrai Dombey habite aussi son personnage public. Sanglé dans son habit en apparence, il est en fait bien davantage contraint par cet orgueil qui le cuirasse: "the cold hard armour of pride" (647). Il lui faut subir les épreuves conjuguées de la ruine et de la solitude pour qu'il se découvre un cœur aimant et se laisse arracher au désespoir par Florence. Il dépouille le vieil homme et c'est un changement dont les critiques ont beaucoup parlé, mais il est d'autres expériences révélatrices dans ce roman qui ont la particularité d'être liées à la dialectique de l'être et du paraître par la poétique du vêtement.

Certaines ont déjà été évoquées: Edith redevient elle-même lorsqu'elle abandonne les habits somptueux de la seconde Mrs Dombey; sa mère est réduite à elle-même par la simple cérémonie de son coucher, mais la leçon ne portant pas, elle est frappée par la paralysie une première fois (613) puis une seconde (673) avant que la mort ne lui fasse rejoindre les cendres de Cléopâtre.

Il est une expérience traumatique qui mûrit prématurément la jeune Florence, c'est sa rencontre avec Good Mrs Brown. La vieille chiffonnière vit aussi de trafics moins avouables; elle entraîne l'enfant jusqu'à sa mesure pour la dépouiller de ses beaux habits; ce genre de voleuse s'appelait "skinner"¹⁰ en argot de la pègre et Dickens y fait allusion avec la peau de lapin que la vieille oblige Florence à tenir sur son bras lorsque, l'ayant habillée de haillons, elle la remet dans une artère passante pour qu'elle se rende à la firme Dombey par ses propres moyens.

Florence doit pour la première fois se débrouiller sans sa bonne et elle fait preuve de courage et de ténacité pour une enfant de son âge. Dans ses pauvres habits, elle ne réussit à apitoyer personne car on la prend pour une mendiante ou une voleuse. Elle apprend à ses dépens l'importance des apparences. Quand elle se précipite vers Walter, avant même de lui donner son nom, elle lui dit que ce ne sont pas ses vêtements qu'elle porte. Elle a beau reprendre confiance à sa vue, elle sait que personne ne la croira si elle n'explique pas d'abord son apparence inhabituelle. Que Florence Dombey soit perdue par sa bonne est déjà surprenant; qu'elle soit habillée en pauvre tient du prodige. Déjà son parler avait intrigué le contremaître; voilà que sa chevelure se répand sur ses épaules et révèle le

¹⁰. Robert Hughes, dans *The Fatal Shore*, (New York: Knopf, 1986, p. 171), donne une partie de la nomenclature de la pègre selon Mayhew. Pour "skinners", voici sa définition: "women who entice children or sailors to go with them and then strip them of their clothes".

grand soin qu'on en a pris, authentifiant le récit incroyable de la petite inconnue. C'est une deuxième métamorphose qui annule en partie l'effet de la première. Désormais elle est sauvée, mais sa peur a été grande, surtout quand la vieille a été sur le point de lui couper les cheveux. Elle en garde un souvenir de cauchemar. Elle a aussi connu la perte de son identité. Elle se raccroche à son frère: "my little brother's only sister", dit-elle (134), sans employer le mot attendu de "daughter". Malgré son désarroi, la petite Florence de six ans ne se méprend pas sur la place qu'elle occupe chez Dombey and Son.

Cette expérience formatrice a été en fait causée par une autre métamorphose vestimentaire, celle de Bilet Toodle devenu par la grâce de Dombey le Charitable Grinder (147). Ce petit faubourien sans problème devient du jour au lendemain le souffre-douleur de ses maîtres parce qu'il arrive en classe avec un uniforme déchiré, ayant été en chemin attaqué par tous les garnements du voisinage. Quand Mrs Chick s'écrie que pour punir Mrs Richards d'avoir emmené Paul à Staggs Gardens, l'uniforme de son fils devrait lui être une malédiction (141) elle ignore que ce souhait est déjà réalisé. Dickens prend ici le parti des *charity-boys* qui protestaient contre le port de leur uniforme dans la rue et prend les couleurs les plus voyantes, les éléments les plus ridicules dans les uniformes réellement existants pour composer celui-ci: "a [...] blue blaise tailed coat and cap, turned up with orange-coloured binding; red worsted stockings; and very strong leather small-clothes" (118).¹¹ Pour échapper au supplice quotidien causé par cette nouvelle tunique de Nessus, Biler Toodle fait l'école buissonnière et tombe à son tour dans les mains de Good Mrs Brown. C'est ainsi qu'il devient le jeune garçon vicieux dont Carker se sert à ses fins.

Voilà deux enfants perdus, l'une physiquement et temporairement, l'autre au moral et peut-être définitivement, par la faute d'un accoutrement incongru. Les femmes perdues que sont — ou se considèrent — Alice Marwood et Edith Dombey n'ont pas de mots trop durs pour reprocher à leur mère de leur avoir volé leur enfance, de les avoir habillées et vendues, par intérêt. D'où la volonté d'Edith de protéger Florence à tout prix, Florence qui a les mêmes cheveux qu'Alice et c'est ce qui a retenu les ciseaux de Mrs Brown, et donc les mêmes cheveux qu'Edith. A Brighton Edith a rencontré son double, qui est en fait sa cousine illégitime, et malgré la différence de leur apparence, elle a reconnu leur identité profonde.

¹¹. Cf. Phillis Cunnigton, Catherine Lucas, *Charity Costumes*, London, 1978, p. 111.

"You're a handsome woman," muttered her shadow, looking after her; "but good looks won't save us" (665). Sans l'aide du cousin Feenix, où Edith aurait-elle échoué ? Sans l'aide du capitaine et l'amour de Walter, que serait-il advenu de Florence ? Telles sont les questions que la parenté entre les trois personnages féminins amène à se poser.

Dans son malheur, Florence a toujours eu des amis indifférents à l'argent, Cuttle et Toots les généreux et Susan la fidèle. Une autre transformation vestimentaire montre de quelle étoffe Susan est faite. Transformée en dame élégante par son mariage avec Toots, elle vient quand même se mettre à la disposition de Florence mais elle revêt sa tenue de domestique pour que Florence sache qu'elle est toujours la même. A Florence qui s'exclame "Your old dress, dear? Your old cap, curls, and all?" (956), Toots explique les motifs de celle qu'il appelle "the most extraordinary woman". Cette délicatesse de la part de Susan qui veut effacer toute trace du renversement de leur situation sociale pour ne pas dénaturer les rapports de tendresse qui existent entre elles de longue date est indiquée par Dickens dans son résumé du roman par la mention: Susan's dress, soulignée comme un fait majeur. "I admire the dress myself, said Toots, 'of all things; I adore her in it!'. C'est le jugement que l'auteur veut que nous partagions car il a donné à Toots l'intelligence du cœur. Susan peut perpétuer Nipper: c'est une forme de rajeunissement que Dickens approuve autant qu'il réprouve la mascarade de Cléopâtre.

Ce que ces transformations à vue, ces métamorphoses prouvent en définitive, c'est que le vêtement en lui-même compte peu; tout est dans l'œil de l'observateur. Celui qui voit une petite voleuse dans la tenue avilissante de Florence; celui qui voit une cible légitime dans la pupille d'une organisation charitable; qui voit en Alice Marwood une femme mille fois moins respectable qu'Edith ou en Susan une domestique parvenue n'a pas la compassion d'Harriet Carker, la sagesse intuitive de Mr Toots ni le regard du narrateur de *Dombey and Son*.

Le roman depuis Fielding traite souvent de la différence entre apparence et réalité et des injustices qu'elle entraîne. Dans *Dombey and Son*, Dickens insiste plus qu'avant sur le caractère secret des individus et il utilise la poésie du vêtement pour montrer ce qui fait écran à la connaissance de l'autre: les conventions sociales, les préjugés individuels, l'égoïsme ou la duplicité. Et par-dessus tout l'indifférence, née de l'habitude, l'incertitude, ce défaut que Mr Morfin découvre universellement, "Habit". Le déguisement, le changement de costume introduit l'imprévu et

fait réviser le jugement. "Give a man a mask, and he will tell you the truth" disait Oscar Wilde. Donnez lui un déguisement et vous connaîtrez sa vérité, pourrait être une conclusion de *Dombey and Son*.

The perversion of the concept of honour in *The Wings of the Dove*

Geneviève Laigle
Université de La Réunion

Honour is a concept to which the characters of *The Wings of the Dove*¹ often refer either directly or indirectly when they speak of their "duty" or of what they consider to be their neighbour's duty. We shall see that a concept which normally implies a keen sense of ethical conduct and is associated with the notion of integrity undergoes a radical change when revised by people like Lionel Croy and his daughters, Marian and Kate, but also, more surprisingly, by Merton Densher, the young man on whose spiritual evolution the second volume of *The Wings of the Dove* focuses.

The first character to utter the word 'honour' is paradoxically Lionel Croy, the least honorable person in the novel. Mr Croy is presented by his daughter Kate as a discredited social adventurer, a shady dandy who has done something dishonorable — what exactly the reader will never know — and Kate seems to be sincere when she tells Densher that she does not know the precise cause of her father's ruined reputation. From the outset Lionel Croy is exposed as a deceiver although, judging from appearances, he looks "so particularly the English gentleman" (24). The narrator leaves us in no doubt as to Croy's character: "there was no truth in him [...] he dealt out lies as he might the cards from the greasy old pack for the game of diplomacy to which you were to sit down with him" (23). At the very moment when he should feel guilty of misbehaviour, Croy skilfully turns the tables and succeeds in making others feel guilty of some imaginary wrong done to him.

¹ Henry James, *The Wings of the Dove*, New York: Norton Critical Edition, 1978.

Such is the man who speaks of duty to his daughter Kate when she tells him of her aunt's proposal to keep her at Lancaster Gate on condition that she break off relations with her disreputable father. Croy is quite put out by Kate's offer to stay with him because he cannot perform the part of the noble father which he had expected to play. He has never wished Kate to settle with him; what he meant was to give her up "with some style and estate" (25), pretending to sacrifice himself to her best interest. Since his daughter does not express any desire to forsake him, Croy has to renounce the part of the generous, self-denying father, and his advice to Kate concerning what he regards as her duty reveals that he is interested in her only in so far as he can derive profit from their connexion.

'What I want to do, you see,' [Croy tells his daughter] 'is to put it to your conscience that you've an admirable opportunity; and that it's moreover one for which, after all, damn you, you've really to thank me. [...] Your duty as well as your chance, if you're capable of seeing it, is to use me. Show family feeling by seeing what I'm good for.' (29)

Croy's use of the words "duty" and "family feeling" is typical of the man's hypocrisy since, at the moment when he advises Kate to conform to the rules of honour, he is only thinking of his own advantage. Being a good daughter and an affectionate sister, Kate will feel bound to share with him and with Marian the money she receives from Aunt Maud.

Moreover, what Croy calls Kate's duty has nothing to do with the notion of honour commonly associated with this word. Apparently urging his daughter to do her duty towards her family, Croy in fact urges her to adopt an immoral course of action. Since Aunt Maud wants Kate to break off relations with her father, Miss Croy ought to "work it" and see what promises she can get from her aunt in return for her sacrifice. "I'm a poor ruin of an old dad to make a stand about giving up — I quite agree. But I'm not, after all, quite the old ruin not to get something for giving up" (29), Lionel Croy argues. Under the present circumstances, Kate's duty, then, would consist in obtaining as much as she can from her aunt against the deceptive promise of deserting her father. For Lionel Croy, the concept of honour and the type of relationship between people based on bargaining are not incompatible and he sees nothing shameful in advising his daughter to set the price for breaking off with him. Moreover, Croy does not seem to be aware of the cynicism involved in his suggestion that Kate should use her own father as a bargaining chip in her negotiations with her aunt. Conscious that his daughter is far from enthusiastic about her aunt's offer,

Croy practically turns her out of his house thus forcing her to follow what he calls the path of duty and honour — "It's just your honour that I appeal to" (30) he says to Kate as he orders her back to Mrs Lowder's house. Although Croy's reputation has long been ruined, this does not stop him from solemnly swearing upon his honour that if Kate cannot see where her duty and her interest lie, he will put her on the right path: "I don't quite see what's the matter with you [...] and if you can't pull yourself together I'll — upon my honour — take you in hand. Put you into a cab and deliver you safe at Lancaster Gate" (31-32).

Marian Condrip, Kate's widowed sister, also appeals to Miss Croy's sense of duty towards her family which is, in her own words, "the greatest duty of all" (43). Her language as well as her motives are similar to her father's. According to her, Kate should comply with Aunt Maud's wishes because it is the only way for her to help her close relatives and thus show them her family feeling. If Marian is to be believed, Kate's sense of duty should lead her to turn down Denner's marriage proposal because the young journalist has no money, and accept Mrs Lowder's offer — with the condition attached to it — to remain at Lancaster Gate where she can hope to meet a wealthy suitor. Kate has no doubts as to the selfish motives which underlie Marian's advice as well as her appeal to her sense of duty towards her family. When Mrs Condrip, speaking of money, vehemently exclaims: "You must have it. You shall have it" (42), Kate understands perfectly well that Marian is thinking neither of her sister's happiness nor of her prosperity but only of her own profit if Kate married for money. This is why Miss Croy abruptly asks Marian: "To give it to you?"

Like her father, Mrs Condrip resorts to the notion of family duty to conceal her own self-centredness and her utter lack of concern for her sister's interest. Like Croy, she advises Kate to behave in a way which is incompatible with any genuine notion of honour but from which she and her precious offspring would greatly benefit.

In appealing to Kate's sense of duty towards her family, both Lionel Croy and Marian Condrip touch the right chord since the strength of Miss Croy's family feelings is one of her characteristic traits. Kate does not consider herself as an isolated individual but as part of a larger whole to which she is bound by the bond of blood. For her all the members of the family cell are indissolubly linked whether they like it or not, and what happens to one of them has inevitable repercussions on the others. Her father, for instance, is responsible for "the failure of fortune and of

honour" (21) of his family. Here Kate takes the word "honour" in the sense of respectability, which is indeed one of its meanings. It is important in her eyes to enjoy public esteem, and Miss Croy knows that a good reputation is earned by observing certain ethical rules which constitute the social code of honour. The various members of the Croy family make up a "house" — by which Kate means some sort of a dynasty — whose history results from the sum total of their lives: "Her father's life, her sister's, her own, that of her two lost brothers — the whole history of their house had the effect of some fine florid voluminous phrase, say even a musical, that dropped first into words and notes without sense and then, hanging unfinished, into no words nor any notes at all." (21) Although Lionel Croy has ruined his honour and that of his family, his daughter does not despair of restoring it some day:

She hadn't given up yet, and the broken sentence, if she was the last word, would end with a sort of meaning. [...] It was the name, above all, she would take in hand — the precious name she so liked and that, in spite of the harm her wretched father had done it, wasn't yet past praying for. She loved it in fact the more tenderly for that bleeding wound. (22-23)

Taking the precious name in hand means for Kate making the Croys as rich and respected as they used to be before her father disgraced the whole family. In her mind honour and fortune are closely associated, which is not surprising since she lives in a society in which money is a prerequisite if one wants to enjoy public respect.

When Aunt Maud offers to provide for her if she agrees to break off with her father, Kate is confronted with a dilemma involving, on the one hand her loyalty to Lionel Croy but also her love for Denner, and on the other hand her interest in material things for, the narrator comments, Miss Croy

saw, and she blushed to see, that if in contrast with some of its old aspects life (in Lancaster Gate) now affected her as a dress successfully 'done up', this was exactly by reason of the trimmings and lace, was a matter of ribbons and silk and velvet. She had a dire accessibility to pleasure from such sources. (35-36)

Despite the attraction which Aunt Maud's wealth exerts upon her, Kate's first reaction is to suggest to her father that she come and live with him in Chirk Street. Her sense of duty towards the man who has ruined and dishonoured the family certainly accounts — at least to a certain extent — for her move, but Kate's apparently self-denying attitude conceals other less altruistic motives. Being a perceptive young woman, Miss Croy is not

deluded by her aunt; she is aware that Mrs Lowder is not the kind of person to give something for nothing. Alone in her citadel of a bedroom, she feels besieged by the "unscrupulous and immoral" lady (37) and sees herself as a trembling kid that will sooner or later be devoured by a lioness. Kate's first reaction, which consists in renouncing her aunt's attractive offer, thus owes as much to her desire to preserve her freedom, in particular as regards her relations with Denner, as to her sense of duty towards her father. Kate is not self-deluded about the true motives of her apparently selfless proposal to Mr Croy for, when Denner expresses his admiration for her generous attitude, she immediately sets things straight: "It wasn't courage — it was the opposite. I did it to save myself — to escape" (58)

It is ultimately Croy's rejection of his daughter which leaves her no choice but to accept Aunt Maud's offer, including of course the conditions attached to it. Kate did not mean at first to deceive her aunt by inducing her to believe that she and Denner had, in compliance with her wishes, renounced their love. If Kate decides to "square" Aunt Maud, it is because, as she puts it, her father wouldn't "help" her, wouldn't "save" her, wouldn't "hold out a finger" to her (58). Had Lionel Croy gratefully accepted his daughter's offer to come and live with him, Kate might have escaped from Aunt Maud and the temptation of money, and, despite his lack of means, married the man she loved. Since both her father and her sister advise — or rather order — her, in the name of her sense of duty towards them, to submit to Aunt Maud's wishes, Kate has the feeling that she does not belong to herself, that she is not free to decide of her own future. To Denner she confesses: "That's all my virtue — a narrow little family feeling. I've a small stupid piety [...] My position's a value, a great value, for them both [...] It's the value — the only one they have". And she goes on to add: "It makes me ask myself if I've any right to personal happiness, any right to anything but to be as rich and overflowing, as smart and shining, as I can be made" (59). Kate, then, seems ready to sacrifice herself to what can be regarded as her own notion of honour, her sense of duty towards her father, her sister and her young nephews.

When Kate turns down Denner's first marriage proposal, she does so, at least to a certain extent, because her duty towards her family forbids her to marry a penniless man. As she attempts to explain to Denner, she must not think of herself and of her suitor only: "I shall sacrifice nobody and nothing, and that's just my situation, that I want and that I shall try for everything. That [...] is how I see myself [...] acting for them." (60)

Kate's private notion of honour undoubtedly compels her to take her family into account when making a decision about her future, but one may wonder whether she does not put forward her family feeling to obacure the fact that although she loves Densher, she would rather have him with money into the bargain than without. In asking her suitor to wait and see what turn events may take she is in fact trying to reconcile her desire for romance and happiness not only with the interests of her father and sister but also with her own taste for wealth and the luxury that goes with it.

What Kate does not seem to be aware of is that her sense of duty towards her family combined with her own desire for riches leads her to adopt an attitude which is in contradiction with the rules of honour. Instead of either rejecting Mrs Lowder's offer or accepting it for the sake of her poor relatives, Kate merely pretends to comply with her aunt's wishes and invites Densher to help her in the squaring of Aunt Maud. The two lovers will keep their engagement secret, Kate will put on a show of indifference towards Densher, and they will live in the hope that Mrs Lowder changes her mind about their marriage. So little is Kate aware of the immoral nature of her behaviour that she speaks of honour where there is nothing but self-interest. When she has succeeded in dispelling Aunt Maud's suspicions as regards Densher's matrimonial views, she advises the young man not to come and see her in private at Lancaster Gate. It is clear to the reader that she realizes such an attitude would be likely to revive Aunt Maud's hostility towards Densher and would consequently be detrimental to their plans. This is indeed what Miss Croy explains to her suitor, but she surprisingly brings in the notion of honour which has no part in the matter: "They were now not to forget that, Aunt Maud's liberality having put them on their honour, they mustn't spoil their case by abusing it" (201). Miss Croy's moral values are so uncertain and confused that she makes no difference between the self-interest which should urge them to be careful not to excite Mrs Lowder's mistrust and the notion of honour which should forbid them to avail themselves of Aunt Maud's confidence to hoodwink her.

The word "honour" once more takes on ironical overtones in Kate's mouth, when, after persuading Densher to stay in Venice to carry on his courtship of Milly, she very naturally, almost innocently, asks him: "You'll, on your honour, stay then?" (311) Kate does not seem to realize the absurdity of requiring Densher to promise on his honour to do something which is incompatible with the commonly accepted meaning of the word. To put it plainly, what Kate demands of her lover is to deceive a dying girl,

to induce her into marrying him so that when she dies he will inherit her money and be able, as a wealthy widower, to marry Kate with her aunt's agreement. Considering the Machiavellian scheme in which she has embroiled Densher, the reader may wonder how she dares speak of honour. Despite appearances, Kate is not being cynical, she simply does not give the word 'honour' its usual meaning. In her opinion, Densher's honour does not consist in behaving, at every moment of his life and with anyone who crosses his path, in conformity with certain ethical rules; the concept of honour merely applies to the young man's relationship with her. She considers the bond which unites them to be as strong as that of the blood, for Merton and she are secretly engaged. They have exchanged solemn vows and Densher must consequently be loyal to her just as she must be loyal to him; but to the hostile world which stands in the way of their happiness they owe nothing. So, when Kate refers to Densher's honour she is exclusively thinking of his duty towards her. That he should deceive everyone else, whether it be Aunt Maud or a rich dying girl is immaterial to her. Besides, in case she should feel any doubt as to the honorable nature of the plans she has asked Densher to carry out, Kate persuades herself that she and her lover are in fact being kind to Milly who will die happy believing that her love is reciprocated.

Kate's corruption of the true meaning of the word 'honour' also appears in the answer she makes to Densher when, towards the end of the novel, he asks her whether Milly told her she would bequeath him her fortune. Judging from Kate's reaction to Densher's question one would think that she has been insulted: "'Never!' Kate visibly flushed at the thought. 'That wouldn't, on my part, have been playing fair with her. And I did,' she added, 'play fair.'" (393) Strangely enough Kate has the feeling that, in her relationship with Milly, she behaved in accordance with the rules of honour. The reason for this perversion of the concept of honour is undoubtedly to be found in the influence exerted on Kate by the kind of society she lives in, a society in which relations between people are not founded on affection or spiritual affinity but take the form of a game in which there must be a winner and a loser. "The working and the worked" are in London the parties to every relation and, as Kate explains to Milly, people can "quite like each other in the midst of it" (116). Kate does not feel guilty towards Milly since she has respected the rules of the game; the question of knowing whether she has behaved in keeping with moral principles never occurs to her. According to her own sense of honour, she has not misbehaved since she never tried to intrude upon Milly's private life and

feelings, she has respected her secrets and never asked her any indelicate question. Hence her indignant reaction when Densher hints that she might know from Milly herself that the American girl intended to make a will in his favour.

Densher's sense of honour is also, at times, influenced by the pressure of a society in which the respected man, the honorable man, is the rich man. In the Lowder circle, respectability is measured by the amount of money and by the property people own. This is the reason why the young man who barely earns a living as a journalist comes to wonder whether "marrying for money mightn't after all be a smaller cause of shame than the mere dread of marrying without." (54) In a money-minded society traditional values are reversed: marrying for money without love is a minor sin, if any sin at all, whereas marrying for love but without money is a major sin and brings dishonour upon you.

Being a 'moral' man at heart, Densher feels very ill at ease from the moment when Kate, turning down his marriage proposal, persuades him to keep their engagement secret so as not to anger Aunt Maud and thus forsake all hope of ever inheriting from her. In an attempt to soothe his conscience, the young man argues that since Mrs Lowder did not expressly require him to break off relations with Kate, he is doing nothing dishonorable in pledging his faith to Miss Croy for ever. Subtly establishing for the first time in the novel a distinction between passive lie and active lie, Densher tells Kate that "as by a blest turn Aunt Maud had demanded of him no promise that would tie his hands they should be able to propitiate their star in their own way and yet remain loyal." (73) The difficulty, Densher explains, will only arise when Mrs Lowder's choice settles on a particular suitor for Kate, then Aunt Maud will have to be told of her niece's secret engagement. But "so long as her view is content to remain as general as at present appears I don't see that we deceive her" (73) the young man goes on to add. In Densher's opinion, concealing the truth (his engagement to Kate), and thus inducing Mrs Lowder to believe that her niece and himself have heard the voice of reason, does not amount to deceiving her because no active lie is involved. Deception, according to him, would be explicitly to tell Aunt Maud the contrary of the truth, in other words that he is no longer thinking of marrying Kate. Since Densher has not given Mrs Lowder his word that he would stop meeting Kate, he considers that his loyalty is not at fault if his relationship with Miss Croy

remains unchanged. The young man thus proves to be something of a casuist, trying to reconcile his own interest and his sense of honour.

Densher's desire to keep a clear conscience is revealed when he tells Kate that he'd rather not address his letters from America to her elsewhere than in Lancaster Gate because "it's straighter" (74). Despite his claim that "they should be able to propitiate their star in their own way and yet remain loyal", Densher confusedly senses that there is something wrong in the "squaring" of Aunt Maud staged by Kate. But his moral notions are rather hazy since it does not occur to him that addressing love letters to Kate in Lancaster Gate is just as disloyal towards Aunt Maud as sending them elsewhere. What Densher does not seem to be aware of is that he will only preserve an appearance of loyalty, not the real thing.

But the less honorable side of his attitude as regards Kate's and his own relationship with Mrs Lowder is that he had rather leave "the freedom to deceive" (74) to Miss Croy. When he is in America, distance will act as a protective screen for him and ward off the risk that Mrs Lowder should come and ask him where he stands with Kate; it will be left to Miss Croy to lie if necessary. So, from the very outset, Densher's notion of honour appears to be very dubious since he does not realize that leaving it to Kate to lie to Aunt Maud and washing his hands of the problems she may have to face is unworthy of the gentleman he claims to be. In fact Densher wants both to enjoy a clear conscience and to keep his relationship with Kate unchanged. In transferring the responsibility for the "squaring" of Aunt Maud on to Kate, he succeeds in apparently reconciling what cannot, in fact, be reconciled: his moral integrity, the prospect of marrying Kate in spite of her aunt's opposition and Kate's desire to become rich. But one must not be too hard on Densher: the young man's personality is not yet settled, it is still in the making and his moral sense may, in the course of time, assert itself. As the narrator puts it: "He suggested above all [...] that wondrous state of youth in which the elements, the metals more or less precious, are so in fusion and fermentation that the question of the final stamp, the pressure that fixes the value, must wait for comparative coolness." (46)

When, after Densher's return from America, Mrs Lowder tells him that she and Kate will follow Milly to the continent and invites him to come and visit them abroad, the young man has to conceal his uneasiness. Although Mrs Lowder does not suspect it, her offer is a cause of embarrassment for Densher: "She was indeed putting him on his honour, and his honour winced a little at the use he rather helplessly saw himself suffering her to believe she could make of it." (223) By inviting Densher, Mrs Lowder means

to provide him with an opportunity of courting the rich American heiress, and she makes no mystery of her plans. The young man, on the contrary, sees in Mrs Lowder's offer an unexpected opportunity to be near Kate and enjoy her company, hence his embarrassment. If Densher's honour "winces", it is because his acceptance of Aunt Maud's invitation can only be interpreted by this lady as a tacit agreement to her suggestion that he should court Milly and make a financially interesting match. Since he cannot tell Mrs Lowder that it is Kate he is still in love with and whose company he yearns for, he has to let her believe that he is prepared to court a sick girl for her money. But his honour does not wince more than "a little" because he knows that he is not really the fortune-hunter Mrs Lowder takes him to be. The young man's acceptance of Aunt Maud's invitation clearly amounts to deceiving a woman who trusts him, but this idea does not seem to generate any pangs of conscience in Densher. What makes him uneasy is that Mrs Lowder, judging from deceptive appearances, should have a bad opinion of him, not the fact that he will avail himself of her trust in Kate and in himself to stay in Venice not for Milly but for Aunt Maud's niece. His would-be sense of honour sets greater store on his reputation than on any genuine ethical principles. When Mrs Lowder tells him: "But you don't know [...] how far I've gone for you", thus hinting that she has seen to it that Milly should consider his courtship and his marriage proposal in a favourable light, Densher feels red "as if his honour were colouring up" (223). Once more the young man's honour suffers not because he is aware of the disloyalty of his attitude towards Mrs Lowder but because he realizes that, in her eyes, he is bribeable and can be "bought off with Milly's money".

But it is his relationship with the American girl that provides a major test for Densher's sense of honour since he finds himself confronted with a particularly serious moral dilemma. Milly's attitude convinces him that she is sorry for him because she believes his love for Kate to be unrequited. At that point Densher realizes that "There was the place for scruples; there the need absolutely to mind what he was about." (227) The reader is tempted to think that the young man's honesty will prevail and prompt him to tell Milly that there is no reason why he should be pitied since Kate loves him as much as he loves her. But Densher soon falls into a kind of casuistry by means of which he justifies his silence and entertains Milly in her mistake. "He had himself as yet done nothing deceptive" (228) he argues with himself, trying to believe in his own innocence.

It was Kate's description of him, his defeated state, it was none of his own; his responsibility would begin, as he might say, only with acting it out. The sharp point was, however, in the difference between acting and not acting: this difference in fact it was that made the case of conscience. He saw it with a certain alarm rise before him that everything was acting that was not speaking the particular word.

Densher is, in fact, perfectly aware that the only honest way of extricating himself from this tricky situation is to tell the truth, however unpalatable this may be. But the prospect is so unpleasant to him that he finds several good reasons to hold back from Milly the real nature of his relations with Kate: telling her the truth would amount to "challenging" her and would be "virtually as indelicate [...] as to leave her deluded" (228), besides it would constitute a kind of betrayal of Kate, and the young man comes to the conclusion that "Not to give away the woman one loved, but to back her up in her mistakes [...] that was perhaps chief among the inevitabilities of the abjection of love" (228). So, if we are to believe Densher, his loyalty to Kate, which he assimilates with his honour, compels him to act in a disloyal way towards Milly. The third reason he puts forward to vindicate his silence is that, out of loyalty to Kate, he must believe any design on her part, "however roundabout", aims at doing one "nothing but good". The young man becomes rather confused here since his previous sentence expressed the necessity of backing up Kate in her "mistakes". Densher's sense of honour seems, oddly enough, always to urge him to adopt a course of action which will preserve his relationship with Kate from any disturbance.

Yet the young man's sense of his own integrity is somewhat shaken when he hears Milly assert that she would do "anything" for Kate, and the narrator comments: "she might for the moment have effectively laid a trap for whatever remains of the ideal straightness in him were still able to pull themselves together and operate. He was afterwards to say to himself that something had at that moment hung for him by a hair." (232) Once more Densher persuades himself that "resisting the impulse to break out was what he was doing for Kate." (233) Instead of following the real code of honour which would compel him to tell Milly that she is deluded, Densher, speaking of Kate, confesses "with a good intention that had the further merit of representing a truth": "I don't feel as if I knew her — really to call know." (233) Although the young man argues with himself that his words contain after all "no element of falsity", he is not so devoid of moral

sense as not to add: "Strange enough therefore was it that he could go too far — if it was too far — without being false." (233)

When Densher embarks on his deceptive courtship of Milly or, to use his own words, when he "turns his corner" by accepting Milly's suggestion to go out with her for a drive in her carriage, the young man once more justifies his unethical conduct with sophistries: "Clearly what had occurred was her having wished it so that she had made him simply wish, in civil acknowledgement, to oblige her." (235) Not to feel guilty for his deception of a girl who sincerely loves him, Densher discovers an honorable reason for his unwarrantable conduct. In order to avoid an unpleasant situation in the present — having to tell Milly that she is deluded in thinking that Kate does not return his love — he gets involved in a process of deception which will end tragically. Later on, in Venice, Densher does not feel the same need to oblige Milly since he turns down her suggestion that she could come to his rooms and have tea with him. On that occasion he deludes himself into thinking that it is out of tact that he does not want her to visit him: "that glossed his predicament over, for it was of application among the sensitive and the kind. He wasn't inhuman, in fine, so long as it would serve. It had to serve now, accordingly, to help him not to sweeten Milly's hopes." (317) Whether Densher complies with Milly's wishes or manages to have her change her mind, the process remains the same: in each case he attributes noble causes to his actions, refuses to admit that the real motive underlying his conduct is self-interest, and as a result succeeds in preserving a clean conscience.

Once he has "turned his corner", Densher immediately declares to Kate: "I'm doing nothing — and shall not, I assure you, do anything but what I'm told" (236), which amounts to a refusal to assume responsibility for his own actions. In order to preserve his integrity which he feels compromised, Densher chooses to consider himself as a mere tool in Kate's hands: he only obeys her; it is she who makes the decisions and gives him her instructions. He finds it convenient to think of himself as deprived of the power to exert his own free will and behave according to his own judgment. In fact Densher sacrifices his honour to his love for Kate, a kind of love in which carnal desire plays a major part. "I'm letting you do — well, God knows what with me," (237) the young man confesses to Miss Croy. Because of the sexual appeal Kate exerts upon him, Densher consents in being manipulated by her, in perpetually bending to her will, but he refuses to admit that in carrying out her schemes he becomes her accom-

plish and truly shares with her responsibility for the deception of a girl who has done them no harm.

In Venice, the moral dilemma Densher is confronted with becomes intolerable. The young man mentally rebels against Kate's hold over him, and visualizing himself walking "on a high ridge, steep down on either side", concludes: "It was Kate who had so perched him" (280). Densher does not realize — or refuses to admit — that it is not Miss Croy but his frustrated desire for her which has placed him in such an awkward position. If his conduct is at odds with his sense of honour and makes him unhappy he should blame himself for it in the first place, but Densher resorts to his usual sophistries and absolves himself of all guilt: "as he hadn't really 'begun' anything, had only submitted, consented, but too generously indulged and condoned the beginnings of others, he had no call to treat himself with superstitious rigour." (285) What he forgets is that even if he has been a tool in the hands of others, he is a thinking tool and could have refused the use that was made of him.

At that point the problem for Densher is to decide "how a gentleman would behave". The narrator's use of "would" rather than "should" unobtrusively stresses the fact that the young journalist's conduct is not in keeping with a gentleman's code of honour. "Three women (Kate, Mrs Lowder, Milly) were looking to him at once. [...] The law was not to be a brute — in return for amiabilities." (285) The young man once more gives himself honorable reasons for carrying on his deception of Milly, and his spurious reasoning enables him to preserve a spotless conscience while serving his own interest which is to please Kate in the hope that she will, at last, yield to his entreaties and come to his rooms.

Although he thinks of himself as a gentleman, Densher does not hesitate to blackmail Kate in order to persuade her to have sex with him. If Kate refuses to come to him, he threatens to tell Milly the truth. To Miss Croy's objection that such a revelation would kill Milly because they have gone too far and told too many lies, Densher answers by dissociating himself from Kate, rejecting once more the responsibility for his misdeeds on the young woman. "I, my dear, have told none!" (294) he exclaims in perfect sincerity and complete self-delusion. It is paradoxically the same Densher who, a moment later, implores Kate in the following words: "I'll tell any lie you want, any your idea requires, if you'll only come to me" (294), thus sacrificing "whatever remains of the ideal straightness in him" to the prospect of carnal pleasure and the satisfaction of seeing Miss Croy yield for once to his will.

Despite his admission that he is ready to lie, the young man clings to the idea that there is no duplicity in his attitude since he has no feelings for Milly and is acting exclusively for Kate, "not, by the deviation of an inch, for her friend". Densher's spurious logic leads him to the relatively satisfying and comfortable conclusion that he is "purely passive" and that pure passivity has to represent "his dignity and his honour." (296) The young man can no longer delude himself into thinking that his conduct is that of a gentleman, he has relinquished his claims to genuine honour and dignity and only preserves some measure of self-respect by regarding his passivity as a substitute for them.

His desire for Kate being further exasperated by constant frustration, Densher resorts once more to blackmailing her in order to persuade her to come to his rooms. If she refuses to understand him, he will "wholly decline" to understand her (311) and leave Venice and dying Milly before Kate herself has gone back to London. It is paradoxically when he ought to be ashamed of offering to make a fool of a dying girl in exchange for a brief moment of sexual satisfaction that Densher solemnly swears on his "honour". Taking up Kate's own words, he promises: "I'll stay, on my honour, if you'll come to me. On your honour." (311) As in Lionel Croy's case, Densher's utterance of the word honour takes on ironical overtones since nothing could be more remote from the notion of honour than the bargain he is making with Kate. If she sleeps with him, he will implement her scheme and deceive Milly in order to inherit her money when she dies. Moreover one must not forget that at the turn of the century, making love outside marriage meant, for a girl, losing her honour. The ironical insistence on the word honour at the end of Book VIII when Densher finally extorts from Kate the promise to come "on her honour" highlights the fact that the two young people have lost sight of the true meaning of the concept which has become for them an empty word.

Once Kate has kept her promise and slept with him, Densher's "honour" consists in fulfilling the contract he has passed with her, however immoral this contract may be: "the price named by him had been magnificently paid, his equivalent office was to take effect." (313) The forms of honour are maintained but the substance is missing. By resorting to a strictly commercial vocabulary — "price", "paid", "take effect" —, James stresses once more the fact that both Densher and Kate have forgotten that honour implies ethical conduct and moral integrity.

When Densher realizes at last that, in order to fulfil his contract with Kate, he will be compelled to lie actively, in words, and not only passively

through his presence in Venice, his feeling of uneasiness turns to mental torture. So far he had succeeded in carrying out Kate's scheme while preserving his self-respect. This becomes impossible now since he finds himself confronted with two courses of action both of which entail the loss of his honour: If he does not fulfil his part of the bargain made with Kate he will behave dishonorably towards her, on the other hand keeping his word implies "that to-night in the great saloon [...] and straight in the white face of his young hostess, divine in her trust, or at any rate inscrutable in her mercy [...] he should lie with his lips." (316) And the reader discovered, even before Densher left London for America, that although the young man's sense of honour could put up with passive lies he could not bring himself to make active lies. Densher's notion of honour ultimately rests on two rigid principles: never to lie in words, keep one's engagements. The flaw comes from the fact that these apparently irreproachable principles are tainted by his non observance of the fundamental law of ethics: respect of others. Self-respect compels him to keep his promises but respect of others should have urged him in the first place to see to it that these promises were not likely to hurt anyone. Respect of others should also have made it clear to him that deceiving people through one's silent attitude is as unethical as telling them lies. In fact all Densher's sophistries aim at retaining Kate's love and preserving his self-esteem at the same time. This can only be achieved by a perversion of the concept of honour which is indeed what all Densher's casuistry amounts to.

A remarkable example of this casuistry is to be found in the passage when Densher meditates on the paradoxical sense of innocence surrounding both Kate's and his own relationship with Milly, an innocence which, he must admit, comes from the personality of the American girl:

Something incalculable wrought for them — for him and Kate; something outside, beyond, above themselves, and doubtless ever so much better than they: which wasn't a reason, however [...] for them not to profit by it. Not to profit by it [...] would have been to go directly against it; and the spirit of generosity at present engendered in Densher could have felt no greater pang than by his having to go directly against Milly. (314)

Densher's surprising response to Milly's spiritual beauty is not a feeling of acute remorse for the deception he is practising upon her, on the contrary he finds in Milly's very spirit of generosity a new incitement to pursue his deception of her.

When Kate goes back to London, leaving Densher behind to carry out her scheme with the American girl, the young man has to answer evasively

to Milly's questions in order to avoid making an active lie and consequently losing his self-esteem. "You're not writing?" the girl asks him, probably in the hope of bringing him to confess that she is the only reason for his being still in Venice. "I don't know, upon my honour, what I'm doing", Densher replies, and the narrator's comment — "his honour, as he called it, was saved even while she didn't know she had threatened it" (320) — lays the stress on the spurious nature of the young man's sense of honour.

For the first time, because he must now face the situation alone, Densher begins to take the measure of his responsibility towards Milly whose life is, as he puts it, "absolutely in his hands" (321). But instead of generating in him a sense of shame and remorse such considerations as that "a single false motion might [...] snap the coil" help him "to a degree of eventual peace, for what they luminously amounted to was that he was to do nothing, and that fell in after all with the burden laid on him by Kate," (322) Once more, Densher feels justified in keeping Milly deluded while not really fulfilling his contract with Kate. His conscience remains clear since he manages to preserve a non committal attitude: "It was to this his wisdom reduced itself -- to the need again simply to be kind. That was the same as being still -- as studying to create the minimum of vibration." (322) Densher deludes himself into thinking that he behaves with perfect tact when he keeps his intercourse with Milly in the key of good friendship while at the same time letting her believe that he has prolonged his stay in Venice for her sake. That the American girl is the cause of Densher's presence in Venice is after all the truth, but certainly not in the sense that Milly imagines.

When Densher sees Lord Mark seated in Florian's and has the sudden intuition that the man has told Milly the truth and is the cause of his being denied admittance to palazzo Leporelli, he can hardly keep his indignation under control. By transferring his repressed guilt on to Lord Mark, Densher succeeds in preserving the illusion of his own righteousness. Whereas Lord Mark appears to him as a "brute", a "hound", a vile fortune-hunter, the young man admires his own tactfulness and delicacy and feels "remarkably blameless" (328): "if [Milly] was upset it wasn't a bit his act." (329) As usual Densher's unconscious technique to preserve his self-esteem is to reject his own responsibility on to others: before Kate's departure from Venice she was the one to blame, now it is Lord Mark whom he condemns in order to be at peace with his own conscience. Once more James's comments lay the stress on Densher's self-delusion concerning the honorability of his conduct towards Milly: "Densher had indeed drifted by

the next morning to the reflexion [...] that the only delicate and honourable way of treating a person in such a state was to treat her as he, Merton Densher, did." (329)

From a conversation between Kate and her lover which takes place after the young man's return to London, the reader gathers that, in spite of Mrs Stringham's efforts to persuade him to deny to Milly Lord Mark's revelation, and in spite of his own pity for the dying girl, Densher could not bring himself to tell a lie. He skillfully managed to remain in a kind of no man's land between lying and saying the truth since he neither denied nor confirmed the news of his engagement to Kate. "If I had denied you", he confesses to Kate, "I'd have stuck to it." (360) There is no need for Densher to explain why and Kate immediately draws her conclusions: "Oh you'd have broken with me to make your denial a truth? You'd have 'chucked' me [...] to save your conscience?" (360) The reader cannot but share Kate's feeling that Densher places his conscience, in other words his honour, above every other consideration. Unlike Kate, who in this case proves more humane than her lover, Densher considers that even a white lie, told of pity for a dying girl, would have been a stain on his conscience. Obsessed as he was with saving his honour, locked up in his self-centredness, Densher did not perceive what seems obvious to Kate: Milly never wanted the truth.

She wanted you. She would have taken from you what you could give her and been glad of it, even if she had known it false. You might have lied to her from pity, and she have seen you and felt you lie, and yet — since it was all for tenderness — she would have thanked you and blessed you and clung to you but the more. (360)

The rigidity of Densher's principles as regards spoken lies sometimes verges on absurdity. The young man who was heading towards Chelsea to call on Kate suddenly turns his steps towards Brompton Oratory (380) remembering that he unthinkingly confirmed Mrs Lowder's assumption that he intended to go to church since it was Christmas morning. Ironically the man who has agreed in "squaring" Aunt Maud and has been passively lying to her for months in compliance with Kate's wishes, suddenly shrinks from what would not even be a real lie since it is quite immaterial to Mrs Lowder whether he goes to church or not. Formalism seems to serve Densher as a substitute for a genuine sense of honour. As long as he keeps from lying "with his lips" he can absolve himself of all guilt.

In order to soothe his conscience, Denaher also resorts to the distinction between "essence" and "shell" (350). If we are to believe him, Sir Luke Strett, whose searching eye is able to see the essence under the shell, has understood that he "had meant awfully well." (364) In his desire to preserve his self-esteem, Denaher easily forgets that his reasons for deceiving Milly were far from pure. All that can be said in his favour is that he was not aware from the start of the suffering his deceptive courtship of Milly would entail for the sick girl. But when he reflects that he has meant awfully well, Denaher clearly indulges in wishful thinking, and deludes himself in a desperate attempt to preserve the last shreds that can remain of his honour.

The reader who notices that the two American characters of *The Wing of the Dove* are exempt from the perversion of the concept of honour which affects practically all the British characters, this reader is tempted to conclude that the reasons for such a state of things are to be sought in the British society of the time rather than in the individuals themselves. Whereas Milly and Mrs Stringham, the representatives of the New World, embody its innocence and integrity, Lionel Croy, his daughters, and even Denaher illustrate the disintegration of traditional moral values which was taking place in the Old World at the turn of the century. The word "honour" is often used, but it has become an empty shell and those who speak of their honour are only thinking of their self-interest. Neither Kate nor Denaher imagine what Milly's humiliation and spiritual torture would be if she discovered their scheme. Yet the two lovers are not presented by James as hateful villains but rather as victims of a society where moral values are crumbling. In an effort to preserve their self-respect, both delude themselves into thinking that they are behaving honorably. Of the three young people of the novel the American girl is the only one whose conduct is truly ethical not so much perhaps because she is fundamentally better than Denaher and Kate as because she has not been corrupted by a kind of society where ruthless self-centredness reigns supreme. Unlike her British friends, Milly never utters such words as "honour", "duty" or "conscience" but, returning good for evil, she grants her forgiveness to those who, for all their sense of honour, have shamefully deceived her and abused her trust.

Politique et littérature

Michel Pousse
Université de La Réunion

L'anglais devait rester aux Indes le monopole des marchands de l'*East India Company* dont la politique officielle durant les deux premiers siècles de leur présence fut de limiter au maximum les relations entre les deux civilisations. Celles-ci devaient être circonscrites aux seules transactions commerciales. C'était oublier qu'une administration n'a guère de prise sur les phénomènes linguistiques.

Tout contact humain implique un échange verbal et, puisqu'il était hors de question que les Anglais apprennent le bengali, ce sont leurs serviteurs indigènes, leurs employés et leurs partenaires en affaires qui apprirent l'anglais. Ainsi naquit un groupe — qui fut bientôt une classe sociale — auquel les décisions successives du *Board of Control* de l'*East India Company*, accordant à cette dernière des pouvoirs politico-culturels toujours plus étendus au détriment du seul commerce, conférèrent une importance croissante dans les rapports entre les Anglais et les Indiens. C'est cette intelligentsia qui produisit les premiers écrits indigènes en langue anglaise. Naissance difficile pour une littérature tout en sympathie avec l'occupant et qui pensait ne pouvoir s'affirmer qu'à travers celui-ci. Cette littérature ne s'indianisa qu'avec Gandhi, mais n'arriva à maturité que dans les années 1970, lorsque l'engagement politique, commencé lors de la lutte pour l'indépendance et continué à travers une critique exacerbée des dirigeants de la nouvelle république et de la société indienne, fit place à une création purement littéraire, anglaise par son mode d'expression, indienne dans l'esprit.

Entre autres intérêts, la littérature indo-anglaise présente celui d'être le reflet assez fidèle des relations qui ont existé entre le pouvoir

colonial et les colonisés, et de donner à ces relations une expression originale, tant dans la forme que dans le fond. Elle est le reflet d'un groupe social qui ne représente guère plus qu'une seule pierre de ce grand édifice culturel qu'est l'Inde, mais qui en représente la pierre d'angle si l'on se réfère à l'histoire moderne du sous-continent.

La littérature indo-anglaise est jeune, et sa production alterne les moments forts et ceux pendant lesquels sa propre survie parut menacée. Au tout début, nous avons une littérature que nous pouvons situer socialement et géographiquement. Jusqu'à l'apparition du mouvement gandhien, la littérature indo-anglaise fut l'exclusive des Bengali, tout comme le Bengale fut la première "chasse-gardée" des Anglais aux Indes. La cohabitation physique s'accompagna d'une collaboration spirituelle et artistique. La nature des Bengali elle-même a certainement beaucoup contribué à cela. De toutes les ethnies de l'Inde, voilà celle qui se passionne le plus pour la culture. D'autres ont donné des bâtisseurs, eux préférèrent le monde des idées. De nos jours encore, le Bengali se veut cultivé, comme l'"honnête homme" du XII^{ème} siècle! Les Anglais ne firent découvrir aux Bengali ni la poésie, ni la philosophie, mais ils leur offrirent un nouveau domaine auquel appliquer leurs talents ancestraux. Aucune autre pénétration de l'Inde n'aurait pu être humainement plus favorable que celle qui se fit par le Bengale. Charnock fonda Calcutta en 1690, et même si elle perdit au cours de son histoire le titre de capitale, cette ville resta toujours le grand centre culturel anglais dans le sous-continent. Au début du XIX^{ème} siècle, la notion moderne d'empire colonial reste très vague. Le drapeau britannique flotte sur de nombreux territoires, mais il n'y a pas d'harmonie dans l'administration des possessions. Plus qu'ailleurs, il semble bien qu'aux Indes le double concept de colon/colonisé n'ait été perçu que bien tardivement. Au contact des deux civilisations, il s'est produit un phénomène d'admiration réciproque bien rare dans l'histoire coloniale moderne. Seuls peut-être les quelques religieux accompagnant les conquistadores espagnols ont éprouvé un sincère enthousiasme lors de la découverte des empires Incas, Mayas, Aztèques ou Toltèques. Des textes sont restés pour en porter témoignage, mais la cupidité violente et stupide des "grands capitaines" ne permit pas l'échange intellectuel qui fut possible au Bengale.

Peut-être faut-il voir dans le fait que le commerce fut la seule activité de l'E.I.C. pendant près de deux siècles la raison qui permit la convergence des civilisations. Pour commercer, il faut se connaître, et dans une certaine mesure au moins se respecter.

Ces arguments étaient soutenus par les partisans de l'école libre-échangiste de Manchester qui affirmaient que le commerce, c'était la paix. L'E.I.C. prit toujours grand soin de limiter au strict minimum le nombre des Anglais aux Indes et ne se pas s'ingérer dans les affaires locales. A preuve le fait que, maître du Bengale après la bataille de Plassey, Clive refusa le titre de *Divan* (Chargé de la collecte des impôts) et ce n'est qu'en 1790 que l'E.I.C. accepta la responsabilité de la *Nizami* (Administration de la Justice). A preuve aussi l'interdiction faite aux missionnaires chrétiens de venir prêcher et aux Anglais autres qu'employés par la compagnie de venir s'installer aux Indes (à cette interdiction absolue succéda en 1784 l'imposition d'une caution variant de £ 200 à £ 500). Si peu nombreux, les Anglais ne pouvaient vivre repliés sur eux-mêmes, et c'est de leurs relations avec les notables locaux que naquit cet échange d'idées qui donna naissance à la littérature indo-anglaise, issue donc d'un tronc commun formé de ceux qui furent nommés les "*Brahmanised Britons*" et, inversement, les "*Anglicised Indians*". L'admiration que l'élite anglaise éprouvait pour la civilisation indienne fut clairement exprimée par M. Saheb lorsqu'il affirma en 1873 au parlement britannique que si l'on faisait commerce de la civilisation entre les deux pays, c'est l'Angleterre qui serait importatrice! Ce sont ces Britanniques pro-Indiens qui seront à l'origine de la formation de l'*Indian National Congress*.

Si l'on considère R. Roy comme le premier écrivain indo-anglais, il faut se rendre à l'évidence que, dès sa naissance, cette littérature fut liée à la politique: non point celle de la couronne, mais celle de l'E.I.C. Or, cette politique subit au début des années 1800 un changement important sous l'influence des *Utilitarians* et autres *Benthamites* dont les idées triomphaient en Grande-Bretagne. Ces réformateurs zélés, soucieux de faire partager, bon gré, mal gré, les lumières du Christianisme et la vision européenne du devenir humain aux peuples de la terre, s'installèrent dans la déjà vieille maison de *Leadon Hall Street* (siège de l'E.I.C.) et s'assurèrent la mainmise sur l'enseignement à *Haileybury College* (où étaient formés les futurs cadres de la compagnie). Soutenus par un Wilberforce qui ne voyait que démons dans le "carnaval des dieux Hindous", les Mills, Macaulay et autres Woods se mirent en œuvre de "civiliser" le peuple indien. Certaines des réformes imposées conduisirent à la révolte des *Cipayes* en 1856, d'autres eurent des effets positifs. Toutes cependant portaient d'un sentiment, certes teinté de paternalisme, mais bon dans son fond.

Pour modifier officiellement la politique de l'E.I.C., il fallait impérativement en réviser la charte qui définissait les devoirs de la compagnie. Ceci

fut fait en deux étapes, lors des renouvellements de 1813 et de 1833. Dès 1813, la compagnie perdit le monopole du commerce, mais se vit en contrepartie confier un rôle socio-politique de plus en plus important: pour la première fois, des fonds sont alloués à l'enseignement. Les missionnaires pouvaient prêcher, ce qui est très important car chacun sait qu'ils sont porteurs d'un message qui dépasse le seul cadre religieux. C'est par eux que la médecine occidentale pénétra les campagnes indiennes.

La réforme de 1833 fut l'aboutissement d'un effort commun de l'intelligentsia bengali et des tenants de l'idéologie des *Utilitarians*. Elle fit de l'anglais la langue officielle de l'enseignement supérieur aux Indes. Une décision de visionnaire qui affecta l'Inde de façon permanente. Le milieu du XIX^{ème} siècle représente l'apogée de la convergence spirituelle anglo-indienne. L'école progressiste anglaise, dirigée par Macaulay, l'avait emporté sur l'école "orientaliste" de Princeps, mais ce sont les Indiens eux-mêmes, en la personne de Roy, qui firent pencher la balance en faveur de l'anglais contre le sanskrit, et cela au nom-même de la défense de la culture indienne. Le sous-continent traversait en effet une crise politique (effondrement de l'empire Moghol) et spirituelle. Roy était convaincu qu'une injection de culture européenne ne remettrait nullement en cause les valeurs profondes de l'Hindouisme, mais permettrait au contraire d'en éradiquer tous les excès et toutes les pratiques superstitieuses qui, en cette période de décadence, semblaient constituer l'essentiel de la vie religieuse indienne.

Macaulay savait qu'en introduisant l'anglais comme langue officielle de l'enseignement supérieur, il créerait une intelligentsia qui, parlant la langue, assimilerait la culture et les idées, et qui finirait par demander des institutions européennes de gouvernement. Les événements lui ont donné pleinement raison.

A ce moment-là, quelle était la situation littéraire ? Le roman, qui débutait à peine en Grande-Bretagne, restait inconnu aux Indes où la littérature se limitait à la poésie, aux récits oraux et à l'étude des textes sacrés. Essayistes et poètes furent les premiers écrivains indo-anglais, reflétant fidèlement le style de l'occupant dans la forme et dans le fond de leurs œuvres.

Grand réformateur, passionné par la religion, l'éducation, la presse, Roy voulait expliquer ses idées sur le devenir de son pays aux Anglais. Pour cela, il s'adressa aux plus grands d'entre eux. Ses lettres et autres essais doivent être considérés comme des œuvres littéraires car le style y tient une place aussi grande que l'idée elle-même. Malgré leur longueur, ses phrases gardent une grande souplesse, les idées sont parfaitement enchaî-

nées, et le style, qui peut paraître aujourd'hui ampoulé, ne masque jamais le fond:

It is now generally admitted that not only religion, but unbiased common sense, as well as the accurate deduction of scientific research, lead to the conclusion that all mankind is one great family, of which the numerous nations and tribes existing are only various branches. Hence enlightenment men in all countries must feel a wish to encourage and facilitate human intercourse, in every manner, by removing as far as possible all impediments to it, in order to promote the reciprocal advantage and enjoyment of the whole human race...¹

De Rozio (1809-31), bengali, en dépit d'un nom aux consonnances portugaises, fut le génie poétique de son époque. Les modes anglaises arrivant aux Indes avec un temps de retard, il s'inspira des romantiques et partagea leur goût pour le passé, la nature, la mort. Il chanta la gloire de son pays sans lier la présence anglaise à la décadence indienne. Mort très jeune, il devint rapidement une sorte de héros mythique. Toute une certaine jeunesse bengali imita ses façons occidentales, et, voulant dépasser le maître, se plut à idolâtrer tout ce qui était anglais. De Rozio, cependant, ne renia jamais ses racines:

*My country, in thy days of glory past
A beauteous halo circles round thy brow
And worshipped as a deity thou wast,
Where is that glory, where that reverence now? ²*

Plus conventionnel, plus moralisateur aussi, K. Ghose (1809-73) reste un grand nom de l'époque. Sa facture de *The Moon in September* est dans le droit fil romantique:

*... But see! a cloud
Hath wrapt the Moon like beauty in a shroud
Region of Bliss! Irradiate gem of night!
Soothe of sorrow! Orb of gentle light³*

¹. R. Roy, cité par Iyengar, *Indian Writing in English*, Asia Publication House, 1973, p. 32.

². De Rozio, *ibid*, p. 35, 36.

³. K. Ghose, *ibid*, p. 38.

Avant d'en finir avec le XIX^{ème} siècle et la première période de la littérature indo-anglaise, il faudrait mentionner la très originale et très prolifique famille Dutt. Ses membres illustrent à merveille cette période de convergence: le père se convertit au Christianisme, la mère resta Hindoue. Leurs quatre enfants moururent très jeunes et Toru (1856-75) est considérée comme la première romancière indo-anglaise. Très cultivée, elle écrivait en anglais et en français. D'inspiration romantique, elle ajouta à son recueil de poèmes *A Sheaf Gleaned In A French Field* deux romans, *Bianca the Young Spanish Maid* et *Le Journal de Mlle D'Anvers*. La critique européenne fit un accueil très favorable à ses œuvres dont plusieurs furent publiées post-mortem.

Les auteurs de cette époque ont un style bien particulier. Pour eux, il ne saurait exister qu'un seul anglais: "the King's English" qu'il faut couler dans des moules européens tels que le sonnet romantique ou le roman. En cela réside leur force et leur faiblesse aussi. Leur force, car ils s'expriment dans un niveau de langue proche de l'absolue perfection. Peu d'Indiens des générations suivantes pourront prétendre posséder leur maîtrise de l'anglais. Nehru sera le dernier représentant de cette école perfectionniste. De leur force vient aussi leur faiblesse. Dès sa naissance, ce groupe littéraire s'est senti en sympathie avec la langue et la culture anglaise. Il en résulte souvent une certaine artificialité, exprimée par le critique Sir Edmund Gosse, conseillant à l'excellente poétesse S. Naidu de ne plus s'occuper des rouges-gorges des Midlands, mais de se consacrer à la flore et à la faune de son Inde natale. Un conseil que ne manqueront pas de suivre les générations suivantes. Pour l'instant, les premiers Indo-Anglais se retrouvent parfaitement dans la devise de Buffon: le style, c'est l'homme.

La deuxième période de la littérature indo-anglaise — par bien des aspects la plus riche — couvre la première moitié du XX^{ème} siècle et peut se diviser en deux parties: l'avant Gandhi, et la période Gandhienne qui mènera à l'indépendance.

C'est en 1885 que naît officiellement à Bombay l'*Indian National Congress*. Notons que ce sont des Anglais (Lord Hume, A. Basant et autres *Brahmanised Britons*) qui sont à l'origine de cette naissance. Les objectifs du *Congress*, ne sont pas de faire la révolution ou de chasser l'occupant mais de coopérer avec lui. Aux diverses assemblées du *Congress*, régionales ou nationales, de nombreux discours sont dans le droit fil d'une politique de cohabitation. Même lorsque les idées divergent, même lorsque les critiques

sont adressées aux Anglais, c'est dans une langue travaillée qu'elles sont formulées.

Écoutons les orateurs de cette époque. De Gokhale, le modéré, à Tilak, l'extrémiste, tous respectent la langue anglaise, tous la polissent, la façonnent de sorte que l'esthétique n'est point sacrifiée à l'idée:

It has been well said that British Rule is conferring inestimable benefit on India not only by its civilized methods of administration but also thereby bringing together the different nationalities and races of India, so that a united nation may grow out of it in the course of time. I do not believe that if we had any other rulers except the liberty-loving British, they could have conceived and assisted us in developing such a National Ideal. Everyone who has the interest of India at heart is fully alive to this and similar advantages of the British Rule; and the present crisis is, in my opinion, a blessing in disguise inasmuch as it has universally evoked our united feelings and sentiments of loyalty to the British Throne.⁴

Cette époque restera marquée par le premier des Nehru: Motilal, père du "Pandit". Cet homme à la personnalité fascinante, à l'anglais brillant, illustre à la perfection le changement qui va se produire sous l'influence de Gandhi et qui va donner une dimension nouvelle à la littérature indo-anglaise. Au fur et à mesure qu'il sera gagné à la cause nationaliste, Motilal simplifiera son style de vie et son anglais. De même qu'il renoncera à sa superbe cave, son style deviendra plus sec! Sa brillance, dont nous donnons un exemple ici, fera place à une simplicité reflétant un changement philosophique profond:

We shall work on the foundations [of India's independence]; I know we have gone beyond the foundations; we shall continue to work on those foundations until we drop down dead and be buried in them. But I can assure you that we shall drop down dead in the supreme satisfaction that the noble edifice of the freedom of India shall in the fullness of time rise on our bones.⁵

Mais que devient la production purement littéraire? Le roman et la poésie marquent une pause. La philosophie, parfois sous forme de poésie, continue et atteint des sommets. Ses maîtres, Sri Aurobindo et Tagore, jettent des ponts entre l'Orient et l'Occident dans des œuvres de valeur universelle.

⁴. Tilak, cité par Ramakrishna, *Indian English Prose*, Arnold Heinemann, 1962, p. 172.

⁵. M. Nehru (Iyengar, p. 296).

C'est lorsque le mouvement nationaliste entre dans une phase active que se confirme son lien avec la littérature. Hommes politiques et hommes de lettres vont simultanément, et pour la même raison, rompre le lien ombilical qui les reliait aux Anglais.

On ne peut dater un changement politique qui, parce qu'il est en fait une prise de conscience, s'étale sur plusieurs années. C'est à la fin de la première guerre mondiale qu'il devint clair aux yeux des Indiens que les intérêts britanniques aux Indes n'allaient pas nécessairement dans le sens des intérêts du peuple indien. Certes, de tous temps, une minorité s'était opposée à la présence anglaise et certains événements auraient pu éveiller la méfiance des Indiens (par exemple le *Vernacular Press Act* ou le *Ilbert Bill*), mais leur ponctualité même empêchait que l'on en fit une règle.

En 1919, est publié le rapport Montagu-Chelmsford qui confirme le statu quo dans la forme du gouvernement de l'Inde. Alors que la guerre avait mis en route dans les dominions une dynamique post-coloniale dont les Indiens pouvaient espérer bénéficier, ceux-ci furent condamnés à rester sous la tutelle britannique, sans même que leur soit promise une réelle évolution politique.

En 1920, Gandhi, de retour d'Afrique du Sud depuis plusieurs années, se mêle à la lutte politique. Son charisme lui permet d'unir les diverses factions du *Congress* dans la poursuite d'un objectif commun.

Jawaharlal Nehru, le brillant, et Gandhi, l'ascète philosophe, finirent pas faire plier le joug britannique. Il leur fallut presque trois décennies avant que l'Inde ne naisse du chaos de la deuxième guerre mondiale. Gandhi réussit à faire de la lutte pour l'indépendance un mouvement national, certainement le premier mouvement pan-Indien conduit au niveau du peuple. La grandeur et la noblesse du combat attisèrent les flammes de toute une génération qui mit ses multiples talents au service de la cause nationaliste.

J. Nehru portait en lui l'éternité de l'aristocratie. Idéaliste formé aux philosophies progressistes de l'Occident, il était l'incarnation de l'homme indien dont Macaulay avait eu la vision: Indien de race, Britannique de culture. Ce réformateur, qui mit l'Inde sur la voie de l'industrialisation, représente l'aboutissement linguistique de trois siècles de présence anglaise. Dans son style se retrouvent l'aisance et la maîtrise de tous les grands épistoliers et orateurs indo-anglais. Si son anglais reste marqué des accents de Harrow et de Cambridge — qu'il ne renie pas — c'est que ce réformateur appartient à la classe des hommes politiques anglais du début du XX^{ème} siècle. Aristocrate il est, et la langue qu'il parle témoigne d'un

souci de la perfection qui doit être le propre de tout ce qui touche à l'aristocratie.

Ceci explique que Nehru n'ait pas suscité l'enthousiasme des jeunes écrivains comme Gandhi le fit. Ce révolutionnaire offrit à la littérature indo-anglaise un nouveau champ d'expression en lui permettant de s'identifier au peuple indien, tout en utilisant la langue de l'ennemi. Gandhi offrit à la fois un thème d'inspiration et un style nouveau. Sous son influence, la littérature indo-anglaise franchit un grand pas vers la maturité: elle se démarqua enfin des modèles britanniques. Gandhi voulait rendre à l'Inde sa noblesse et sa dignité. Chasser les Anglais ne devait être que le premier pas dans la régénération de l'Inde. Gandhi voulait une révolution des coeurs basée sur une simplicité qui devait toucher chaque composante de l'être humain.

Il fut donc le premier à reconnaître la valeur de l'anglais tel que les Indiens le parlaient. La référence à l'anglais d'Oxbridge n'avait plus cours. Il fallait affirmer haut et clair les qualités d'expression de l'indo-anglais. Aux écrivains qui, à son écoute, cherchèrent leur inspiration aux racines profondes de la civilisation indienne, il offrit un style qui leur permit une liberté d'expression inconnue du temps où le modèle était l'anglais du maître. Gandhi n'affecta pas que les écrivains. Les membres du *Congress* se mirent à l'unisson et firent preuve de simplicité dans leur discours. La forme ne devait plus être aussi importante que le fond. Le message devait être clair, direct. Quand Roy adressait des suppliques, Gandhi délivrait un message.

Comparons-les:

In representing the subject to your Lordship I conceive myself discharging a solemn duty which owe to my countrymen and also to that enlightened Sovereign and Legislature which have extended their benevolent cares to this distant land actuated by a desire to improve its inhabitants and I therefore humbly trust you will excuse the liberty I have taken in thus expressing my sentiments to your Lordship.⁴

Roy concluait ainsi sa requête au premier ministre W. Pitt en 1823. Gandhi critique plus simplement la présence anglaise:

⁴. R. Roy, (Ramakrishna, p. 151).

*If the English vacated India bag and baggage [...] it is possible that those who are forced to observe peace under their pressure would fight after their withdrawal. There can be no advantage in suppressing an eruption. It must have its vent. If therefore we can remain at peace, we must fight among ourselves, it is better that we do so. There is no occasion for a third party to protect the weak. It is this so called protection which has unnerved us.*⁷

Avec Gandhi, il y a accord absolu entre la littérature et la politique: mêmes objectifs, mêmes moyens. Un courant littéraire propre aux indo-anglais est enfin créé. Les Bengali n'ont plus l'exclusive de cette littérature qui, à l'image du mouvement gandhien, devient nationale. De plus, elle reflète les différences régionales: Anand, Rao, Venkataramani et autre Nagarajam vont indianiser leur anglais de façon variable.

Gandhi introduit une troisième dimension dans la littérature indo-anglaise. Il lui donne le goût de la critique. Fidèle en cela à l'esprit du Mahatma, cette critique s'est exercée principalement à l'encontre de la société indienne elle-même, la présence anglaise étant plus le résultat que la cause de la décadence.

Quand une littérature devient critique, elle court le risque de tomber dans l'excès facile et de sacrifier la forme au profit du fond. Lorsque le message devient le souci principal de l'écrivain, le danger est grand de ne plus faire oeuvre littéraire mais de tomber dans le moralisme socialisant. L'indépendance acquise, les Anglais partis, Gandhi allait être deux fois assassiné. Dans la chair par le brahmane fanatique Mathuram Godse, et dans l'esprit par un gouvernement qui n'essaya jamais de créer un modèle indien d'épanouissement humain (le terme "développement" serait ici impropre!), mais qui, au contraire, sautant dans les chaussures du Raj industrialisa, arma, guerroya et recourut à l'état d'urgence pour s'imposer. La haute société indienne allait donner l'exemple de la corruption. Gandhi avait chassé l'Anglais, mais pas le mal du coeur des hommes.

Au risque de se réclamer d'un rêve passé, les écrivains de l'immédiat après-guerre allaient crier à la trahison. Leurs plumes allaient se transformer en crocs pour mordre. L'écrivain Sudhin Ghose a bien résumé leur attitude:

*La plupart des écrivains de langue anglaise sont en révolte contre l'Hindouisme. Ils croient qu'ils ont une mission, que le rôle d'un roman doit être d'étudier la société; plus ou moins, la seule chose qu'il font, c'est d'écrire une critique de la société.*⁸

Leurs ouvrages traduisent une profonde déception. On leur a volé leur révolution, leur rêve, leur Inde. Les gouvernants ont changé, mais la nouvelle société reste tout autant à venir. Ils rejoignent les déçus de 89 et de 1971.

*The most dishonest, the most disreputable and the most corrupt politicians capitalize on his (Gandhi's) name, and everyday he is being assassinated again, not in the body but in the spirit.*⁹

Toutefois, la littérature indo-anglaise des années cinquante se différencie franchement de celle d'avant-guerre. L'Inde n'est plus un mythe, mais une réalité. C'est une nation qui existe, avec ses complexes industriels, son armée, ses finances et ses projets. Confrontés à cette réalité, les écrivains de langue anglaise vont s'éloigner de Gandhi pour montrer l'universalité du mal. Celui-ci n'affecte pas que les villes, mais les campagnes aussi, car il touche tout ce qui est propre à la nature humaine. Ils vont confronter les effets de la technologie sur la vie rurale (Markandaya, *The Coffer Dams*). Ils vont implacablement mettre à jour les mécanismes économiques qui ont conduit à la famine au Bengale en 1947 (Bhattacharya, *So Many Hungers*).

Malheureusement, la franchise exprimée dans ces romans à thèse fait craindre pour leur avenir. En se cantonnant à la critique sociale et politique, ils courent à leur perte. Effectivement, les années soixantes marqueront un certain fléchissement de la production et nombre de critiques prédiront la fin d'une école. Il faut lier le style des années trente à une nouvelle source d'inspiration.

Conscients du danger, les Indo-Anglais vont revenir à des thèmes littéraires plus traditionnels. Leur littérature revient à ses origines. Elle se désintéresse de l'engagement socio-politique. Sa maturité se manifeste

⁷ S. Ghose, (Iyengar, p. 485). Traduit par l'auteur.

⁸ S. Ghose, (Iyengar, p. 485).

¹ M. Gandhi, (Iyengar, p. 264).

dans le choix de ses thèmes et dans un style dont chaque auteur peut offrir une facette différente. Fini le souci d'imitation de la première génération. Si la perfection est toujours recherchée, c'est par référence à une modèle indien. Comme toute littérature, l'école indo-anglaise ne peut éviter de s'intéresser au conflit qui oppose la société à l'individu. Les écrivains toutefois prennent maintenant un certain recul. Ils donnent dans la comédie de mœurs (Narayan pour le sud, Jhvala pour Delhi), font de l'auto-psychanalyse (Rushdie, *Midnight's Children*). A l'image de la vie politique indienne, on sent que les grandes crises passées, la littérature a pris un rythme de croisière.

Les grands thèmes traditionnels refont surface, tel celui de l'union des philosophies occidentales et orientales. Rao illustre parfaitement cette évolution. En 1938, il publie l'un des plus beaux romans gandhien, *Khantapura*, dans la préface duquel il définit clairement quels devaient être les nouveaux objectifs littéraires des Indo-Anglais: un style propre qui devait être le reflet fidèle de l'anglais parlé aux Indes, et qui pourrait ainsi rendre une sensibilité indienne. Après un long silence, il publie en 1960 *The Serpent and the Rope*, roman philosophique sur l'illusion et la réalité. Du ponctuel à l'éternel:

The world is either unreal or real — the serpent or the rope. There is no in-between the two — and all that's in-between is poetry, is sainthood. [...] And looking at the rope from the serpent is to see paradise, saints, avatars, gods, heroes, universes. For wherever you go, you see only with the serpent's eyes. Whether you call it duality or modified duality, you invent a belvedere to heaven, you look at the rope from the posture of the serpent, you feel you are the serpent — you are — the rope is. But in true fact, with whatever eyes you see there is no serpent, there never was a serpent.¹⁰

L'indépendance de cette école littéraire est confirmée par le fait que les Indo-Anglais modernes ont réussi à faire ce que les Gandhiens n'avaient pas pu accomplir: ils ont indianisé la forme-même du roman, ce qui ne facilité certes pas la tâche des critiques occidentaux. Puisque la tradition littéraire indienne était orale, ils écrivent des romans dont la structure est celle des contes oraux. Narayan peut servir de référence: ses romans sont linéaires, avec un seul personnage principal (deux au maximum, mais alors bien contrastés). Les personnages secondaires n'apparaissent que lorsque l'on a besoin d'eux, et sont immédiatement replongés dans l'anonymat. L'his-

toire met longtemps à se dessiner et se termine précipitamment, fidèle en cela aux canons de la tradition orale. Le conteur, en effet, ne peut se permettre de trop nombreux personnages, ni des intrigues multiples. Il doit tenir son audience en haleine le plus longtemps possible avant de la libérer soudainement.

En grand visionnaire de l'Inde, Macaulay avait tout prévu. Nehru a incarné son rêve d'homme indien de race et anglais de culture. Il n'avait cependant pas imaginé l'indianisation de la langue qui a libéré la littérature. Celle-ci et la politique ont fait un bout de chemin ensemble, pour reprendre l'image de Gandhi au sujet des Anglais et des Indiens. Ce chemin a correspondu aux temps forts de la vie politique indienne, puis les routes ont divergé. N'en est-il pas toujours ainsi? En Europe, romantisme et révolution sont allés de pair. Du combat des années trente sont nées une littérature nationale bien marquée et une démocratie pleine de particularismes. A y bien réfléchir, le parcours de la littérature Indo-Anglaise illustre ce que Taine pensait de la littérature en général: elle est la résultante de la Race, du Milieu, du Moment.

¹⁰. R. Rao, *The Serpent and the Rope*, cité par Iyengar, p.403.

TRUTHS. No. 1**and the Industrial Revolution:****a working-class autobiography from the
Industrial Midlands**

Arnold. D. Harvey
23 February, 1990.

The earliest working-class autobiography to come out of the social milieu most directly affected by the process of industrialization in the late eighteenth century England is Charles Weststone's *TRUTHS. No. 1, or the Memoirs of Charles Whetstone, or an Exposition of the Oppression and Cruelty Exercised in the Trades and Manufactures of Great Britain* of 1807. It does not appear, indeed, that Whetstone was himself a factory worker. At the age of thirteen he occasionally helped out in the lead mine which his father part-owned in the Derbyshire Peak District: "I undertook the care of the cattle, fields and garden, and sometimes assisted at the mine" (44, and cf 25) and while still at school he had thought of being apprenticed to the engineer — i.e. the mechanic in charge of the steam engine — at one of the principal mines of the neighbourhood (60). Instead he became a shop-keeper's apprentice in Derby. Owing to his many digressions Whetstone does not bring his autobiography down beyond his midteens, and the course of his subsequent career can only be guessed at. His eagerness to list the books which he read in his odd spare moments, and the pedantic, eventful learned nature of his digressions suggests that he may have made his career as some sort of self-taught intellectual, either a schoolmaster or a surgeon.¹ But since the subject of many of his digressions is the condition

¹. Not the least interesting material in this memoir is the account of the sort of reading material available to an ambitious youth of Whetstone's background. The sister of his first employer has a "little library, the godly gift of her ignorant grandmother, [which] consisted, besides the Bible, of

of the industrial workers amongst whom he lived, he seems to have regarded himself as essentially part of the emergent industrial working class: certainly he writes of himself as having been born "without any other birthright than that of being impelled along the common beaten-road of life, by the stern and unrelenting commands of Poverty and Labour."²

It is probable that Whetstone emigrated to the United States, though whether *TRUTHS, No. 1* was published in America remains unclear. No place of publication is shown on the title page. The only copy known to exist in Britain is in the Local Studies Department of Derby Central Library.³ There are also copies in the libraries of the Harvard Graduate School of Business Administration and of the Library Company of Philadelphia.⁴ Whether published originally at Derby or at Philadelphia it does not seem to have been very successfully marketed. As the title indicates, it was meant to be part of a series; perhaps *TRUTHS, No. 2* and *TRUTHS, No. 3* would have continued

Thomas à Kempis, *Nelson's Festivals*, *Hervey's Meditations*, *The Whole Duty of Man*, *The Pilgrim's Progress*, and the *Rural Christian*" (67-9). Most of these are the standard Christian classics of the period — Robert Nelson's *A Companion for the Festivals and Fasts of the Church of England*, first published in 1704, was in its 23rd edition by 1773 — but George Wright's *The Rural Christian* is an odd item to find in this hackneyed collection as it had only been published in 1772, three years or so before the period of which Whetstone writes. His next employer had "a small library of books, to which I had free access. I read them all; but the work that most engrossed my attention, was Derham's *Physico Theology*, or a *Demonstration of the Being and Attributes of God from his works of Creation* a series of sermons by William Derham first published in 1713 (76). Later he becomes friendly with a surgeon's apprentice, and begins to interest himself in medicine and the surgeon's specimen human skeleton. "By means of Cheselden's *Anatomy*, and this skeleton, to which on a Sunday I had access, I acquired a good general idea of the admirable *Osteology* of the human frame" (84). The reference is to William Cheselden's *The Anatomy of the Human Body*, first published 1713, tenth edition 1773.

² John FOSTER, *Class Struggle and the Industrial Revolution: Early Industrial Capitalism in Three English Towns*, London: Methuen, 1974, p. 22. On page 133-6, he notes the role of shopkeepers as working class leaders in industrial communities during the 1830s.

³ This is the copy examined by John Burnett, David Vincent and David Mayall in their compilation *The Autobiography of the Working Class: an Annotated Critical Bibliography, 1790-1900*, vol. 1, Brighton: Harvester Press, 1984, p. 335-6. The present author has a photocopy of the Derby Central Library copy.

⁴ Information from the National Union Catalog.

Whetstone's narrative beyond his teens: but if these were ever issued, they have not survived. *TRUTHS, No. 1*, a duodecimo pamphlet of 102 pages, has the following dedications:

To the Particular attention of the land-owners,
proprietors of mines, and the clergy, of the
High-Peak of Derbyshire:
Of the gentleman merchants, and master-cutlers,
of the town of Sheffield, in Yorkshire:
Of the master-hosiery and silk throwsters, of the
towns of Derby, Nottingham, Leicester, and Congleton,
in England:
And to the intelligent and uncorrupted citizens
of the United States of America,
This first number of
TRUTHS
is most respectfully inscribed,
by the
EDITOR

There are numerous other references to an American connection: "The fields on the hills and plains are inclosed, not with a skeleton-fence of posts and rails, so common in America..." (14); "We have many such select-academies in the U.S. — and teachers of equal merit! E." (26 footnote, ostensibly by the Editor). "The annexed engraving is designed more fully to explain to the American reader of this word [...] what must otherwise necessarily appear to him, from description only, a very whimsical phenomenon" (31) "An angel I dare not mention — it would appear to an American incredible. E." (92 footnote). The last reference, in which the "Editor" seems to have confused himself with the writer of the memoir, may suggest that in 1807 Whetstone was established, or was trying to establish himself, as a publicist and journalist somewhere in the United States. The book ends with a kind of dialogue between an archetypal American and a visiting English merchant (96-102).

The possibility that Whetstone may have left the Industrial Midlands twenty years or more before he sat down to write his memoirs may partly explain — but only partly — what is the most curious and striking feature of his contribution to the social history of the Industrial Revolution. With one exception — his reference to the introduction of gun powder and steam engines into the Derbyshire lead mining areas, by which "we can carry our mines much deeper than the ancients, and into new and fruitful veins, to them totally inaccessible and unknown" (10) — he never refers to a single aspect of Midlands industrial organization that was distinctively and specifically new or recently established in the 1770s and 1780s.

The memoirs begin with a description of abandoned lead mines in the Peak Districk and of the primitive huts in which "the poor labouring boors and miners" still lived, but the history of the mining industry is traced back to the Emperor Hadrian (4) and an ancient mine known as Odin is attributed to the time of the Saxons and Danes (7). The folk customs of the miners are described in the context of their being "the lineal descendants of the slaves of the Emperor Hadrian" (12). In his account of the textile industry, similarly, Whetstone notes that the towns of Derby, Nottingham and Leicester "have long been noted for the making of stockings" (88). He mentions the establishment of "the great and original silk-mill" established by Sir Thomas Lomb at Derby in 1734 (86) and the use made of the existing supply of indigent children (87). Though he condemns the employment of child-labour in the Derby silk mills (92) the list he gives of trades exploiting child labour consists only of traditional employments: "how to forge the blade of a knife, to construct a mousetrap, to shoe a horse, to sweep a chimney, or to make a pin" (33). While he writes interestingly of folk customs which he had evidently observed with his own eyes, Saint Monday at Sheffield, for example (41-2)³ or the old practice of country women (including his mother) of giving twenty ounces for a pound when making up butter for the market (59), much of his material seems culled from books and newspapers: and not simply the historical disquisitions. His remarks about child labour in chimney sweeping and pin making are supported by references to court cases in January and February 1803 (33 footnotes). These are probably taken from a newspaper. The award by agricultural societies of prizes to country people who have raised numerous offspring without parish assistance, and of larger prizes to the local farmers for the best wheat and bulls, is noted from "one of your best English Magazines" (98) — possibly the *Gentleman's Magazine*. Perhaps Whetstone needed such printed sources to assist a faulty memory. Some of his details are certainly wrong: on page 42 (as a footnote, but not marked "E" for Editor) he suggests:

If instead of crowding from 50 to 100 men and women together into one public work-shop, as is commonly and indecently practiced (to the injury of good manners) the philosophical and Howardian plan, of accommodating each workman with a separate shop, was, as

³. The best recent account of Saint Monday (a kind of secular Sunday when no work was done) relates to the town of Birmingham, which, however, had much in common with Sheffield: Douglas A. REID "The Decline of Saint Monday 1766-1876", *Past and Present*, n° 71, 1976, 76-101, espec. at 77-81.

far as consistent with the circumstances of the manufacture, adopted at Sheffield...

But in fact large work premises were altogether exceptional in Sheffield, the cutlery and metal-working industry being primarily organized on the basis of artisan proprietors and their apprentices and journeymen, working in small workshops.⁴

Apart from the observation (just then beginning to come into vogue)⁷ that people in industrial areas lived on a larger scale of misery than hitherto, Whetstone seems to have missed the new structural features of industrial society. For example:

The Indian-tribes of North America, the Caffres, Negroes, and poor Hottentots, of Africa, are, all of them, strainers to that poverty and misery, and that distortion by oppression and disease, which are the hand and unmitigated lot of thousands of English mechanics. Those happy savages are equally strangers to the cruel law of apprenticeship, to public charities, and public hospitals, yet they are never distressed about maintaining their families. If one place should not furnish to them the necessary means of subsistence, they can fly to another: but the poor English mechanic is compelled, by the cruel and invisible restraint of the laws, and the particular manufacture on which he solely depends, to tarry where he is, and to submit to all possible privations, or to perish ! (39)

Even leaving the North American Indians and the poor Hottentots out of the question, this misses the whole point of what was going on in Whetstone's own lifetime. The rapid increase in industrialization must necessarily have been accompanied by a new fluidity in the labour market

⁴. Whetstone may have had personal experience or knowledge of the insalubrious "public workshop" conditions of which he speaks (a family firm like Marsh & Company, in 1818 employed at least 32 men and presumably numbers of women and in 1819, was operating 11 wheels and 11 hearths). See Sidney POLLARD, *Three Centuries of Sheffield Steel. The Story of a Family Business*, Sheffield: Marsh Bros & Co., 1954, p. 10. But overall, the great majority of operations were controlled by smaller family firms and artisan workshops. Mass one-factory employment on the scale of the great mills of the cotton industry did not occur in the steel industry till the age of electricity. Cf. Sidney POLLARD, *A History of Labour in Sheffield*, Liverpool: Liverpool University Press, 1959, pp. 132, 206-7, and Peter MATHIAS, *The First Industrial Nation: An Economic History of Britain 1700-1914*, London: Methuen, 1968, pp. 270-1.

⁷. A. D. HARVEY, "First Public Reactions to the Industrial Revolution", in *Etudes Anglaises*, Vol. 31, 1978, pp. 273-93, reprinted with slight modification in A. D. HARVEY ed. *English Literature and the Great War with France*, London: Nold Jonson, 1981, pp. 137-62.

and by unprecedented levels of labour mobility. The Midlands industrial worker may have been poor, unhealthy and oppressed, but he had better opportunities to change jobs than had been enjoyed by his forefathers, or were enjoyed by the poor of the agricultural south.⁵

Perhaps Whetstone left England while he was still too young to understand fully what was going on around him, though since the American War of Independence was in progress between his fifteenth and twenty-second year of age it is more likely that he was already a mature adult when he left England. Perhaps he was simply not a very perceptive observer of his environment: it is in any case difficult to observe, let alone interpret, new conditions and new developments if one does not have a ready-made interpretive framework. When *TRUTHS No 1* was published an interpretative model capable of providing an understanding of the Industrial Revolution was still — like the Industrial Revolution itself — in the process of emerging.⁶ In spite of the unique vantage point formerly occupied by Whetstone, he cannot be said to have contributed much to contemporary understanding of one of the most vital developments of his age. The Industrial Revolution was a revolution in scholarly retrospect, but as *TRUTHS. No. 1* reminds us, for many of those who experienced it, it must have seemed the same dreary round they had always known.

⁵. The much greater level of unemployment in agriculture as compared to industrialized countries can be seen in the Poor Law Returns for 1803, published as *Parliamentary Papers*, pp. 1803-4, deft folio 13, Vol. 13 of the supplement to *Parliamentary Reports First Series*.

⁶. It may be as well to acknowledge at this point that it is now the fashion in some scholarly circles to deny there was any such thing as an "Industrial Revolution", either because growth rates were by modern standards so paltry or else because the degree of structural transformation achieved over a defined period was insufficient to justify the term "Revolution". The present author is an unashamed adherent of the view that, though economic change was in progress before 1750, and continued after 1850, there was, nevertheless, by 1850, an awareness that the industrial structure of Britain had radically and fundamentally altered, in an unprecedented manner, during the course of the previous hundred years (See reference footnote 7). Whether or not the concept "Industrial Revolution" has any useful function in the terminology of applied economics, it remains indispensable for students of the history of mentality and of social and political structure.

L'île et le fantastique A propos des "Sorcières Espagnoles" de Prosper Mérimée et de "The Adalantado of the Seven Cities" de Washington Irving

Bernard Terramoral
Université de La Réunion

*Et surtout, il importe beaucoup que j'oublie
le sommeil et sois très vigilant navigateur
pour que tout soit accompli. (C. Colomb,
Journal de bord, août 1492, en mer)*

*Mais des contorsions trahirent dans ce
sommeil — la vision qui le terrifiait —
Une vision silencieuse, inavouée,
Qui de la terre mettait à nu les fondements
Et révélait la Gorgone cachée.
C'était chose effrayante à voir
Qu'un rêve si affreux sur un si beau visage,
Et la rêveuse gisant dans le suaire étoilé.
(H. Melville, "L'Amérique")*

Avant Propos

L'*adelantado* désignait autrefois, dans la péninsule ibérique, le gouverneur d'une marche, un général en chef. L'*adelantado de mar* (Irving écrit par erreur *adalantado*) était le commandant en chef d'une expédition à qui le roi concédait d'avance — *adelanto* — le gouvernement des terres qu'il allait découvrir. Ainsi était-il le héros des avant-postes et du passage du connu à l'inconnu; le héros de la mobilité et de l'anticipation dépassant les bornes pour instaurer de nouvelles limites. En somme, l'*adelantado* était un homme en avance. Aussi bien le préposé de l'extension que de la limitation, le découvreur de nouveaux mondes que l'employé du cadastre. L'histoire abonde de ces avant-gardistes devenus des gardes-frontières.

"Les sorcières espagnoles" et "L'adalantado des Sept Citées": le rapprochement de deux fictions — même s'il s'appuie sur des notions telles que l'isomorphisme, la convergence comparative ou l'intertextualité — peut donner l'impression de céder surtout au démon de l'analogie. "Les sorcières

espagnoles"¹ et "L'Adalanto des Sept Citées"² sont deux fictions nautiques qui réfèrent à des rivages inaccessibles et à des traversées catastrophiques.³ Le souvenir de la navigation d'Ulysse et des Argonautes entre les Roches Errantes et les Roches Sombres, les références explicites au mythe des Hespérides et de l'île paradisiaque — la *Terra Repromissionis Sanctorum* du moine Brandan —, la sollicitation des figures archaïques du Cauchemar, engagent à lier une catégorie littéraire et une catégorie sémantique. Le récit fantastique est une pratique signifiante dont le commentaire doit savoir approcher les fondements culturels et anthropologiques. De fait, c'est peut-être ce que suggérait A. Bioy Casares dans son prologue à *L'Antologia de la literatura fantástica* (1940) quand il avançait que la fiction fantastique était un exercice intellectuel très complexe qui induisait une lecture elle-même savante.

Ces deux fictions océaniques explicitent l'abîme marin, le terrible *Pontos* des Grecs, comme l'espace emblématique du fantastique. L'étendue maritime — sur laquelle on chassait jadis les fous — est un espace aux routes sans cesse effacées, toujours mouvantes. Un lieu immense, polymorphe et sans issue, pareil au Tartare dont Platon (*Phédon*, 112c) dit qu'aucun stratagème ne peut sauver des vents qui y soufflent. La mer démontée est le lieu aporétique par excellence, le lieu devenu un lien inextricable: un labyrinthe. De fait, les Grecs le désignaient comme un *apeiras apeiron*, un espace immense et sans issue. Comment comprendre que Irving et les premiers écrivains "étatsunien" — Cooper, Poe, Melville⁴ —

¹. Prosper Mérimée, "Les sorcières espagnoles", in *Romans et nouvelles*, Paris: Garnier, 1967.

². Washington Irving, "L'Adalanto des Sept Citées", in *Contes fantastiques*, trad. H. Parisot, Paris: Aubier, 1979. Le projet de ce récit date de la période espagnole de Irving et de la publication des *Contes de l'Alambra* (1831), mais il ne sera publié qu'en 1855 dans *Wolfert's Roost*.

³. Cf. le rapprochement similaire de trois fictions fantastiques aéronautiques, Bernard Terramorsi, "E. A. Poe: avancée scientifique et voyage fantastique", in *Métaphores* (15-16) 1988, Actes du 3ème colloque international de science-fiction, Université de Nice, pp. 117-129.

⁴. Washington Irving: outre "L'Adalantado des Sept citées", "The Storm-Ship" (in *Bracebridge Hall*), "Les invités de l'île au gibet", les références à l'Hudson dans "Rip Van Winkle" et "La légende du vallon endormi", *Vie et voyages de Christophe Colomb*; Fenimore Cooper: *Le pilote*, *Le corsaire rouge*, *Christophe Colomb*; Edgar Poe: "Le canard au ballon", "Une descente dans le Maelström", *Gordon Pym*; Herman Melville: outre les romans poly-

fondèrent la littérature du Nouveau Monde sur la fosse océane plutôt que sur la Frontière ?

La lecture — le chemin à frayer dans l'espace littéraire aporétique — s'inquiète: qu'est-ce qu'une dépression dans le récit fantastique, que signifie l'articulation entre le mauvais temps (ici la mer démontée et le vent tourbillonnaire) et la tourmente historique ? Comment lire l'apparition concomitante de la Saturnale et de l'Histoire ? A l'image de ces héros fantastiques — Henriquez, Romero et Don Fernando —, comment peut-on être soufflé (démonté) par un événement, et de là comment définir le souffle du fantastique ?

Dans le fantastique, l'espace du savoir semble reproduire le graphe labyrinthique du passage du Nord-Ouest: ces passages et ruptures permettent-ils un chemin du local (l'île, le coin perdu, le trou) au global (l'univers, la carte, la représentation) ? S'il y a des lieux fantastiques, peut-il y avoir un univers fantastique ? Quelle est la nature du pouvoir qui fait pression sur un héros tenu dès lors à l'impossible ? Le fantastique serait-il une esthétique de l'"impouvoir" pour reprendre le mot d'Artaud ? Le fantastique serait-il une *inesthétique* ?

On a souvent dit que le fantastique animait un processus anxiogène de néantisation: la prolifération monstrueuse des signes, les déplacements des signifiants, la surdétermination métaphorique, ne font privilégier plutôt la notion de Divera: ce que les Grecs nommaient *Poikilia*, un disparate devenu saisissant faute de pouvoir être saisi.

Ces deux fictions mobilisées sur le graphe du labyrinthe ne parlent pas du mauvais temps pour combler le vide. Le fantastique ouvre sur une topologie sauvage, il apparaît comme un parcours bordé de catastrophes, tombant de Charybde en Scylla. Un parcours qu'il faut bien nommer, littéralement, discours, ce qui court ça et là, insaisissable, c'est un discours qui trace un parcours. Je n'anticipe guère en donnant déjà ce repère (celle estime, pour parler comme un marin): le texte fantastique est une fiction heuristique — elle est structurée en partie par la pulsion de découverte —; et c'est une heuristique de la trace — le retour impossible limite la découverte à une exploration. La lecture, mobilisée sur le graphe du peloton d'Ariane — *poros* qui surfile l'aporie, solution qui double l'énigme labyrinthique —, voudrait amarrer entre elles deux fictions de la dérive et du

Mal de mer. La lecture comme amarrage: lien tressé entre deux objets et attaché à un point fixe.

Voici deux récits fantastiques emblématiques, car articulés sur des déchirures locales (mais non localisables) dans un chaos spatial de diversités brisées. D'où la question structurale de la vérité globale dans des variétés spatio-temporelles turbulentes; or, penser n'est-ce pas d'abord faire des rapprochements? L'ambition d'une théorie du fantastique, d'un *logos* capable de recoller les morceaux, passe, je crois, par des ponts jetés entre des textes îlotiques, par des lectures dont le pragmatisme est au service d'une théorisation flottante, au sens où Freud parlait d'une "écoute flottante". J'ai pu dire antérieurement⁵ que le fantastique c'est la plaie: élaborer une théorie, toujours en devenir, du texte fantastique engage en effet à faire le lien et à réduire le décousu. Or, le lien est ce qui unit mais aussi ce qui enchaîne: la lecture comme suture. Le climat intellectuel actuel nous pousse à préciser: suture et non saturation, car tout projet théorique, tout discours exposant ses tenants pour approcher ses aboutissants, n'est pas nécessairement contraignant et résolutif. Un des éléments constitutifs du fantastique est d'excéder son commentaire et, par effet de réverbération (de prolifération indifférenciée de l'intertexte, pour parler comme Barthes), de produire une analyse textuelle elle-même excessive.

L'approche par un texte critique du récit fantastique est-elle condamnée à des effets de simple mimétisme? On présupposera ici que le texte critique est lié au texte fantasmatique par la même question qui les continue différemment: celle du chemin du local au global et de la construction du sens, autrement dit de l'interprétation. On sait maintenant que la signification est un réseau de traces indéfini renvoyant d'un signe à une multitude d'autres signes, et qu'elle n'est pas une île à atteindre au bout d'un cheminement difficile: la signification n'est pas une entité, un isolat, mais un processus toujours en devenir, une construction symbolique de plus en plus complexe. Et tout ce que l'on peut tenter est de cerner des significations locales, partielles, et souvent diverses, incompatibles. Puisque la signification est un renvoi indéfini qui n'apparaît que sous forme de traces, puisqu'il a fallu se résigner à la multiplication des sens, on ne peut guère présenter la détermination sémantique et l'énergie tropique comme une trait

⁵. Bernard Terramorsi, "Éléments pour une poétique du fantastique. À propos de Sarrasine de Balzac et de Lokis de Mérimée" in *Les Cahiers du CRLH* (15), 1988.

définitoire de la stratégie narrative du fantastique. Quelle est la spécificité du procès de signification du récit fantastique?

L'analyse textuelle se trouve là dans une situation limitée qui radicalise les rapports de tout texte littéraire à son commentaire. L'abandon d'un métalangage faussement distant et fondé sur la vocation d'une pure nomination, engage la textologie à ne plus être illusoirement extérieure au langage étudié et en conséquence à se définir et à se déployer comme une écriture conceptuelle, comme une théorisation métaphorique.

"Le plus important de beaucoup, c'est de savoir faire les métaphores [...] Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable" (Aristote, *Poétique* XXII, 59 a4): la métaphore, par son "déplacement" (*Poétique*, XXI, 57 b6), est la perception théorique de la ressemblance et du rapprochement à l'intérieur même de l'errance sémantique, par son déplacement, elle nous lie à la possibilité du sens et de la vérité et met en mouvement le *logos*, la *mimésis*, et l'*aletheia*. La métaphoricité de texte critique est un dé-tour qui est une re-tour guidé par la fonction de ressemblance (*mimesis* et *homoiosis*) et le principe de la *mimētē*.⁶ Plutôt que d'opposer classiquement la métaphore et le concept, ne peut-on pas travailler à leur articulation?

D'où ici la *revenance* de nombre de traits du discours fantasmatique au sein même du texte critique qui le fait co-naître: l'étymologie — *etumon logos*, le sens vrai, la racine d'où le fantastique dériverait —; le tropologisme — toute herméneutique repose sur l'ambivalence épistémologique du procès de métaphorisation —; enfin, la référence à un imaginaire archaïque et principal — les mythes comme *Urtextes*.

Comment penser le fantastique à travers et malgré sa stratégie narrative, comment opérer les rapprochements? Nous verrons bientôt comment l'anneau nuptial de Don Fernando et l'anneau de cordage de Henriquez soulignent la problématique structurale du lien, du cousu et du décousu. Aussi (et j'affermis encore des intuitions antérieures au commentaire qui va en mesurer l'efficace) je parlerai désormais moins de pacte fantastique — expression qui ne dit plus ce qu'elle veut dire — que d'obligation (de *ligare*, lier) fantastique. Le Henriquez de Mérimée et le Don Fernando de Irving sont obligés: ils sont liés à une *anankē* intraitable qui les condamne à l'impouvoir.

⁶. À propos de la notion de métaphore, cf. J. Molino, "La métaphore", *Langages* (54), Juin 1979 et "Pour une histoire de l'interprétation: les étapes de l'herméneutique", *Philosophiques*, vol. XII, n° 2, 1985, pp. 73-314. Cf. aussi dans une autre perspective, J. Derrida, "La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique", *Poétique* (5), 1971, pp. 1-52.

On comprend pourquoi le fantastique s'effectue de manière privilégiée par/dans le texte, ce que Barthes, dans *Le plaisir du texte*, désignait comme un *hypos* (le tissu et la toile d'araignée), comme une texture liée et lieuse. Métaphore datée objectera-t-on... Mais faudrait-il désormais mesurer l'efficacité d'une notion à l'aune du marketing voulant que le dernier produit soit le meilleur? Ainsi, s'il fallait nommer la théorie du texte fantastique, je proposerais l'*hypologie*. On objectera encore que texte et tissage sont déjà en relation métaphorique avant le fantastique, mais l'hypologie, précisément, pourrait démontrer que la spécificité du texte fantastique est de s'originer dans une réflexion sur la métaphore du tissage elle-même. Seul le texte fantastique s'origine fondamentalement dans cette problématique épistémologique du relais et du labyrinthe, du cousu et du décousu, de l'attache et de la rupture, du fermé et de l'ouvert, de la connection et de la déconnection. Seul peut-être le texte heuristique fantastique fait aussi explicitement le lien et la coupure entre le sens et l'être, entre l'inquiétude sémantique et le problème ontologique.

L'hypologie pourrait rétablir des liens, une circulation, des carrefours dans une structure chiasmatisée; l'hypologie pourrait appliquer la figure du *chi*⁷ sur la schizé, sur la plaie fantastique; mobiliser la lecture sur le graphe recousu, élaborer un tissu de conjonctures dans le sillage de ces nefs fantastiques. Lire, lier: penser, c'est faire la navette.

Relier des fictions qui se recoupent, travailler à des connections, ne serait-ce qu'entre deux textes,⁸ c'est rejeter le décousu et le sectarisme dont la critique fait souvent aujourd'hui un bouclier contre les totalitarismes d'hier. Le commentaire avancé voudrait tracer un graphe entre les fictions où le mauvais temps — la mer démontée — figure chaque fois la mise en abyme du (dé)montage du texte. Le mouvement de dispersion du commentaire dans l'espace catastrophique des fictions fantastiques, n'a rien de

7. Cette notion de *chi* comme graphe recousu et bien d'autres intuitions de ce texte, doivent beaucoup aux réflexions méthodologiques de M. Serres qui a pris sur le terrain que nous explorons à tâtons l'avance que l'on sait. Cf. particulièrement *La communication*, Paris: Minuit, 1969; *La distribution*, Paris: Minuit, 1977; *Le passage du Nord-Ouest*, Paris: Minuit, 1980.

8. J'ai travaillé dans la même perspective sur le réseau de connections d'une soixantaine de nouvelles, cf. B. Terramorsi, *Rites, jeux et passages ou le démon de l'écriture. Etude du fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, Thèse de Littérature Comparée, Université d'Aix I, 1986, 586 p. J'adapte le même système de "convergence comparative" (G. Durand) sur un corpus encore élargi dans le cadre d'une thèse d'Etat en chantier sur le fantastique américain — étatsunien et argentin.

nécessaire. Le trouble aporétique stimule l'intelligence: passage provisoirement sans issue, l'aporie n'engage pas au renoncement et au scepticisme; l'aporie peut engager à une prise de risques, une inventivité, une mobilité permettant de trouver un poros inédit. On le sait, l'aporie paralysante est l'aporie sophistique que Socrate compare à la torpille pour l'opposer à l'aporie mobilisante, à ce taon, cet aiguillon qui pique et excite l'esprit.

Alors que le fantastique tend à transformer en chaos, en espace agité et infiniment sécable, un espace de connection et de communication, il n'est pas vain de tenter de renouer l'incommunicable et le communicable, le puits et le pont, le labyrinthe et le carrefour. En conséquence de ces prolégomènes, voici un commentaire, un texte où se réverbèrent les deux fictions qui le précèdent et qu'il voudrait rejoindre. Voici une communication.

1 - "Les sorcières espagnoles": le bateau de La Méduse

La peur me saisissait; la vénérable Perséphone n'allait-elle pas m'envoyer de chez l'Hadès la tête de Gorgo, le terrible monstre? M'en retournant sans tarder au vaisseau, j'ordonnai à mes compagnons de s'embarquer et de dénouer les amarres. (Odyssée, XI, 634 ap.)

Le texte de Mérimée est une relation, le récit d'un voyageur qui explore une géographie, une langue et une culture. Ce tourisme éclairé dans l'Espagne du début du XIX^e siècle a déjà un précédent quand Mérimée passe les Pyrénées: un an plus tôt, en 1829, Washington Irving découvre Grenade et voue dès lors à la colline de l'Alhambra le même culte qu'aux monts Kaatakill dominant la vallée de l'Hudson. Si Gautier cite *Les contes de l'Alhambra* (1831) dans son *Voyage en Espagne*, Mérimée (le récit est daté de 1830) semble ignorer l'existence de cet hispanophile, futur Ministre Plénipotentiaire des Etats-Unis à la Cour d'Espagne. Il est d'autant plus étrange d'observer, dès les premières lignes des "Sorcières espagnoles" l'ombre du Irving des *Contes de l'Alhambra*:

Il y a encore des Maures dont on conte des tours aux environs de Grenade [...] Ajoutez à cela un espèce de loup-garou tout velu que l'on nomme le velludo [...] et un certain cheval sans tête qui, nonobstant, galope fort vite au milieu des pierres qui encombrèrent le ravin entre l'Alhambra et le Generalife. (Sorcières, 434)

Ces légendes sont la matière même du recueil de Irving au point que leur rapide survol par Mérimée passe aussi bien pour un résumé de la meilleure partie du livre de l'Américain. Liminairement, on notera encore sans s'y attarder — ceci mériterait une lecture attentive —, des analogies entre le *velludo* de Grenade et l'ours de Lokis; entre la *Vénus d'Île* et "La légende des deux statues discrètes" rapportée par Irving, entre le cheval décapité du ravin de l'Alhambra et le chevalier céphalophore du Sleepy Hollow, entre le sommeil enchanté de Tio Nicolas sur la colline de l'Alhambra et le somnambulisme de Rip Van Winkle sur les monts Kaatskill...

Après cette entrée en matière (entendez en genre: c'est une des clauses du pacte rhétorique du texte fantastique que de s'autofonder comme tel en se liant au genre fantastique par des références intertextuelles), le récit de Mérimée peut s'effectuer. Un récit dans le récit, un montage textuel qui rappelle, en plus limité, la structure du *Manuscrit trouvé à Saragosse*: le premier récit qui englobe les deux suivants raconte le voyage du narrateur près du site de l'antique Sagonte en compagnie de Vincente, un guide Valencien superstitieux. Suite à la rencontre d'une aubergiste dénommée Carmencita... Vincente entreprend l'histoire du pêcheur Henriquez ensorcelé par Carmencita, une première histoire qu'il rapproche d'une seconde, celle du postillon Romero qui a de même pactisé avec les sorcières pour courir la poste avant de comprendre tardivement qu'il courait à sa perte. Qu'est-ce qui lie l'aventure du pêcheur à celle du postillon? Première estimation: l'obligation contractée pour aller plus vite que le vent, coupe finalement le souffle aux deux héros.

Le fantastique dans ce récit en triptyque, est explicitement une affaire de liens. Henriquez est un pêcheur de Peniscola (port valencien édifié sur une presqu'île), c'est un bon marin et les noeuds n'ont donc pas de secret pour lui: or, il trouve chaque matin le noeud de l'amarre défait et en conclut vite que sa barque est utilisée durant la nuit. Le noeudement du texte fantastique, c'est le dénouement: l'amarre dé-faite, la barque détachée de son anneau, et bientôt la mer dé-montée, un enchaînement causal d'éléments dé-chainés. Le fantastique suggère que tout se déglingue: c'est à dire selon le terme maritime (le clin désignant le chevauchement des bordages), se dé-assemble. Henriquez se cache alors au fond de l'embarcation pour reprendre le mauvais plaisant, sans se douter que tel est pris qui croyait prendre:

A minuit [...] il voit [...] une douzaine de vieilles femmes pieds nus et les cheveux au vent [...] Il mit la main sur sa tête [...] pour qu'elle empêchât ces vilaines femmes de le voir [...] Voilà les sor-

cières qui détachent la corde, larguent la voile et se lancent en mer. Si la barque eût été un cheval, on aurait pu dire qu'elle prenait le mors aux dents. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elle semblait voler sur la mer. Elle allait avec tant de vitesse que [...] le goudron s'en fondait [...] les sorcières ont du vent quand elles en veulent, puisque c'est le diable qui le souffle (Sorcières 439, je souligne)

La traversée tourne mal et le fantastique (Todorov l'avait bien vu) prend cyniquement le sens figuré à la lettre: la traversée devient littéralement un cauchemar.

On le sait, le verbe *côcher* (de *calcare*, presser) signifie "couvrir la femelle", une coche désigne une entaille et un coche, un bateau... Et *mare* renvoie au démon nocturne hippomorphe que l'on trouve en allemand dans *nachmar* (cheval nocturne) et en anglais dans *nightmare* (vielle cavale nocturne), tandis que l'espagnol avec *pesadilla* (de *pesar*, peser) insiste sur la dyspnée, l'élément fondamental de l'angoisse épigastrique, l'Ephialtes (celui qui se jette sur) des Grecs. De là une tresse sémantique savante mais souvent repérée dans les textes fantastiques: l'omniprésence du cheval chthonien dans l'origine du cauchemar des langues indo-européennes (le tableau célèbre de Füssli est l'image qui nous vient, la barque se substituant au lit); la mise en équation de la monture — *mare* — et de l'incube — *mar* —, de *nightmare* (cauchemar) et de *nightmar* (sorcière de la nuit); la figure gorgonéenne qui pèse comme une pierre sur la poitrine et pétrifie le corps tout entier; l'angoisse de l'engloutissement par une bouche abyssale (la coïncidence veut que *mare*, dans ce contexte hispanique appelle *mar*, la mer...)

Le fantastique réactive les figures archaïques de l'angoisse nocturne: la poursuite par une femme dure semblable à un cheval écumant qui au bout d'une caracole passe la bride au cavaleur pour le monter contre lui-même. H. Jeanmaire puis J.P. Vernant nous ont familiarisé avec le spectre de représentations qui relie, dans l'imaginaire archaïque, la figure convulsée du possédé (celui ou celle en proie à la *mania* d'origine surnaturelle, au cheval furieux et à la terrible Gorgone.³ Ce que voit Henriquez, couché au fond de la barque, lui noue l'estomac: les sorcières aux cheveux démêlés et

³ H. Jeanmaire, *Dioysos*, Paris: Payot, 1985 (2ème éd.), p. 110 et passim; p. 282 et passim. M. Détienné, J.P. Vernant: "la Gorgone traduit dans la pensée grecque un aspect essentiel du cheval [...] il y a entre le cheval plein de fureur, la Gorgone et le possédé des affinités très marquées." *Les ruses de l'intelligence, la Métis des Grecs*, Paris: Flammarion, 1974, pp. 182-183.

aux figures repoussantes tiennent à la fois des bacchantes et de la Gorgone. La barque fantastique prend l'allure d'une nef des fous.

Ce qu'il voit, couché, lui pèse et le presse: c'est l'Insurportable. Cette scène onirique sollicite la culture psychanalytique du lecteur moderne: il y a déjà le flottement produit par le toponyme Penis-cola (le port d'attache de Henriquez), Mérimée, brillant hispaniste et philologue, francisant en "Penis" l'espagnol "Peñís" comme si "cola" — queue en espagnol — ne suffisait pas. Si le mythe de Méduse réfère pour Freud à l'érection et à la peur de la castration, la sorcière gorgonéenne qui noue l'estomac signifierait plus radicalement la peur au ventre: elle noue l'aiguillette. À l'évidence, la position de Henriquez, cloué au fond de la barque par la vue des sorcières, coïncide avec celle du dormeur oppressé par un mauvais rêve: une lecture privilégiant le surnaturel expliqué pourra conclure que le marin s'endort en mer et fait un cauchemar — que la psychanalyse permettrait éventuellement de dénouer — tandis que sa barque dérive.

Le récit va plus loin et ces prolongements le fondent comme fantastique. Le texte fait entendre que le marin connaît une nuit agitée et qu'il perd le sens du vent: le lit du vent, en termes maritimes. Et l'herméneutique psychanalytique, plutôt que de servir à aplanir les difficultés, pourrait ponctuellement nous permettre de mettre en relief un des axes de signification du texte: la figure impossible qui tient la barre alors que le pêcheur se cache sous une couverture, semble marquer la disparition de la barre qui sépare le signifiant et le signifié, et empêche l'ancrage du système symbolique. Il y a ici un phénomène de rejet d'un signifiant principal — le pénis-queue, le signifiant du complexe de castration — hors de l'univers symbolique du texte: il y a forclusion. Le texte est parlant, mais ne communique plus, il est en dé-rangement. Ce qui est forclos fait retour dans le texte sous forme d'un matériau hallucinatoire — les femmes écumantes aux regards durs, le bateau volant... Ce qui est forclos dans le texte fantastique ne se manifeste pas seulement par un retour sous forme hallucinatoire, mais par une décapitation — une dé-collation — du point de vue narratif; le discours du fantastique s'articule une fois encore sur une perte de vue qui est ici une vue soufflée: Henriquez ne voit pas le bateau volant, il "mit la mante sur sa tête [afin] qu'elle empêchât ces vilaines femmes de la voir". Coupez ! Et le bateau (et le texte) de filer. De décoller.

En sortant de l'auberge, Vincente avertit l'auteur: "elle donne le mal d'yeux", le fantastique, cruellement, prend le marin au pied de la lettre: Henriquez a le mauvais oeil et pour lui cela signifie une mauvaise mer, une mauvaise estime, le vent mauvais. Le fier marin qui "avait été aux Indes"

— entendons en Amérique — ne peut regagner son port d'attache: il est déboussolé. Il doit naviguer en aveugle et se laisser mener en bateau par une horde de femmes effrayantes: sa barque devient un bateau fantôme dont le gouvernail est un épouvantail, une figure médusante qui reflète l'aporie de la mer démontée. Cette barque ingouvernable est le bateau de la Méduse.

Ephialtes meurt d'une flèche tirée dans son oeil gauche par Apollon et d'une autre tirée dans oeil droit par Héraclès: l'angoisse est nocturne, elle confond l'aveuglement et la mort, elle dé-figure. Ephialtes, l'assaillant, signifie aussi la tempête: ce qui souffle le pêcheur, c'est un vent du diable qui malmène la barque gouvernée par la terrible Ferrer. Et le fantastique suggère encore que les êtres sont marqués, que c'était déjà écrit: "Ferrer", en effet, est le vieux mot espagnol pour *herrero*, forgeron; la Ferrer est déjà au fourneau quand Carmencita sert la soupe — le gazpacho — à l'auberge, et elle attise encore le feu lors de la traversée. La barque barrée par la Ferrer fume telle une machine infernale: elle tient tout à la fois du coche d'eau — ce chaland halé par des cheveux —, du vaisseau volant et de la machine à vapeur. Le coche d'eau figure peut-être, en dernier lieu, une île fumante, un volcan à la dérive sur la mer, sur la soupe prébiotique.

Les bois se diajoignent, le bateau menace de se dé-monter, le goudron fond: littéralement, il faut entendre que le bateau coule. Mais le goudron ouvre en même temps la route surnaturelle — le chemin de fer — que la Ferrer forgeuse de merveilles se fraie sur la mer "veuve de routes" (Detienne et Vernant). On repère suffisamment la symbolique infernale de ce feu, aussi je voudrais insister sur un autre élément: l'étude stimulante de Marie Delcourt sur Héphestos¹⁰ nous avertissait que la figure du Dieu du Métal et de la fusion est toujours associée au pouvoir des liens; similairement, on observera ici que la Ferrer exhibe avec son patronyme son origine chthonienne. Elle se désigne à la fois comme la forgeuse de fers et la magicienne lieuse qui dénoue l'amarre et fait tout se dégligner. La Ferrer forge le mors de Henriquez et lui noue le ventre par sa seule vue: le marin de Peniscola se rattache à la veine des héros fantastiques, à ces hommes ferrés et obligés. La Ferrer est le soufflet de la forge infernale, ce monstre de femme — mélange de forces opposées — coupe le souffle d'un côté et déchaîne de l'autre.

¹⁰ M. Delcourt, *Héphestos ou la légende du magicien*, Les belles Lettres, "Confluents Psychanalytiques", 1982, 251 p.

Le bateau touche enfin un rivage inconnu où les sorcières participent à un sabbat; Henriquez arrache des roseaux avant qu'elles regagnent la barque. Durant le retour, elles sont surprises par l'heure et se volatilisent au milieu de la traversée, laissant le pêcheur, sans vent ni route, ragaagner Peniscola à la rame (c'est à dire avec son propre souffle) au bout de plusieurs jours de navigation.

Il alla chez l'apothicaire [...] Il lui montre les roseaux qu'il avait apportés; "d'où cela vient-il ? [...] "D'Amérique, répond l'apothicaire. Il n'en pousse de pareils qu'en Amérique" [...] Mon cousin [...] s'en va droit chez la Ferrer: "Paca, dit-il en entrant, [...] la preuve que tu es une sorcière [...] c'est que tu en reviens en une nuit [...] je ne te laisse pas tranquille que tu me donnes un sort pour avoir à volonté un vent comme celui qui nous a amenés en Amérique. (Sorcières, 439)

Le souffle du fantastique permet de gagner l'Amérique¹¹ d'une seule traite et désormais Henriquez devient un homme pressé: son pacte diabolique lui confère le pouvoir de gagner du temps, mais on comprend qu'il s'aliène ainsi le meilleur de lui-même. La traite fantastique désigne l'accomplissement de distances monstres mais aussi des obligations tout autant monstrueuses. "Qui traite avec le diable est toujours mauvais marchand" (Sorcières, 440): Henriquez a vendu son âme et il est suggéré cyniquement que le marin a perdu son souffle pour du vent.

Vincente ne dit pas comment finit l'aventure de Henriquez; son récit suggère le pire (Henriquez va se dé-monter soumi au Mal de mer) et le texte bifurque vers une autre histoire, celle du postillon Romero. Le texte fantastique semble constitutif de ce que j'appellerai un effet de brise: la voie tourbillonnante qui transporte le pêcheur en Amérique désigne une catastrophe de l'espace-temps, et de même la syncope entre les deux récits de Vincente suggère un rapprochement accidentel, une relation textuelle catastrophique. L'espace du texte et dans le texte est brisé par le souffle du fantastique; le héros est lui-même brisé par l'obligation qu'il a contracté imprudemment et qui deviendra aussi pesante qu'un cauchemar: le vent tournera et cette fois, il l'aura contre. Le rêve américain tournera au cauchemar car le rivage où le fera échouer le Mal de mer ne figure sur aucune carte.

¹¹. On se souvient que dans *Carmen* (1845), Don Jose veut fuir en Amérique avec Carmen, et le refus de celle-ci — elle jette sa barque — le pousse au crime. dans "Les sorcières espagnoles", on trouve déjà en Carmencita l'ébauche de Carmen et l'horizon impossible que constitue l'Amérique.

Le roseau, la fibre qui plie à tous les vents et ne rompt pas, est ce qui rapproche l'Amérique et Peniscola, Henriquez et la sorcière. A côté de l'amarre dénouée de la rive valencienne, il figure le nouement constitué par le rivage américain, ce rivage fantastique où Henriquez a relâché.

Pour suggérer ce qu'il adviendra de Henriquez, Vicente raconte au narrateur l'aventure de Romero: une maladie mystérieuse l'empêche tout-à-coup de faire son métier, c'est-à-dire ... cocher. Ou plus exactement, explique Mérimée dans une note infrapagiale,

une espèce de postillon à pied (qui) tient par la bride les deux mules de devant d'un attelage, et les dirige en courant [...] s'il s'arrête, la voiture lui passe sur le corps. (Sorcières, 431)

Nous retrouvons, mis en regard, le coche-mare de Henriquez: condamné à cavalier éternellement à côté d'une figure chevaline écumante, Romero est menacé que ça lui passe sur le corps s'il veut souffler un instant. Cette pathologie respiratoire qui gêne le texte, rencontre étrangement la préscience de Galien désignant le cauchemar comme un "asthme nocturne".¹²

Il perdit son vent (Sorcières, 441) dit Vicente; par rapprochement avec la première histoire, le lecteur entend que Romero a perdu le lit du vent, autrement dit qu'il est soufflé. Et donc, de manière concomitante: dessaisi de quelque chose et saisi par autre chose. Si tout héros fantastique est implicitement ou explicitement soufflé, articulé à la fois sur un défaut et un excès, c'est parce qu'il figure un noeud d'échanges contradictoires, un objet disparate à la fois déficient et excédant: un monstre.

Romero contracte une obligation avec les puissances du mal pour reprendre son souffle, et les sorcières lui vendent un de ces roseaux "américains":

avec un noeud d'un côté et un bon bouchon de l'autre; dans ces roseaux, il y a des petites bêtes [...] il faut leur donner à manger une fois toutes les vingt-quatre heures [...] depuis ce temps-là, Romero aurait attrapé un lièvre à la course [...] Aujourd'hui, il court devant les mules sans perdre une bouffée de son cigare. Il court de Valence à Murcie sans s'arrêter, tout d'une traite. Mais il n'y a qu'à le voir pour juger ce que cela lui coûte. Les os lui percent la peau, et si ses yeux se creusent toujours comme ils font, bientôt il verra derrière sa tête, ces bêtes-là le mangent. (Sorcières, 442)

¹². Souffrant depuis longtemps d'une dyspnée incurable, Mérimée est mort asthmatique à Cannes où il avait tenté de trouver un air marin bénéfique.

Le roseau, on le comprend mieux maintenant, n'est pas comme le croyait Henriquez, une arme contre les sorcières. Le roseau par sa structure liée est un objet maléfique, lieur. Celui qui ne pouvait plus courir ne s'arrête plus désormais: il y est obligé. Ce qui lui arrive coïncide trop avec son désir, c'est exagéré. Romero est un héros fantastique parce qu'il est la victime de coïncidences excessives: on désignera comme fantastique tout héros trop comblé.

L'énergie libidinale qui participait à la traite fantastique de Henriquez est encore repérable ici: condamné à l'"impouvoir", Romero achète un pouvoir qui lui permet d'épuiser les mules et de dépasser le lièvre; ce mixte de bestialité et de technologie transforme l'homme pressé en quelque chose de pressant. Romero, semblable à un centaure, réalise son désir: être postillon et cocher... On comprend que Romero, sur sa lancée, ne couvre pas que des distances.

Le coût est exorbitant. Dans la traite fantastique, la perte l'emporte sur le gain: le souffle fantastique que les deux héros ont acheté pour gagner du (bon) temps leur fait perdre l'essentiel. Le fantastique reste intraitable.

Plutôt que "d'aller en pèlerinage" (*Sorcières*, 441) comme tous le lui conseillent, Romero (en espagnol, "pelerin"...) préfère traiter avec le diable qui va se jouer de ce pèlerin ne sachant pas lire son nom: d'abord pris au mot, le postillon va se faire prendre à la gorge. Tenu en bride, le héros fantastique rejoint la figure mythique du possédé devenu le cheval de l'esprit qui le monte contre lui-même. Comme la barque d'Henriquez, Romero va plus vite que le vent et cet excès de vitesse rapproche les deux héros. Le diable a eu aussi Romero pour du vent. A vouloir acquérir un pouvoir sur-humain, Romero est devenu in-humain.

Comme le bateau volant de Henriquez, Romero fume: c'est une machine de course qui avale des distances monstres et rejette un air vicié. Le héros fantastique apparaît ici comme un montage de techniques et d'imaginaire: un engin condamné à fonctionner jusqu'à la casse. Et ceci était déjà écrit: Romero a fait le contraire de ce que lui signalait son nom — "pelerin", il se voue au diable plutôt qu'à la Vierge de Peníscola —, et cette transgression montre une fois encore le pouvoir singulier que le fantastique confère au langage. Le nom du postillon est marqué d'un signe qui est une entaille, une coche. On se souvient de Lokis et du comte Miazka Szemioth dont le nom dit déjà le caractère monstrueux (homme/ours; virilité/féminité) d'un être qui mord sur plusieurs genres et définit le texte fantastique lui-même comme

une morsure, une déchirure et un dépassement.¹³ On comprend mieux ce qui coupe le souffle de Romero (et le coupe des autres), ce qui le taille en pièces (les os lui percent la peau...): Romero est marqué, il est coché par (une) force; et il faut bien lire que le postillon est coché.

Comme le coche de Henriquez, le postillon a pris "le mors aux dents" et sa caracole inhumaine le pousse à bout: il a une tête de mort — une figure creuse aux yeux enfoncés — et un corps squelettique; Romero fait le mors. Mors, morsure, morceau... "ces bêtes-là le mangent" (*Sorcières*, 442): on lit bien ici le travail de décomposition, de morcellement, du fantastique. Le postillon — homme de relais et de la communication —, exhibe un corps brisé, (dé)fait de morceaux disparates et montés, un corps mis en pièces. J'ai dit, en anticipant, que le fantastique c'est la plaie: ce qu'il fallait démonter.

On extraira en priorité trois réseaux théorétiques que la lecture du récit de Irving tentera d'affiner:

- le fantastique est constitutif d'un déplacement poussé à bout. Todorov veut que "le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation", or je crois plutôt que le fantastique est une machination aporétique qui s'emballe (comme un cheval ou une machine à l'accélération incontrôlable), et dont l'arrêt est indépendant de notre volonté. Il n'y a plus d'hésitation possible, il n'y a plus le temps pour quoi que ce soit. Cela ne s'arrêtera jamais. Jusqu'où ça ira ? Jusqu'au bout.
- dans le fantastique, le déplacement est toujours un dépassement: une morsure. Le "mécanisme victimaire" (R. Girard) qui mord le héros était déjà inscrit en/sur lui: il a été coché, désigné en son nom, et sa faute est d'abord une faute de lecture (un déni en son nom). Cette coche le coupe de tout, elle est la marque d'une présence qui n'a pas de nom. C'est une plaie. Comme le supplicié kafkaïen de *La colonie pénitentiaire*, le héros fantastique est un corps écrit où le texte se met en abyme.

¹³ Cf. B. Terramorsi, "Éléments pour une poétique du fantastique", op. cit.

— le héros est lié à un contrat dont il fait les frais (fractum, frangere: rompre) et fuir, c'est se casser.¹⁴ Mora, moraire, morceau, coche, frais, se casser, se démonter, être pressé, être soufflé ... une tresse sémantique constitutive de ce que je nomme l'effet de brise du fantastique.

II - "L'Adalantado des Sept Cités": la Vénus de l'île

Calypso laissa Ulysse quitter l'île [...] puis elle fit souffler un vent tiède et propice au voyage [...] Ulysse dirigeait avec art le gouvernail, et le sommeil ne tombait pas sur ses paupières. (Odyssée, V, 270 sq.)

Don Fernando, l'adalandado de Irving, est une héro agi par la machine à écrire fantastique; à Lisbonne au début du XV^e siècle un marin raconte qu'il a été drossé par la tempête jusqu'à une île presque inconnue peuplée de "saints errants" (*Adalantado*, 81) rescapés de l'Espagne mauresque, une faute trahit la confiance des insulaires et une nouvelle tempête lui fait perdre l'île de vue définitivement: Don Fernando monte alors une expédition "à ses frais" (*Adalantado*, 131) qui va doubler l'île mystérieuse, mais aussi doubler ce premier récit prophétique. Pour Don Fernando, tout est déjà écrit. Tout est de sa faute.

La caravelle de Don Fernando dériva à la merci des éléments [...] la destruction semblait inévitable [...] le pilote avait perdu ses estimes pendant la tempête [...] tout à coup l'océan s'apaisa [...] aucune île pareille à celle qu'ils avaient devant eux n'était notée comme existant en cette partie du monde. (Adalantado, 99); avait-il été drossé par la tempête jusqu'au pays même qu'il recherchait ? (Adalantado, 103)

Le dé-chaînement des éléments, les forces de la (sur)nature, la tempête qui souffle..., on reconnaît aisément la voie tourbillonnaire et l'effet de brise du fantastique. La flotte de Don Fernando est dispersée, son propre bateau ingouvernable va se disloquer, le chemin de la découverte se démonte et la découverte elle-même — l'île — est inestimable: le pont entre

¹⁴. A propos des héros fantastiques américains qui se cassent (Rip Van Winkle, Ichabod Crane, Peter Ruff, Auguste Beloe, Hans Pfaal, Wakefield...) cf. B. Terramorsi, "Le rêve américain. Note sur le fantastique et la renaissance aux États-Unis", *Europe*, (707), 1988, pp. 11-26.

le monde connu et le nouveau monde est infigurable, l'espace est devenu infiniment sécable. En touchant l'île, Don Fernando fait l'expérience d'une déchirure spacio-temporelle: Rip Van Winkle, on s'en souvient, rencontre dans une dépression (*hollow*) des Monts Kaatskill "les personnages d'une vieille peinture flammande";¹⁵ Don Fernando découvre dans l'île "de vivantes répliques des personnages de la tapisserie qui décorait les murs [...] comme si la vieille tapisserie se mettait en mouvement" (*Adalantado*, 111). La tapisserie du texte fantastique signifie un réseau d'événements décausés et met le texte du décausé en abyme (voir *Omphale* de Gautier, Metzengerstein de Poe...). Le texte fantastique apparaît comme une métaphore de la métaphore.

L'île est un lieu coupé de tout: "l'île aux sept cités [avait] été coupée du monde pendant plusieurs siècles" (*Adalantado*, 109). C'est un espace enkysté, un trou perdu de vue où le regard se perd (souvenez-vous du coche de Henriquez-Romero, de la dépression géologique où Rip Van Winkle — *rip*, déchirure, fente: un nom coché — devient l'objet même du déchirement entre deux mondes). L'île des Sept Cités est la figure de l'insularité irréductible des mondes: le brisant où le texte vient s'abîmer, le lieu de la coupure et la coupure même comme lieu du fantastique. L'île est un lieu qui coupe de tout:

La somnolence s'empara de Don Fernando, le grand chambellan [...] retira son énorme sombrero et le tint au-dessus de la tête de Don Fernando, comme un éteignoir au-dessus d'une chandelle [...] il sentit qu'il s'enfonçait dans la bodèche [...] le sombrero descendait lentement, Don Fernando était éteint! (Adalantado, 117-119)

Il avait sauté un siècle entier dans l'île aux Sept Cités; et il était à présent aussi parfaitement étranger à sa ville natale que s'il n'y avait jamais habité. (Adalantado, 131)

De même que Rip, Don Fernando s'endort (est mis en sommeil) pour se réveiller dans un autre siècle qu'il ne connaît pas et qui ne le reconnaît pas. Rip s'endormait dans l'Amérique coloniale et se réveillait vingt ans plus tard, dans une société révolutionnée: la voie de passage historique de la colonie britannique à une nation "américaine", la création historique des États-Unis d'Amérique, était infigurable. Un autre récit fantastique de l'époque, *Peter Rugg le disparu* de William Austin (1824) montrait similairement un héros damné obligé, tel le Hollandais Volant, de tourner en rond avec son coche durant une génération et ne pouvant regagner son foyer

¹⁵. W. Irving, "Rip Van Winkle", in *Contes fantastiques*, op. cit. p. 175.

qu'une fois la fondation des Etats-Unis accomplie. Le fantastique, dont l'apparition est ici concomitante de celle de l'Histoire, origine le rêve américain dans un sommeil de la raison qui engendre une Histoire dont les ruptures et les soubressauts coupent de tout, et d'abord du principe même de causalité. C'est cette animation incompréhensible de la machination historique que j'ai définie ailleurs comme le spectre de l'Histoire.¹⁶

Don Fernando quitte Lisbonne au début du XV^{ème} siècle, "à cette époque où le Nouveau Monde était encore inconnu" (*Adalantado*, 85), "car Colomb n'avait pas encore conduit ses audacieux trois-mâts de l'autre côté de l'océan" (*Adalantado*, 99); et il revient à Lisbonne au début du XVI^{ème} siècle quelques années après la traversée historique de 1492. Le navigateur pré-colombien est soufflé par la découverte de l'Amérique: cette image du héros "éteint" (*extinguished*), soufflé comme une bougie, réitère l'effet de souffle du fantastique. La tempête initiale puis le sommeil font que le pont entre le monde connu et le Nouveau Monde est soufflé: coupé. L'*Adalantado* se fait souffler sa découverte: une force semble lui avoir inspiré la route tandis qu'une (autre ?) force lui enlève tout repère et empêche ainsi la dé-couverte. L'Amérique de Don Fernando est la même que celle du Henriquez de Mérimée: un objet d'effroi. Et comme nous en avertit Jacques Hassoun dans *Les Indes Occidentales*:

*L'effroi ne se transmet pas. Il est unique, singulier. Il est la trace de l'absence signifiante [...] Ce serait une réaction à la découverte par exemple d'un continent nouveau qui porterait sur son rivage une pancarte sur laquelle se trouverait écrite en un alphabet inconnu mais immédiatement lisible par l'imprudent voyageur, la phrase somme toute burlesque: "vous venez de découvrir l'Amérique", cependant qu'Amerigo Vespucci ne serait pas encore conçu.*¹⁷

Don Fernando est coupé définitivement du reste du monde, il est un isolat errant dans une ville (*unheimlich*): il est un être littéralement inabordable. Don Fernando revient à Lisbonne contre toute attente: il y incarne fantastiquement l'Inattendu. On l'a dit, pas de découverte sans

¹⁶ B. Terramorsi, "Cauchemars de Julio Cortazar: de l'histoire de spectre au spectre de l'Histoire" in *Nouveau fantastique et mythologies modernes*, Cahiers du CERLI n° 14, Bruxelles, 1987. A propos du spectre de l'histoire dans le fantastique américain, cf. "Le rêve américain. Note sur le fantastique et la renaissance des Etats-Unis", op. cit.

¹⁷ J. Hassoun, *Les Indes Occidentales*, Sommières: Editions de l'éclat, 1987, p. 73.

retour: le pire pour le navigateur ici, c'est que son retour inattendu apparait comme une revenance qui ne fait rien découvrir sinon une présence en trop qui fait du bruit au lieu de communiquer: "ils tinrent ses paroles pour le délire d'un fou" (*Adalantado*, 121); Le fantastique est toujours constitutif d'une telle présence déplacée (voir Rip Van Winkle et Peter Rugg encore, mais aussi le Wakefield de Hawthorne ou le Spencer Brydon Jamesien du *Coin plaisant*).

Après les figures essoufflées de Henriquez et Romero, l'image exemplaire de Don Fernando "*extinguished*" vient souligner que le héros fantastique est le héros de la syncope (*synkoptein*, tailler, réduire, briser). Mérimée, on l'a vu, montre Henriquez et Romero à la limite de l'arrêt au bord de la syncope: suspension du souffle et perte de la conscience... Irving, similairement, montre le ravisement de Don Fernando: une syncope qui est proprement un évanouissement, mais aussi au sens grammatical, une suppression, un retranchement. Le navigateur en tant que Héros fantastique, exhibe cette coupure — la coche —, cette syncope qui à la fois le marque et le re-tranche.

Les habitants de l'île des Sept Cités ont fui leurs pays pour "pratiquer leur foi sans être molestés" (*Adalantado*, 81) guidés vers cette "île sainte" (*Adalantado*, 85) par des "évêques errants [...] conduits par une providence protectrice" (*Adalantado*, 83): la similitude est évidente avec la geste médiévale du moine Brandan — "il est allé à l'île de Saint-Brandan" (*Adalantado*, 133) — navigant durant sept ans sur la route de l'ouest jusqu'à une île — la Terre Promise des Saints — qui pourrait avoir été l'Amérique... Et de fait, si Irving faisait déjà allusion à cette légende dans sa biographie de Colomb (*Life and Voyages of Columbus*, 1828, livre 1er, chap. IV), le navigateur lui-même s'y réfère dans son *Journal de bord* (Jeudi 9 août 1492) en évoquant ses expéditions infructueuses pour retrouver cette île océane. Mais le texte d'Irving semble aussi réactiver un autre récit archaïque, celui de la navigation de Bran; Bran — qu'il ne faut pas confondre avec Brandan — navigue vers le Paradis chrétien, il s'endort en écoutant une étrange musique et à son réveil une fée le guide avec son équipage dans des îles merveilleuses, durant un an, ils profitent de tous les plaisirs mais quand ils veulent s'en retourner, on leur apprend qu'il ne peuvent plus toucher terre sous peine de se retrouver sous l'emprise du temps. A l'arrivée un des compagnons de Bran transgresse l'interdit et se pulvérise, quand Bran se fait connaître des hommes du rivage, on lui répond que Bran est mort depuis longtemps mais que le récit de sa naviga-

tion fantastique est connu de tous. Dès lors, l'équipage naviguera sans pouvoir toucher terre et connaîtra une éternelle jeunesse.

Le récit de Irving, on le constate, apparaît comme un palimpseste compliqué conférant au fantastique une densité très référentielle. D'autant plus que "l'île sainte" et "les saints errants" réfèrent en dernier lieu aux Puritains fuyant les persécutions religieuses de la vieille Europe pour recommencer l'histoire de l'humanité dans le Paradis terrestre américain, la terre providentielle d'une nation élue. Cinquante ans après la fondation des Etats-Unis, l'Américain Irving, biographe de George Washington et de Christophe Colomb, réactive sur le mode fantastique l'idée de l'insularité inaccessible du sol américain. Là où le discours théologico-politique vit une création atemporelle, le lieu du recommencement absolu et d'une histoire édénique, la fiction fantastique américaine suggère les traces d'un déjà-là. C'est on s'en souvient l'argument de Poe dans *Mellonta Tauta* où l'aventure astronomique aboutit à une exploration archéologique qui découvre les traces enfouies de la société étatsunienne.

La tempête originaire passée, l'île qui apparaît est un monde vieux et fossilisé, on y parle et écrit l'ancien castillan, on y célèbre un culte religieux traditionaliste, on s'y habille comme "avant le déluge" (*Adalantado*, 113) et les insulaires ressemblent aux "singuliers personnages des vieux manuscrits enluminés" (109) L'île au milieu de la mer fractale est un conservatoire, une Genèse et un Testament. Dès lors on comprend mieux pourquoi l'arrêt dans l'île est une syncope: le héros de l'avancée — l'*adelantado* — et des nouveaux mondes explore en fait l'Espagne gothique, l'Ancien Monde. L'homme de la conquête spatiale et de l'expansion linéaire vers l'ouest fait l'expérience archéo-logique de la dépression fantastique: la zone de turbulences, le trou de mémoire, le coin perdu, le fin fond... Le héros fantastique n'est pas le héros du pont et du carrefour, mais celui du puits et du labyrinthe; l'effet de brise du fantastique, c'est aussi l'intuition de cette profondeur historique comme rupture. Le héros fantastique qui fait les "frais" (*Adalantado*, 131) de l'expédition, défraye (oui, de frais, fractum...) la chronique. Ce qu'il fallait démontrer.

Après Henriquez et Romero, Don Fernando demeure l'obligé de quel- qu'un ou de quelque chose qui ne se découvre pas. Pourquoi Don Fernando d'abord accueilli chaleureusement dans l'île, en est-il soudain expulsé et livré à la haute mer où un bateau le sauvera par hasard? Chercher la faute dans le récit fantastique, c'est un peu chercher le mobile dans une enquête criminelle. On peut comprendre d'abord que le "mythe du paradis biblique

s'est vu supplanté par le mythe on ne peut plus profane d'un Eldorado",¹⁸ et ce sacrilège aurait provoqué l'expulsion de l'île paradisiaque. Certes, l'explorateur portugais de l'écrivain américain a l'"esprit d'un promoteur" (*Adalantado*, 85) et contrairement aux "saints errants" qui naviguèrent vers la Nouvelle Jérusalem — l'île / les Etats-Unis — seule la richesse matérielle le mobilise. Et on peut sans doute voir chez Irving une critique de l'utilitarisme américain au milieu du XIX^e siècle, alors que l'idéal adamique n'a pas résisté à la ruée vers l'or. C'est là un axe d'interprétation pertinent, mais dont le causalisme globalisant demeure en reste; or le fantastique est constitutif de ce reste, de ces reliefs de lecture trop copieuse. Une lecture plus circonspecte pourrait tenter de lire à travers et malgré ce fragmenté.

Don Fernando doit se marier avec sa fiancée, Serafina, mais il veut aussi conquérir l'île mystérieuse; il décide alors

d'épouser Serafina, jouir d'une partie de la lune de miel, et en différer le reste jusqu'à son retour, après la découverte des Sept Cités (Adalantado, 89).

Elle avait entendu parler de l'inconstance des mers et de ceux qui les sillonnent [...] de sa bonne foi et de sa sincérité; il prit à témoins la lune d'argent (Adalantado, 95).

Comme son amoureux, elle invoqua la lune pour la prendre à témoin de ses vœux [...] elle ne deviendrait jamais l'épouse de quelqu'un d'autre ! Jamais, jamais, JAMAIS ! Elle retira de son doigt un anneau d'or [...] gage de constance (Adalantado, 97)

Don Fernando veut concilier l'inconciliable — la possession de la femme et celle de l'île — et pour cela, victime de la réputation des navigateurs supposés être aussi instables que l'espace qu'ils traversent, il doit sceller un pacte sous/sur la lune: l'anneau de Serafina le lie, mais il obtient que ce gage anticipe la consommation du mariage, ce "reste" dont il s'acquittera au retour, le repos du marin. En somme, l'*adelantado* se marie à l'avance pour pouvoir posséder l'île puis la femme: l'île et le "reste". Il faut entendre que Don Fernando est en reste, autrement dit, il est le débiteur, l'obligé de Serafina. Ce "reste" est la quantité négligée que le héros fantastique va payer un prix exorbitant. Première faute: prendre la mer avant de prendre femme et accepter un gage sans rien donner en échange.

Sur l'île, Don Fernando raconte la fille de l'alcade dont on ignorera toujours le nom:

¹⁸ M. Merzoug, *Merveilleux et fantastique dans les contes de Washington Irving*, Thèse, université de Bordeaux III, 1980, pp. 397, 398.

Elle avait l'oeil noir andalou, un regard qui, à travers de longs cils noirs, est irrésistible [...] ceux qui savent ce que c'est que l'ensorcellement du sexe (en Andalousie) peuvent juger de la fascination à laquelle Don Fernando s'exposait [...] — vous autres gentilshommes qui parcourez les mers, êtes aussi inconstants que les vagues [...] Don Fernando, dans l'ivresse [...] prit la lune à témoin de sa sincérité. Comme il levait la main pour jurer, la chaste lune jeta un rayon sur l'anneau qui brillait à son doigt [...] — Señor Adalantado [...] donnez-moi cet anneau que vous portez au doigt, en gage de sincérité [...] avant qu'il n'eût le temps de réfléchir, l'anneau de la belle Serafina scintillait au doigt de la fille de l'alcade (Adalantado, 115-116)

Le héros fantastique de Irving est victime d'une femme mériméenne, une Carmen au regard médusant qui contrairement à la Carmen de Mérimée ne jettera pas à terre la bague de son séducteur. Cette femme inconnue est une énigme, une Sphinx dont M. Serres expose le "corps recousu, mal cousu. Deux parties en dichotomie, nouées en chi, un carrefour [...] la Sphinx est bifurcation, et réciproquement. Et le carrefour est chimère."¹⁹

La belle andalouse, c'est aussi les mystères de la femme: la bête noire, le sexe. Or, "la coupure même définit le sexe et lui donne son nom: secte, section, intersection".²⁰ La rencontre de la femme énigmatique va briser la vie de l'adlantado au creux de la mer, surgit une Vénus à l'oeil noir et au sexe ensorcelant; la scène de la séduction montre essentiellement un homme perdu en mer qui boit comme un philtre les paroles d'une Vénus insulaire. Don Fernando est victime de l'"ensorcellement du sexe": se défaire de l'anneau, c'est d'abord perdre son pouvoir et être lié à un sexe fort. Ce qui coupe l'adlantado du "reste" (le continent, Serafina), c'est le sexe. Cette Vénus turbulente surgie de la mer chaotique tient Don Fernando par le sexe et l'oblige à se renier. Deuxième faute: devenir un parjure et un sexe faible.

Un même serment pour deux femmes, c'est le mot de trop, un même anneau pour deux femmes, c'est le comble. Serafina donne son bijou généalogique et sacramental à Don Fernando qui ne lui donne rien en échange mais offre l'objet de valeur à une autre femme. En somme, il fait des avances à une femme aux frais d'une autre femme qui est sa créancière, autrement dit, il dispose indûment de ce qu'il détient en gage à titre précaire: Don Fernando fait un détournement. Le navigateur a tout investi

¹⁹. M. Serres, *La distribution*, op. cit. p. 204.

²⁰. M. Serres, *L'hermaphrodite*, Paris: Flammarion, 1987, pp. 128, 129.

dans son entreprise océanique et en attendant de tirer les bénéfices de sa découverte, l'adlantado vit sur des avances. Comme la mer, il prend toujours mais ne rend jamais, il est de ces hommes qui délibérément se font prêter beaucoup plus qu'ils ne veulent rétrocéder. Troisième faute: le détournement de l'objet sacramental.

Ce détournement cynique provoque une rupture dans les relations: Don Fernando ne s'acquiesce pas durant l'échange d'anneaux rituel avec Serafina, et cette rupture de la relation de symétrie Serafina <-> Don Fernando instaure la relation de non-symétrie Serafina -> Don Fernando. Mais l'adlantado en détournant l'anneau, entre en relation avec une tierce personne inconnue — la Vénus andalouse — qui inverse la relation de non-symétrie à son avantage (elle prend l'anneau, mais ne donne rien) Don Fernando -> Vénus. Soit finalement une étrange relation transitive (si Serafina -> Don Fernando -> Vénus, alors Serafina -> Vénus) qui rapproche Serafina et la fille de l'alcade, l'ange (Serafina, séraphin) et le démon (la Vénus noire), et qui retranche par syncope Don Fernando (Serafina -> Vénus). En détournant l'anneau, Don Fernando signe son arrêt: extinction de ses privilèges, évanouissement dans l'île, soustraction, syncope. L'adlantado se trahit, autrement dit, il se coupe. Ce qu'il fallait démontrer.

La Vénus de l'île des Sept Cités évoque singulièrement la Vénus d'Ille de Mérimée: Alphonse glisse à l'annulaire d'une Vénus de bronze au regard mauvais la bague familiale destinée à sa fiancée; il épouse ainsi la Vénus avant sa promesse et succombera à l'étreinte de la statue devant sa fiancée veuve et vierge. De son côté, le héros de Irving glisse à l'annulaire de la Vénus de l'île l'anneau de sa fiancée Serafina, et en donnant le bijou de l'une à l'autre malgré l'éclairage de la lune, Don Fernando provoque un désastre: si, comme Alphonse, il ne tombe pas en syncope dans l'étreinte étouffante de sa Vénus, il est soustrait néanmoins par une syncope spatio-temporelle. Le récit mythique de Polycrate, jetant son anneau à la mer avant de comprendre qu'on ne peut rompre un lien indissociable, n'a pas effleuré Don Fernando: l'adlantado n'écoute pas plus les mythes et leurs héros annulaires que le récit du marin l'ayant précédé sur cette île.

Expulsé sur la mer, Don Fernando ne devient pas invisible comme Gyges, cet autre héros annulaire, il devient au contraire très en vue dans Lisbonne, où il est un être inassimilable. Il ne parvient pas à accommoder son regard à un réel qui le devance trop; la mer a tout mélangé et comme un cauchemar, l'homme en avance explore un nouveau siècle où il fait figure de retardé: "lorsque qu'un homme dans la fleur de l'âge vient vous parler d'événements qui se sont produits plus d'un siècle plus tôt, comme lui étant

arrivés à lui-même, il n'est pas étonnant qu'on le prenne pour un fou." (*Adalantado*, 127)

Don Fernando, protégé par son anneau des atteintes du temps, se retrouve après son parjure soumis à l'Histoire comme le Bran de la légende médiévale. Quand il touche terre, tout se brise: l'anneau perdu, c'est le pont rompu, l'île à jamais invisible, son avance transformée en retard, les époques et les généalogies mêlées, les cycles de la lune perturbés, sa fiancée cyniquement réduite à des restes... En effet, lié plus au passé qu'au présent, le revenant se reconnaît mieux dans le cimetière que dans les rues de Lisbonne: la Vénus de l'île, dans sa noire vengeance, prend le parjure au mot et l'oblige à jouir du "reste" de sa lune de miel avec Serafina:

Elle reposait là sous la forme d'une imposante matrone taillée sans l'albâtre [...] le monument lui-même fournissait la preuve du temps écoulé, les mains de son époux [...] avaient perdu leurs doigts, et le visage de l'autrefois adorable Serafina n'avait plus de nez. (129)

.....
La jadis jeune et belle Serafina n'était plus qu'une arrière grand-mère de marbre. (131)

Don Fernando, par son retour, fait de sa fiancée un gisant, sujet devenu objet, meuble défiguré, statue à la face de lune, revenant: un *colossos*. Regardant le gisant du mari, il se voit mort, la main du parjure brisée. La lune de miel différée tourne au macabre, la noce pétrifiée du cimetière de Lisbonne est une représentation disparate, une coupe généalogique qui mélange les chronies et les liens de parenté: elle défraye la chronique.

L'*adelantado*, les femmes l'ont dit d'avance, double la mer qu'il sillonne: il est changeant, insondable, démonté. Il est semblable à l'infranchissable *Pontos* mais aussi à ces anneaux que les Grecs appelaient des "bagues sans limites" (*apeiroi*, Aristote, *Physique III*, 6, 207 a2) parce qu'ils n'ont ni fin ni commencement, ni *péras* ni *arché*. Le lien fantastique est paradoxal, il enchaîne et déchaîne à la fois, il précipite dans un espace non limité, inestimable, évoquant l'*apeiron* des Grecs. Le héros fantastique tient lieu de lien; il est une aporie vivante.

Postface

Pour conclure, ponctuellement, j'affirmerai simplement quelques unes des hypothèses et propositions disséminées en cours de route.

- La navigation du héros fantastique rappelle l'errance liminaire du *Sultifera navis*: le souffle du fantastique apparaît d'abord comme un vent de folie qui condamne le héros à hanter le *limes*, le bord de la catastrophe. La mer se lève avec le vent comme le texte se lève avec le souffle du fantastique, il se plisse, puis se forme, il se démonte et fait le creux sous le grain. Le fantastique est un complexe fractal structuré comme un vent: comme le vent, il est fractal, intermittent, sporadique, turbulent, il se brise en une infinité de sous-vents qui défrayent toute représentation en descendant infiniment dans le local et le fragmenté. Le fantastique, c'est le grain du texte.

- Il n'y a pas de discours fantastique mais une polyphonie, un tissu sonore, bruyant, où de multiples menaces laissent entendre une hostilité sans nom qui ne se découvre pas. Si "le principe de l'énigme est de dire des choses réelles par des associations impossibles" (Aristote, *Poétique*, XXII, 58 a25), le principe du fantastique — variété du discours énigmatique — serait de dire des choses impossibles par des associations possibles.

- lieu énigmatique, expression spatiale de la notion d'aporie, le labyrinthe est la forme matricielle de l'esthétique fantastique, la mer — le *pontos apeiron* des Grecs — est un de ses avatars privilégiés. La mer est un lieu fantastique, polymorphe et mouvant, un lieu insondable où le souffle commande tout: sa surface est formée par les vents et sa profondeur est insondable sous peine de mort par apnée. Elle est le lieu du mélange et de la désagrégation, le héros fantastique — soufflé, brisé, aporétique — est à lui seul une mer intérieure.

Il n'y a pas d'univers fantastique, il n'y a que des lieux fantastiques, un atomisme, une variété (*poikilia*) qui tel le *Pontos* des Grecs — que Lucrèce estime du rivage — est l'espace labyrinthe de l'inconnaissance.

Tous les espaces rencontrés sont parfaitement définis [...] mais il est impossible de les connecter entre eux. Ils ne peuvent se composer pour former une variété homogène unique. Ils combinent des catégories telles que l'ouvert et le fermé, l'extérieur et l'intérieur, le bord et la limite [...] D'où tout ce que l'on voudra dans le texte. Les îles inaccessibles et les pays d'où on ne peut sortir. La plage où la catastrophe vous jette, le déferlement du ressac, les rivages d'où l'on est rejeté aussi voisin qu'on s'en trouve un moment [...] La carte du voyage prolifère d'espaces originaux, parfaitement disséminés [...] transport, premier rapport. D'où Pénélope au poste théorique. D'où la reine qui tisse et détisse [...] Infiniment: le rationnel et l'irrationnel [...] Pénélope est l'auteur, la signataire du discours, elle en trace le graphe, elle en dessine le parcours.²¹

Pour parler encore comme M. Serres lisant par dessus l'épaule de Lucrèce, j'avancerai que le fantastique est structuré comme une distribution de jardins ou d'îles: la fantastique est la pierre (éclat, lapilli, colossos) dans le jardin.

LES BANTOUSTANS D'AFRIQUE DU SUD: INDEPENDANCE IMPOSEE, INDEPENDANCE REFUSEE

Claude Féral
Université de la Réunion

Si l'idée d'établir des "réserves" pour y installer de gré ou de force des groupes d'autochtones auxquels l'on a usurpé leurs terres n'est pas propre à l'Afrique du Sud, comme les expériences nord-américaine et australienne l'ont montré, il revient au parti Nationaliste sud-africain, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, d'avoir assis la domination de la minorité blanche sur des structures juridiques, politiques et économiques fondées sur la discrimination raciale.

Le gouvernement sud-africain a alors décidé unilatéralement que tous les citoyens noirs appartenaient à l'un ou l'autre des dix bantoustans ("homelands") dont il a officiellement déterminé les limites géographiques, en se fondant sur des critères — discutables — de première occupation, dans des zones essentiellement rurales situées dans différentes provinces du pays.

A la suite de la division du pays en zones blanches et zones noires, les étapes successives de la politique des bantoustans devaient être: accorder l'autonomie interne à ces territoires et trouver des chefs africains pour les gouverner; contraindre les Noirs à devenir citoyens de l'un ou l'autre de ces bantoustans, mais en les autorisant à conserver la nationalité sud-africaine; puis, octroyer l'indépendance aux bantoustans — ou les persuader de la réclamer; enfin, retirer aux citoyens de ces "Etats" devenus indépendants la nationalité sud-africaine.

Les buts de cette politique étaient multiples: elle permettrait de renforcer l'économie de la République d'Afrique du Sud, devenue le centre vital du "marché commun" que formeraient ces économies périphériques;

²¹ M. Serres, *La distribution*, pp. 206-207.

elle enlèverait aux Noirs toute possibilité de revendications à l'intérieur d'un pays où ils ne seraient plus que des étrangers au sens juridique du terme; elle préviendrait leur installation définitive dans les villes et les centres industriels blancs, où ils ne pourraient plus travailler qu'avec un permis temporaire; en même temps, elle justifierait aux yeux de l'opinion internationale que les Africains soient privés du droit de voter en Afrique du Sud; enfin, elle garantirait un flot intarissable de main-d'oeuvre à bon marché venant des zones pauvres. En 1961, Verwoerd, l'un des principaux concepteurs de cette politique de "développement séparé" (*"apartheid"*), résumait ainsi sa motivation : la fragmentation du pays que représente la création des bantoustans est le seul moyen pour les Blancs de garantir "leur liberté et le maintien de leur domination dans ce qui est leur pays."¹ En d'autres termes, si Blancs et Noirs doivent coexister en Afrique du Sud, les conflits ne peuvent être évités — et c'est une condition préalable à la prospérité — que si les groupes ethniques et tribaux se voient attribuer des bantoustans séparés dans lesquels ils peuvent jouir d'une indépendance souveraine.²

Les dix bantoustans ainsi déterminés sont : le *KwaNdebele*, le *KwaZulu*, le *Lebowa*, le *QwaQwa*, le *Kangwane*, le *Gazankulu*, le *Transkei*, le *Bophuthatswana*, le *Venda* et le *Ciskei*. Très fragmentés, ils ne représentent en tout que 13% de la superficie du pays, et sont censés satisfaire les besoins de 16 millions de Noirs, alors que 4 millions de Blancs se partagent les 87% de la superficie restante.³

Le premier, le *Transkei* se voit accorder l'indépendance en 1976. Avec l'indépendance, près de quatre millions de Noirs perdent immédiatement la nationalité sud-africaine. D'un point de vue économique, cela signifie qu'ils perdent par là toute possibilité de réclamer leur part des ressources qu'ils ont largement contribué à développer. D'un point de vue politique, ils perdent tout droit dans un pays où la majorité d'entre eux devront continuer à travailler pour gagner de quoi vivre. Ils se voient offrir en contrepartie la citoyenneté d'un bantoustan situé dans une zone rurale

¹. Muriel Horrell, *The Black Homelands of South Africa*, Johannesburg: South African Institute of Race Relations, June 1973, p. 8.

². *Financial Times*, 25 octobre 1976.

³. *The Guardian*, 21 octobre 1976.

pauvre. Un tiers au moins des "citoyens désignés" (*citoyens de jure*) du *Transkei* n'y ont pas de résidence et n'y sont jamais allés. Ces Transkéiens de l'extérieur ("*external Transkeians*") résident dans les banlieues-ghettos des grandes villes sud-africaines et n'ont aucun lien, disent-ils, avec le nouvel "Etat". Ils ne veulent pas être forcés d'aller au *Transkei*, où ils auront moins de chances de trouver un travail et connaîtront des conditions de vie plus dures.⁴ De plus, les nouveaux citoyens du *Transkei* doivent être en possession d'un passeport — au lieu de l'ancien "*passbook*" — pour se rendre en Afrique du Sud. Là, toutes les restrictions de l'*apartheid* continuent à leur être opposées, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas du tout considérés comme les autres étrangers. Le gouvernement de Prétoria ne fait donc que remplacer "une discrimination raciale par une discrimination nationale".⁵

La presse française parle de la "farce" de l'indépendance du *Transkei*, de l'"Etat fantoche du *Transkei*", de l'"indépendance d'un camp de concentration", de "projet de sous-développement aménagé". En effet, le *Transkei* n'a pratiquement pas de ressources économiques; son budget dépend à 80% des subventions sud-africaines. Peut-on parler d'"indépendance" politique véritable sans autonomie dans la sphère économique ? D'ailleurs, il subsiste bien d'autres limites à cette prétendue "indépendance" : l'Afrique du Sud se réserve ainsi un droit de regard sur la qualité de l'aide étrangère accordée au *Transkei*, auquel pas moins de quarante-neuf traités la lient, dans les domaines militaire, policier, monétaire et judiciaire.

Les observateurs s'accordent à considérer que l'avenir du *Transkei* dépend dans une large mesure de son indépendance économique par rapport à l'Afrique du Sud et donc des investissements étrangers dans le nouvel "Etat". Mais, justement, il apparaît d'emblée qu'il n'y aura pas d'investissements étrangers au *Transkei* : les adversaires de la politique des bantoustans, notamment l'*Anti-Apartheid Movement* en Grande-Bretagne s'appliquent à les décourager. De plus, les nations ont immédiatement décidé, quasi unanimement, et afin de ne pas cautionner la politique d'*apartheid*, de ne pas accorder de reconnaissance diplomatique au nouvel Etat, ce qui revient à ignorer son existence.

⁴. *Herald Tribune*, 1er avril 1977.

⁵. *Le Point*, 1er novembre 1976.

Le bilan de deux ans d'indépendance du *Transkei* montre qu'il n'a pas obtenu la reconnaissance diplomatique internationale, qu'il présente la plupart des caractéristiques économiques et sociales d'un pays du tiers-monde, et qu'il demeure une réserve de main-d'œuvre pour l'économie sud-africaine.⁶

Le deuxième bantoustan à demander son indépendance est le *Bophuthatswana*, qui consiste en six fragments éparpillés dans trois provinces d'Afrique du Sud. Au départ, il était composé de dix-neuf fragments, progressivement réduits à la suite d'opérations de remembrement commandées de Prétoria. Du point de vue économique, le nouvel Etat semble "viable", car, seul parmi les bantoustans, il possède des ressources minérales (mines de platine). Mais pour lui se pose à nouveau la question cruciale de la citoyenneté : près des deux-tiers des deux millions de citoyens du nouvel "Etat" vivent et travaillent en-dehors de ses limites. Or les nouveaux citoyens du bantoustan se trouvent automatiquement privés de la nationalité sud-africaine.⁷ Une des objections majeures formulées à l'encontre de cette perte de nationalité est qu'elle pourrait être utilisée pour obliger un Noir vivant dans une ville "blanche" à retourner dans son bantoustan pour laisser par exemple son emploi à un citoyen sud-africain. Les nouveaux "étrangers" à l'Afrique du Sud finissent cependant par faire fléchir le gouvernement de Prétoria et par obtenir de conserver les droits afférant à leur résidence et à leur source de revenus dans l'Afrique du Sud "blanche".

En 1979, le *Venda* devient à son tour indépendant, et d'un coup, ce sont 500 000 personnes — dont 150 000 vivant dans des zones blanches — qui perdent la nationalité sud-africaine, et dont le gouvernement de Prétoria pourra se désintéresser. Il s'agit d'un nouvel Etat-satellite, qualifié de non-viable car dépendant économiquement de l'Afrique du Sud. A la même période, fin 1979, le gouvernement du *Transkei* est en situation de cessation de paiement, et doit emprunter massivement à l'Afrique du Sud,

⁶. *Times*, 26 octobre 1978.

⁷. *The Christian Science Monitor*, 6 juin 1977. *Times*, 7 juillet 1977. *Financial Times*, 6 décembre 1977. *Times*, 6 décembre 1977.

démontrant, s'il le fallait encore, le caractère fallacieux de l'"indépendance" octroyée.⁸

Prétoria incite à ce moment-là aussi le *Ciskei* à devenir indépendant. Un référendum organisé dans ce bantoustan révèle que les intéressés y sont favorables à une écrasante majorité, bien que, justement, une commission d'experts sud-africains et internationaux leur conseille de refuser l'indépendance et de s'associer plutôt avec le territoire voisin réservé aux Blancs afin de former une région multiraciale largement autonome.⁹

Car il y a loin de la théorie du "développement séparé" à la réalité. Déjà en 1955, le rapport de la Commission Tomlinson soulignait la nécessité de procéder à des redistributions massives de terre aux bantoustans et d'entreprendre un développement rural extensif afin de les rendre économiquement viables.¹⁰ En 1980, le Premier Ministre sud-africain P. W. Botha lui-même reconnaît certains mérites aux recommandations de cette commission, déclare carrément qu'aucun des bantoustans n'est économiquement viable et que tous devraient être réintégrés dans des programmes de développement du gouvernement sud-africain.

Le bel édifice, on le voit, commence à se lézarder. Mais le gouvernement de Prétoria se trouve face à un dilemme : s'il se lance vraiment dans l'aide au développement des bantoustans démunis, il devra demander aux Blancs de gros sacrifices et risquer de s'aliéner ses partisans; si par ailleurs il abandonne la théorie selon laquelle les Noirs en Afrique du Sud ne sont pas des Sud-Africains mais des Zulus ou des Tswanas ou des Transkékens, il perd aussitôt toute justification pour empêcher les onze millions de Noirs vivant en zones blanches — près de neuf millions vivent alors dans les bantoustans — d'avoir des droits politiques.¹¹

Lorsque le *Ciskei* devient indépendant, le 4 décembre 1981, observateurs et commentateurs usent de qualificatifs tels que "pathétique", "ridicule", parlent de "ghetto rural" à l'avenir peu prometteur. Cette fois,

⁸. *Times*, 5 décembre 1979.

⁹. *The Guardian*, 15 février 1980.

¹⁰. Barbara Rogers, *Divide and Rule, South Africa's Bantustans*, London: International Defence and Aid Fund, March 1976, p. 9.

¹¹. *New York Times*, 21 décembre 1980.

ce sont plus de deux millions d'Africains qui deviennent étrangers dans leur propre pays natal. Les six autres bantoustans font savoir clairement qu'ils ne sauraient accepter l'indépendance telle qu'elle est proposée par Prétoria.¹²

Le mouvement du refus s'amplifie grâce à l'action du chef Zulu Buthelezi, tenant d'une politique non-violente de changement multi-racial. Il résiste avec force aux propositions d'un KwaZulu indépendant et écarte la notion même de bantoustan qu'il juge corrompue. Si Buthelezi, en 1984, acceptait l'indépendance, six millions de Zulus perdraient leur citoyenneté sud-africaine.¹³

L'année suivante, le Président sud-africain Botha déclare devant le Parlement qu'il ne veut plus priver les Noirs de leur citoyenneté sud-africaine lorsque leur bantoustan accède à l'indépendance.¹⁴ Il affirme vouloir former une confédération entre l'Afrique du Sud et les dix bantoustans.

En février 1986, le gouvernement sud-africain annonce qu'il abandonne la politique des transferts de population. Trois millions et demi de Noirs ont ainsi été forcés de s'installer dans les bantoustans entre 1960 et 1982 — c'est une somme incalculable de souffrances humaines. Pourtant, le KwaNdebele se voit proposer l'indépendance pour décembre de la même année.¹⁵ Son Assemblée Législative la refuse, Prétoria insiste, investissant d'importantes sommes dans l'infrastructure de ce bantoustan, qui, en devenant indépendant, soulagerait l'Afrique du Sud blanche du fardeau de la pauvreté et du chômage d'un demi-million de Noirs.¹⁶

En 1987 et 1988, plusieurs "révolutions de palais" agitent les bantoustans indépendants, révélant la fragilité de leur structure politique. Le gouvernement sud-africain vient au secours des chefs d'Etat renversés, continue à affirmer qu'il veut promouvoir l'indépendance des six bantou-

¹². *Financial Times*, 4 décembre 1981.

¹³. *International Herald Tribune*, 29 juin 1984.

¹⁴. *The Guardian*, 22 avril 1985.

¹⁵. *Herald Tribune*, 27 septembre 1986.

¹⁶. *Herald Tribune*, 28 octobre 1987.

tans demeurés seulement autonomes, mais ce discours est de moins en moins crédible.

On semble prêt de revenir à la case départ lorsque, en 1989, le Transkei demande à être réintégré à l'Afrique du Sud, car, disent ses responsables, l'avenir des deux "pays" est indissociablement lié. Le gouvernement sud-africain ne s'oppose pas à la réintégration dès lors qu'elle est voulue par la majorité des résidents du Transkei.

Ces développements nouveaux révèlent que la théorie du "développement séparé" dans son application extrême des 9 bantoustans indépendants a dû finir par céder à la pression de la réalité.

Le Président De Klerk commentait en ces termes l'effondrement du rêve selon lequel il n'y aurait d'Afrique du Sud que blanche :

*Man tries to force the great river of economic and social reality into the narrow channels of his own doctrine. In due season the flood comes and washes at least part of his endeavours away.*¹⁷

Sans doute la fragmentation excessive des bantoustans, jointe à l'insuffisance de leurs terres et créant une situation économique d'excessive dépendance, aggravée par la question fondamentale de la perte de nationalité sud-africaine, expliquent-elles l'échec de la théorie du développement séparé de bantoustans indépendants. Mais celle-ci était viciée dès le départ: les Métis et les Asiatiques, autres groupes raciaux entrant dans la composition de la population sud-africaine, n'auraient pu trouver aisément de place dans la logique de cette théorie dès lors qu'ils n'ont pas de "homeland" auquel l'on puisse les affecter.

Les bantoustans qui se sont laissé imposer l'"indépendance" voulue par Prétoria, tout comme ceux qui l'ont refusée, auront-ils au moins constitué une étape sur la voie d'une vraie restructuration de l'Afrique du Sud ?

¹⁷. *Times*, 12 mars 1990.

BIBLIOGRAPHIE

1- Ouvrages:

Jeffrey Butler, Robert I. Rotberg, and John Adams, *The Black Homelands of South Africa, The Political and Economic Development of Bophuthatswana and KwaZulu*, University of California Press, 1977, 250 pp.

Muriel Horrell, *The Black Homelands of South Africa*, Johannesburg: South African Institute of Race Relations, June 1973, 176 pp.

Barbara Rogers, *Divide and Rule, South Africa's Bantustans*, London: International Defence and Aid Fund, March 1976, 86pp.

Julia Segar, *Fruits of Apartheid — Experiencing "independence" in a Transkeian Village*, Critical Studies in African Anthropology, Number 2, Bellville, S.A.: Anthropos Publishers, 1989, 147 pp.

D.S. Prinsloo, ed. *Transkei, birth of a state*, published by the Foreign Affairs Association, Pretoria, 1976.

Published by Chris van Rensburg Publications :

- *The Republic of Bophuthaswana*, 1977
- *Homelands — The role of the Corporations*
- *The Republic of Venda*, 1979
- *The Republic of Transkei*, 1976

South African Institute of Race Relations, Johannesburg: *Race Relations Survey*, annuel depuis 1936.

2 - Presse

- Journaux sud-africains : *The Star*
Sunday Times
Rand Daily Mail
Financial Mail
Cape Times
Debates
- Presse internationale : *Le Monde*
Le Monde Diplomatique
Le Point
Le Quotidien de Paris
Times
The Economist
The Guardian
New York Times
Financial Times
Herald Tribune
International Herald Tribune
The Christian Science Monitor

- *Perspectives sud-africaines*, bulletin périodique publié par la Section des Affaires Culturelles et de Presse de l'Ambassade d'Afrique du Sud à Paris.

Herman Melville: Bibliographie

Il nous a paru utile de faire connaître cette bibliographie inédite des oeuvres de Melville, réunie par Bernard Terramorsi.

I- FICTIONS

TYPEE

- Edition princeps américaine: *Typee, a Peep at Polynesian Life*, New York: Wiley and Putnam, 1846.
- 1ère édition anglaise: *Melville's Marquesas Islands*, London: John Murray, 1846.
(Ed. expurgée)
- 1ère traductions françaises: *Typee* (par M. D. Desportes) Paris: 1926.
Un eden cannibale (par Théo Varlet), Paris: Gallimard, 1926.

OMOO

- Edition princeps américaine: *Omoo*, New York: Harper & Brothers, 1847.
- 1ère édition anglaise: *Omoo*, London: John Murray, 1847.
- 1ère traduction française: *Omoo, ou le vagabond du Pacifique* (par Jacqueline Foulque), Paris: Gallimard, 1951.

MARDI

- Edition princeps américaine: *Mardi, a Voyage Thither*, New York: Harper & Brothers, 2 vol., 1849.
- 1ère édition anglaise: *Mardi, a Voyage Thither*, London: Richard Bentley, 3 vol., 1849.
- 1ère traduction française: *Mardi*, (par Charles Cestre), Paris: Robert Marin, 1950, (couverture de Max Ernst)

REDBURN

- Edition princeps américaine: *Redburn*, New York: Harper & Brothers, 1849.
- 1ère édition anglaise: *Redburn*, London: Richard Bentley, 2 vol., 1849.
- 1ère traduction française: *Redburn, ou sa première croisière* (par Armel Guerne), Paris: Robert Marin, 1951 (couverture de Max Ernst).

WHITE JACKET

- Edition princeps américaine: *White Jacket*, New York: Harper & Brothers, 1850.
- 1ère édition anglaise: *White Jacket*, London: Richard Bentley, 2 vol., 1850.
- 1ère traduction française: *White Jacket, ou la vie à bord d'un navire de guerre*, (par Ch. Cestre et A. Guerne), Paris: Robert Marin, 1951.

MOBY-DICK

- Edition princeps anglaise: *The Whale*, London: Richard Bentley, 3 vol., 1851.
- 1ère édition américaine: *Moby-Dick or the Whale*, New York: Harpers & Brothers, 1851.
- Traductions françaises: *Le cachalot blanc*, traduction abrégée (par Marguerite Gay), Paris: 1926.
- Moby Dick*, (par J. Giono, Joan Smith et Lucien Jacques), Paris: Gallimard, 1941.
- Moby Dick*, (par Armel Guerne), Paris: le Sagittaire, 1954, (illustré par Klein).
- Moby Dick*, (par H. Guez-Rolle), Paris: Gallimard, 1970.

PIERRE

- Edition princeps américaine: *Pierre, or the Ambiguities*, New York: Harper & Brothers, 1852.
- 1ère édition anglaise: *Pierre, or the Ambiguities*, London: Sampson Low, Son & Co., 1852.
- 1ère traduction française: *Pierre, ou les ambiguïtés*, (par P. Leyris), Paris: Gallimard, 1939.

ISRAEL POTTER

- Edition princeps américaine: *Israël Potter, His Fifty Years of Exile*, New York: G. P. Putnam & Co., 1855.
- 1ère traduction française: *Israël Potter*, (par Ch. Cestre), Paris: Corée, 1951.

PIAZZA TALES

- Edition princeps américaine: *Piazza Tales*, New York: Dix and Edwards, 1856. (contient: "The Piazza", "Benito Cereno", "Bartleby the scrivener", "The Incantadas", "The Bell Tower", "The Lightning Rod Man", récits déjà publiés dans *Putnam Monthly Magazine*).
- Traductions françaises: *Benito Cereno et autres contes de la Véranda*, (par P. Leyris), Paris: Plon, 1937.
- Cocorico ! et autres contes*, (par P. Leyris), Paris: Gallimard, 1954.

THE CONFIDENCE-MAN

- Edition princeps américaine: *The Confidence-Man*, New York: Dix Edwards & Co., 1857.
- 1ère édition anglaise: *The Confidence-Man*, London: Longman, 1857.
- 1ère traduction française: *L'escroc* (par P. Leyris) Paris: Gallimard, 1952.

II - POESIES:*Battle Pieces and Aspects of the War*

- Edition princeps américaine: *Battle Pieces and Aspects of the War*, New York: Harper & Brothers, 1866, (tirage à 1200 ex.).
- 1ère traduction française: *Poèmes de guerre*, (par P. Leyris), Paris: Gallimard, Ed. bilingue, 1956.

Clarel, a Poem and Pilgrimage in the Holy Land

- Edition princeps américaine: *Clarel, a Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, New York: Putman & Co., 2 vol., éd. limitée, 1876.

John Marr and Other Sailors

- Edition princeps américaine: *John Marr and Other Sailors*, New York: tirage à 25 ex., 1888.

Timoleon and Other Ventures in Minor Verses

- Edition princeps américaine: *Timoleon and Other Ventures in Minor Verses*, New York: tirage à 25 ex., 1891.

Billy Budd

- Edition princeps américaine: *Billy Budd*, dans le tome XIII des *Works*, ed. R. M. Weaver, 16 vol., 1922-24.
- 1ère traduction française: *Billy Budd, gabier de misaine*, (par P. Leyris) Paris: Gallimard, 1937.

III - JOURNAUX:

ANDERSON Charles Robert, (édit.), *Journal of a Cruise in the Fregate United States, 1842-44* (with notes on Herman Melville), Durham, N.C., 1937.

WEAVER Raymond (edit), *Journal Up the Straits: Oct. 11, 1856 - May 5, 1857*, New York, 1935.

METCALF Eleanor Melville (edit), *Journal of a Visit to London and the Continent by Herman Melville*, Cambridge, Mass.: Harvard Univer. Pr., 1948.

Traduction française: *Journaux de voyage*, (par F. Ledoux), Paris: Gallimard, 1956, (extraits).

IV - LETTRES:

The Letters of Herman Melville, ed. Merrel R. Davis & William H. Gilman, Yale University Press, 1960.

Traduction française: *D'où viens-tu Hawthorne ?*, (choix, traduction et introduction de P. Leyris, notes bibliographiques de P. Jaworski), Correspondance suivie d'un essai: "Hawthorne et ses mousses" publié en 1850, Paris: Gallimard, 1986.