UNIVERSITE de NANTES

U.F.R. de LETTRES

Année 2007 N° attribué par la bibliothèque

_____

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE de NANTES

Littérature américaine

présentée et soutenue publiquement

par

PASCALE DENANCE

Le 14 décembre 2007

« I – "Tim" – and – Me! » : essai sur l'entrelacs des genres comme fondement fictionnel à une rhétorique du sujet. Etude d'un corpus transgénérique de la fin du XIX^e^ siècle : *The Portrait of a Lady* de Henry James, *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman et une sélection de poèmes d'Emily Dickinson.

_____

Directeur de thèse

Madame Marie-Jeanne Ortemann

JURY

Mme Marie-Jeanne ORTEMANN, Professeur émérite, Université de Nantes
Mme Claire BAZIN, Professeur, Université de Paris 10 – Nanterre

Mme Penelope GALEY-SACKS, Maître de Conférences – HDR, Université de Valenciennes
M. Georges LETISSIER, Professeur, Université de Nantes

TOME 1

A mon mari

A la mémoire de Maryse Guerlais

La liste est longue des collègues et ami-e-s qui m'ont aidée et soutenue dans mes recherches. Qu'ils en soient toutes et tous remerciés.
Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Madame Marie-Jeanne Ortemann.
Je remercie également l'Université de Nantes qui m'a accordé un allègement de service à deux reprises.

Note liminaire

Par souci de clarté, et pour les distinguer de tous les autres textes littéraires mis en regard, seules les expressions suivantes ont été retenues pour désigner le corpus formé par le roman de James, la nouvelle de Gilman et la sélection de poèmes de Dickinson : « le corpus », « les textes du corpus », « les textes sélectionnés ».

Les abréviations utilisées pour les titres du roman et de la nouvelle sont respectivement *PL* et *The YWP*[1].

Nous avons employé les italiques pour les titres et les mots étrangers, conformément à l'usage. Nous avons donné la préférence aux chiffres dans les expressions « 1ère personne » et « 3ème personne » et avons respecté le choix de l'auteur dans les citations. De façon générale, nous avons respecté le choix de l'auteur pour les signes d'emphase, caractères gras, soulignement, guillemets, ou italiques, pour l'orthographe des noms propres, et enfin en ce qui concerne les espaces entre les tirets[2].

[1] Voir, p. 1, note 1.

[2] On sait que l'usage n'est pas le même selon les langues : un espace avant et après le tiret en français, aucun en anglais. En ce qui concerne les poèmes de Dickinson, l'édition de Thomas H. Johnson, qui est l'édition de référence, a adopté une présentation des tirets avec espace, que nous avons respectée.

INTRODUCTION

La thèse présentée ici se veut une longue variation sur la question que pose James dans la préface de *The Portrait of a Lady* : « By what process of logical accretion was this slight "personality", the mere slim shade of an intelligent but presumptuous girl, to find itself endowed with the high attributes of a Subject? »[3]. En d'autres termes, quel est ce processus de mutation, ou de transmutation, qui permet, en littérature, de transformer un sujet en un Sujet ? Le point de départ de la problématique est conceptuel. Nous nous proposons de suivre le trajet de deux concepts, celui de sujet et celui de genre, dans un corpus tripartite. Nous étudierons donc les liens entre la subjectivité et le genre dans un corpus composite de la fin du XIX[e] siècle, constitué de trois entités textuelles : un roman, *The Portrait of a Lady* de Henry James, une nouvelle, *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman[4] et une sélection de poèmes d'Emily Dickinson[5]. Proposons tout d'abord une définition rapide du premier concept envisagé :

> Sujet renvoie étymologiquement au *subjectum* latin, ce qui gît, s'étend dessous, base, fondement. De cette origine nous avons gardé cette idée

[3] Henry James, *The Portrait of a Lady* (1881), Preface to the New York Edition, Norton Critical Edition, New York: W.W. Norton & Company, 1995, p. 9. L'emploi des abréviations suivantes pour désigner le roman et la nouvelle : « *PL* » et « *The YWP* », voisinera avec la mention des titres en toutes lettres au début de chaque nouveau développement et à l'occasion, comme signe d'emphase.
[4] Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*, (1891), Virago Modern Classics, 1981.
[5] Emily Dickinson, *The Complete Poems*, (1890), Edited by Thomas H. Johnson, Faber and Faber, 1975.

> d'une réalité souterraine qui confère au sujet humain sa consistance. Il entre en outre dans une opposition fondatrice avec ce qui se dresse en face de lui, dans l'extériorité du visible : l'ob-jet[6].

Nous entendrons le terme « genre », du latin *genus*, *generis*, « catégorie », dans son double déploiement, en genre littéraire d'une part et genre linguistique d'autre part, dévoilant ainsi deux éléments d'une alternative conceptuelle dont nous montrerons l'articulation. Nous appliquerons ce dispositif conceptuel, qui se révèle donc en trois volets, sujet, genre et *gender*, au corpus. Ce dernier a été conçu comme un continuum transgénérique, allant du plus narratif au plus poétique.

Le dernier vers du poème 196 de Dickinson, « I – "Tim" – and – Me! », évoqué dans le titre comme une énigme initiale qui nous tient à cœur, doit être compris comme une synecdoque du corpus. Il suscite en effet une question fondamentale : la rupture ostensiblement opérée au sein du sujet doit-elle être comprise comme un signe de fragmentation identitaire ou au contraire comme l'articulation d'une rhétorique du singulier et de l'universel ? La question peut être reformulée autrement : ces textes expriment-ils un malaise identitaire ou sont-ils une mise en forme poétique d'une interrogation philosophique et ontologique ? Notre hypothèse de départ est que le malaise identitaire qu'ils décrivent leur permet de mettre en place une rhétorique du sujet, que nous allons tenter de définir. Nous entendons le terme « rhétorique » selon la définition proposée par le Groupe μ : « la rhétorique est la connaissance des procédés de langage caractéristiques de la littérature »[7].

Pourquoi ce corpus alliant prose et poésie ? Il permet de montrer qu'une conception complexe et novatrice du sujet émane du jeu intertextuel inscrit dans les œuvres de James, Gilman et Dickinson. Ces trois textes publiés à l'extrême fin du XIX^{e} siècle, à dix ans d'intervalle, amorcent, selon nous, un véritable tournant dans l'histoire littéraire. Porteur d'un processus qui avait été amorcé plus avant dans le siècle et qui arrive alors à un point de condensation maximale, ce triptyque américain constitue l'aboutissement d'une mouvance littéraire conjuguant romantisme et réalisme. Mais il est aussi préfiguration du

[6] Pierre Auregan*, Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Ellipses, 1998, p. 13.
[7] Groupe μ, *Rhétorique générale*, Editions du Seuil, 1982, p. 25. Les auteurs font ainsi la distinction avec la poétique : « Par « poétique », nous entendons la connaissance exhaustive des principes généraux de la poésie, étant entendu que la poésie *stricto sensu* est le parangon de la littérature ».

modernisme et même du post-modernisme[8]. Le corpus est envisagé comme un continuum allant du texte le plus protéiforme et le plus narratif, le roman de James, au plus poétique et plus bref, la sélection de poésies de Dickinson. La nouvelle de Gilman, qui emprunte au narratif et au poétique de façon particulièrement équilibrée, se situe à mi-chemin. Fiction poétique ou long poème en prose, ce texte focalise un ensemble de convergences littéraires et la vision du sujet qui en émerge peut être perçue comme emblématique. Une condensation d'éléments stylistiques ainsi que la reprise de multiples éléments thématiques intertextuels en font un véritable palimpseste. La nouvelle, dans ce cas précis, peut être considérée comme un entre-deux, comme une entité textuelle formant une transition entre le roman et la poésie. Nous n'avons sélectionné qu'un seul roman de James et qu'une nouvelle de Gilman et ne considérons que quelques poèmes de Dickinson, ce qui constitue de bien minces prélèvements dans des œuvres immenses. Un des critères qui ont présidé au choix de cette sélection de poèmes de Dickinson a été de privilégier ceux qui traitent plus particulièrement du soi et de l'étrange-r au soi.

Ces trois textes présentent des similitudes importantes en dépit du fait qu'ils appartiennent à des genres différents. Ce corpus composite, avec trois signatures différentes, donne lieu à une étude transgénérique dans une confrontation triangulaire. Plutôt que d'insister sur les dissemblances, qui semblent évidentes, nous allons tenter de démontrer, à la suite d'Aragon, qui va jusqu'à affirmer qu'il ne fait « pas de différence entre les romans et la poésie »[9], que les écarts sont moins grands qu'on ne pourrait le supposer *a priori*. Notre propos n'est pas non plus de nier les différences entre le narratif et le poétique, mais de réfléchir sur les notions de catégorie et de genre. Se superposant à l'interface narratif et poétique, la confrontation de deux systèmes de narration, celui dit de « 1ère personne » pour la nouvelle et la sélection de poèmes, et celui dit de « 3ème personne », assorti d'une posture narrative de type omniscient, pour le roman, amènera la question, là encore, de saisir des caractéristiques communes, ici énonciatives, au-delà des divergences de surface. En se penchant à la fois sur les rapprochements et les écarts à partir d'un corpus donné, dans lequel les textes narratifs arborent du poétique et les textes poétiques, du narratif, il devient possible d'appréhender les similitudes dans leur

[8] Modernisme entendu ici au sens des études anglicistes. Le terme a d'autres connotations dans les études littéraires françaises. « We can regard it as a timebound concept (say 1890 to 1930) or a timeless one (including Sterne, Donne, Villon, Ronsard)". Peter Childs, citant Malcolm Bradbury, dans *Reading Fiction*, *Opening the Text*, Palgrave, 2001, p. 4.

[9] Entretien avec Aragon, cité dans Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Editions Hachette, Paris, 1992, p. 110. Voir citation complète, *infra*, chapitre 3, p. 199. L'affirmation, polémique dans sa radicalité apparente, est bien sûr rhétorique.

profondeur tout en prenant en compte les différences catégorielles. A l'inverse, l'un des enjeux de l'étude que nous faisons des liens entre ces textes sera de ne pas omettre de faire jouer les différences au-delà des similarités. Nous focaliserons notre attention sur le fait que les catégories ne sont pas étanches plutôt que sur les catégories elles-mêmes. Le fait que tel roman présente telles caractéristiques n'implique en rien que cela soit vrai de tout roman et il en est de même pour la nouvelle et la poésie. En abordant les textes dans leur spécificité, nous tenterons d'éviter le double écueil de la catégorisation à outrance et de l'induction abusive.

On s'attachera donc à considérer dans ce corpus à la fois les points communs et les différences. Ce sont des textes américains de la fin du XIX^{e} siècle, qui problématisent la subjectivité et le genre. Ces textes nous ont semblé particulièrement représentatifs d'une écriture de rupture caractéristique de cette période de fin de siècle, une écriture dans laquelle s'imposent à la fois l'éclatement de la subjectivité et l'émergence du sujet-femme, une écriture enfin qui met en crise les notions d'universel et de singulier et annonce les théories déconstructionnistes du XX^{e} siècle. Ils ont également en commun la poéticité de l'écriture, qui se manifeste notamment dans l'entrelacs du narratif et du poétique. Ils mettent en scène des personnages féminins de façon privilégiée et novatrice, font entendre des voix auparavant bien silencieuses et prolongent ainsi une tradition littéraire qui prend sa source au début de leur siècle. La publication à la fin du XIX^{e} siècle, la fragmentation du sujet qu'ils exposent, le choix de personnages féminins, l'entrelacs du narratif et du poétique, le recours fréquent au fantastique et l'héritage emersonien de ces textes sont donc autant de paramètres qui nous ont permis de les regrouper et qui vont se révéler particulièrement signifiants dans le cadre de cette recherche. En effet, ces éléments, qui peuvent sembler disparates dans un premier temps, concourent tous à élaborer une poétique spécifique du sujet et du genre. Aucun de ces facteurs ne serait suffisant à lui seul, mais leur combinaison détermine une spécificité.

Les dates de parution s'échelonnent de 1881 à 1893, la première publication des poèmes de Dickinson datant de 1890. Les textes de ce corpus ont donc été publiés dans les vingt dernières années du siècle, à seulement dix années d'intervalle. L'écart entre les dates d'écriture des poèmes de Dickinson, 1860-1886, et celle de leur publication, 1890, doit être souligné. Cependant la date de publication nous a paru déterminante, pour des raisons qui tiennent à l'importance de la réception de l'œuvre. Cette littérature de « fin de siècle » présente des aspects de transition. Elle propose un changement de paradigme par

rapport à l'esthétique romantique et pointe résolument vers le modernisme, préfigurant les textes de James Joyce, Virginia Woolf et ceux de Henry James qui ont été écrits au début du siècle suivant. Mais leur filiation est complexe, le bouleversement des codes n'exclut pas un certain type de continuité. Reprenant certaines conventions, en rejetant d'autres, ces textes proposent une réécriture qui n'est exempte ni de transgression ni d'imitation.

Dans la première partie, nous envisagerons le sujet dans sa dimension fragmentée et dans son rapport à l'altérité en faisant jouer une formule en forme de chiasme, le sujet de l'écriture et l'écriture du sujet[10]. Nous considérerons, à la suite de Ricœur, la division de la subjectivité en « mêmeté » et « ipséité ». Selon le philosophe, il convient en effet de « dissocier deux significations majeures de l'identité selon que l'on entend par identique l'équivalent de l'*idem* ou de l'*ipse* latin »[11]. Dans un deuxième mouvement, nous étudierons l'altérité, à travers la perception, car ces textes problématisent la subjectivité et l'altérité à travers la complexité du phénomène de la perception, notamment celle du regard. On peut même discerner une réelle obsession scopique dans leur façon de montrer la présence à l'autre. La technique visuelle se révèle décisive dans le roman, mais pour montrer un rapport au monde compliqué, perturbé. Les connotations traditionnelles de l'ombre et de la lumière se voient inversées dans le roman de James. Ainsi la lumière, habituellement symbole de clarté et d'ouverture d'esprit, est-elle source de confusion pour Isabel Archer. L'objet perçu n'existe pas hors perception du sujet – l'anamorphose à l'œuvre dans *The Yellow Wallpaper* en est un bon exemple. Aussi les textes du corpus brouillent-ils les limites du concept d'altérité. La confusion qu'ils instaurent se comprend mieux à la lumière des théories de Ricœur, selon lesquelles l'altérité est à la fois hors le sujet et dans le sujet, par le biais de l'ipséité, car si l'on admet cette organisation dialectique entre la mêmeté et l'ipséité, on doit considérer la présence intrinsèque de l'altérité au sein de ce sujet. Dans les textes sélectionnés, cela prend la forme d'une polyphonie constitutive du sujet à part entière, qui se présente comme une sorte de dialogue intérieur continu et discontinu et qui ne va pas sans heurt. Loin de mettre en scène une harmonie, les textes étudiés présentent un concert parfois cacophonique de voix contradictoires, conflictuelles.

[10] Nous reviendrons longuement sur cette formule en forme de chiasme, que nous empruntons à Marie-Jeanne Ortemann.
[11] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, 1990, p. 12.

La figure récurrente du double, telle qu'elle est étudiée dans la deuxième partie, montre qu'une altérité ne saurait se concevoir hors d'un mouvement dialectique à la fois à l'intérieur du sujet et dans un trajet constant de l'intérieur vers l'extérieur qui bouscule la notion même d'altérité. La récurrence du thème de la fragmentation dans ces textes est un phénomène textuel signifiant. La deuxième et la troisième parties sont consacrées à la notion de genre en tant qu'elle affecte la subjectivité dans les textes sélectionnés. Le concept de genre, que nous considérerons tour à tour dans son double sens de genre littéraire et de *gender*, nous semble en effet incontournable pour rendre compte de la subjectivité dans le discours littéraire tel qu'il apparaît dans le corpus choisi. La notion de catégorie est décisive si l'on accepte de la mettre en perspective. Aristote, dans sa *Poétique*, ouvre la voie au questionnement sur les catégories : « La pensée, c'est le processus par lequel on démontre qu'une chose existe ou qu'elle n'existe pas ou par lequel on formule quelque idée générale »[12]. Ces textes ne se préoccupent du genre que pour mieux le transcender.

Pour le premier volet de cette démonstration en deux temps, nous partirons de la théorie de Jakobson selon laquelle la métaphore et la métonymie correspondent respectivement à l'axe paradigmatique et à l'axe syntagmatique et à ses implications. On sait que combinant les théories de Freud et celles de Jakobson, Lacan a pu avancer l'idée selon laquelle « l'inconscient est structuré comme un langage »[13]. Dans cette perspective, le narratif et le poétique sont des parties inaliénables de la conception du sujet. Nous déclinerons les variations du genre littéraire en mettant l'accent sur l'entrelacs du narratif et du poétique. Le deuxième volet de cette démonstration s'articulera autour de l'analyse du genre au sens de *gender*, tout aussi incontournable pour l'étude de la présence du sujet dans le corpus. Le triptyque masculin-féminin-épicène nous fournira une entrée pour étudier l'inscription des catégories grammaticales du genre dans le corpus choisi et l'importance de leur contribution à une rhétorique de l'universel et du singulier.

L'émergence d'une nouvelle conscience du genre, « a sense of sex », selon la formule de Thomas Hardy[14], bouleverse celle de l'humain telle qu'elle est représentée par la littérature à cette époque. Une intuition de la fragmentation et une conscience aiguë du

[12] Aristote, *Poétique*, 1450 b, 10-15, Le Livre de Poche classique, Librairie Générale Française, 1990, p. 95.
[13] Jacques Lacan, Position de l'inconscient, *Ecrits*, On sait que chez Lacan, la notion d'inconscient fonctionne comme une synecdoque du sujet. Nous verrons que dans les textes sélectionnés, la réalité du sujet est plus large.
[14] La formule a fourni le titre de l'ouvrage de Margaret R. Higonnet ed., *The Sense of Sex*, Feminist Perspectives on Hardy, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1993. Voir *infra*, troisième partie, chapitre 6.

genre se mettent en texte en même temps. Alors que l'aspect genre est traditionnellement perçu en littérature comme un particularisme, il est au contraire utilisé comme une condition d'accès à l'universel par ces textes qui, en le problématisant, inaugurent ainsi un mouvement de déconstruction, non pas dans une simple concomitance, mais dans un mouvement dialectique. L'éveil est le concept clef du mouvement littéraire fort de cette période[15]. Le roman d'Eliot, *Middlemarch*, qui a fortement influencé la littérature de langue anglaise de l'époque, publié au milieu du siècle, examinait plutôt le genre dans le cadre de ses implications sociales[16]. Ces textes de la fin du siècle se préoccupent au contraire des conditions d'émergence et de l'avènement du sujet et montrent les difficultés du processus quand il s'agit d'une femme. Le genre au sens de *gender* ne se pose plus comme un particularisme, mais comme un élément crucial dont la prise en compte modifie sensiblement la rhétorique du sujet. Nous explorerons dans la troisième partie son rôle dans l'effet de bascule identitaire et nous verrons comment il affecte la subjectivité dans les textes sélectionnés. A travers un éventail de personnalités ou de *personae* multiples, *The Yellow Wallpaper* notamment interroge à la fois le genre et la conception traditionnelle de l'altérité. Nous allons tenter de démontrer que l'étude du genre, sous l'angle du narratif et du poétique, d'une part, et du triptyque masculin-féminin-épicène, d'autre part, est indissociable de celle de la subjectivité dans le corpus. De plus, le fait de considérer les variations des effets de genre sous l'angle d'une confrontation avec d'autres œuvres de la fin du XIX[e] siècle, révèle la subjectivité littéraire[17] sous un jour nouveau et fournit un axe permettant de réfléchir aux conditions de généralisation du texte littéraire.

Même si les textes du corpus se démarquent de l'esthétique et de l'idéologie romantiques, il en subsiste certaines traces, notamment la recherche du sens à travers l'exposition de l'extraordinaire dans le quotidien, de l'étrange(r) dans le familier. Nous envisagerons la dimension *fantastique* de ces œuvres traditionnellement considérées comme « réalistes » :

> It would be misleading, however, to see novelists as suddenly abandoning "realism" for "modernism" in 1890: the process was far more transitional than that would suggest. "Realism", for example, appealed as a term to many writers that critics would now consider precursors to modernism: for instance, both Henry James's "psychological realism" and

[15] *The Awakening* de Kate Chopin a eu beaucoup de succès à sa parution en 1899.
[16] George Eliot, *Middlemarch*, (1871), New York and London: W. W. Norton & Company, 2000.
[17] L'expression est une référence au titre du livre de Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

> Dostoevsky's "Higher Realism" were attempts to go beyond realism but also to retain a belief in the faithful representation of life[18].

On voit dans *The Art of Fiction*, publié en 1884, à quel point James diffère de Zola dans ses conceptions littéraires, malgré toute l'admiration qu'il porte à l'art de ce dernier : « The characters, the situation, which strike one as real will be those that touch and interest one most, but the measure of reality is very difficult to fix »[19]. La rédaction d'un bon roman nécessite d'avoir « le sens de la réalité », qui est « très difficile à fixer ». Mais, nous explique-t-il plus loin, il est impossible de fournir une recette, car la réalité possède « une myriade de formes »[20]. Les critiques qui reprochent à James de ne pas être assez concret ou de ne pas introduire assez de rebondissements dans ses intrigues ne prennent pas en compte cet intérêt pour la complexité et la dimension transcendante du quotidien.

Ces textes s'inscrivent dans un type de littérature que Frederick R. Karl appelle « a literature of enclosure » et qui s'est développé selon lui, depuis Kafka et Proust :

> It is a type of fiction in which breadth of space is of relatively little importance. Space exists not as extension but only as a volume to be enclosed in a room, or a house, or even in a city.[21]

Cette tendance littéraire nous paraît débuter en fait un peu plus tôt, avec les trois auteurs de notre étude. L'analyse de Karl nous paraît particulièrement bien rendre compte de la nouvelle de Gilman, dans laquelle l'espace n'est effectivement qu'un volume compris dans une maison et même une seule pièce de cette maison. Nous pouvons la compléter en rappelant l'aspect imposé de cette restriction à un espace clos, très net chez Gilman et plus tard chez Kafka. Dans *La Métamorphose*, le personnage devenu scarabée est remis dans sa chambre *manu militari* par un père hostile ; *Le Procès* s'ouvre sur l'interdiction faite à K de sortir de sa chambre[22] ; le personnage de *The Yellow Wallpaper* est confiné dans une

---

[18] Peter Childs, *Reading Fiction*, *Opening the Text*, Palgrave, 2001, p. 5. Nous avons conservé l'orthographe adoptée par l'auteur pour « Dostoevsky ». Le dictionnaire Collins liste quatre orthographes différentes : Dostoevsky, Dostoyevsky, Dostoevski, Dostoyevski.

[19] Henry James, *The Art of Fiction*, (1884), in *Henry James, Literary Criticism*, *Volume One: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, The Library of America, Literary Classics of the United States, New York, 1984, p. 51.

[20] *Ibid*, p. 53.

[21] Frederick R. Karl, « Doris Lessing in the Sixties: The New Anatomy of Melancholy », in *Doris Lessing Studies*, p. 61.

[22] Kafka, *Le Procès,* . Une autre similitude est l'absence de patronyme du personnage principal, sur laquelle nous reviendrons dans la première partie.

pièce de la maison contre son gré. Ce manque de liberté se retrouve dans le roman et dans les poèmes, signant une littérature du contenant, de la clôture, « une littérature des espaces clos ». A décrire ainsi l'enfermement, ces textes prennent le risque d'entraîner le lecteur dans un monde qui pourrait être perçu comme confiné. C'est là leur limite mais aussi leur force. Du reste, la perte au niveau de l'espace se voit compensée par l'importance consacrée à la dimension-temps. Incontestablement, il s'agit d'une littérature du temps plus que de l'espace[23].

On comprend que la problématique du genre apparaisse si fréquemment dans ce type de littérature. Historiquement, culturellement, l'espace privé a été traditionnellement réservé aux femmes, dans une dichotomie rigide répartissant les sphères de façon dissymétrique, les hommes jouissant de la totalité de l'espace public et les femmes devant se contenter de l'espace privé. Pour autant, nous ne tenons pas cette écriture de l'intériorité pour intrinsèquement féminine et ne pouvons donc pas rejoindre les théories dites « différentialistes » de la fin du XX^{e} siècle[24]. Nous y voyons surtout un ensemble de stratégies littéraires, présentant un certain nombre de caractéristiques et de récurrences dans lesquelles nous discernons des traits culturels affectant un type de littérature mettant en scène des femmes de façon privilégiée, qu'elle soit écrite par des femmes ou non. Ces stratégies semblent parfois aller vers l'affirmation de soi et parfois au contraire s'en éloigner, car elles s'accompagnent d'une rhétorique du soi et de l'enfermement qui se révèle souvent une arme à double tranchant.

Est-il utile de maintenir la différenciation entre littératures anglaise et américaine ? Les critères de frontières nationales peuvent paraître surimposés de façon artificielle à des œuvres littéraires et l'on pourrait être tenté de se satisfaire du concept de littérature anglo-américaine. Là encore, nous allons tenter de démontrer que les distinctions sont moins nettes qu'on ne le considère habituellement. La littérature de James est précieuse de ce point de vue, car ce dernier est le modèle même du *trickster*, celui qui passe d'une culture à l'autre, d'une catégorie à l'autre, dépourvu de l'aspect comique toutefois. Si James n'est mentionné que dans certaines histoires de la littérature anglaise, il l'est dans la plupart des histoires de la littérature américaine. Il apparaît même deux fois dans deux introductions à la littérature de la même série, l'une anglaise, l'autre américaine[25]. Et, fait surprenant, il est présenté dans chaque recueil sans que rien ne soit modifié, les deux entrées étant

[23] Nous verrons dans la quatrième partie l'importance du temps dans ces textes.
[24] Hélène Cixous est l'auteur qui représente le mieux ces théories différentialistes.

rigoureusement identiques, ce qui amène à se poser des questions sur les critères littéraires qui président à ce genre de classification et à remettre en question une taxinomie un peu automatique, qui n'a pas eu comme préalable une réelle réflexion sur les catégories. Comment préciser la spécificité américaine de l'époque ? Nous verrons dans la mise en parallèle avec d'autres textes que les auteurs anglais de la même période semblent plus en prise avec les notions de bien et de mal et avec la religion instituée que leurs homologues américains, lesquels semblent au contraire s'être dégagés de l'influence du religieux. Si l'emprise du religieux semble absente du roman de James et de la nouvelle de Gilman, elle a toutefois inscrit sa marque dans la poésie de Dickinson, ce qui révèlerait l'importance de la date d'écriture. Quelques décennies plus tôt, dans les textes de Poe et de Hawthorne, les traces d'une lutte avec ces valeurs traditionnelles persistent, alors que dans les textes sélectionnés, un nouveau système éthique semble avoir été mis en place. Les valeurs de « réussite » et de « *self-reliance* » ont-elles remplacé les anciennes valeurs et l'héritage transcendentaliste a-t-il contribué à mettre en place une autre religion, plus séculaire celle-ci ?

Ce corpus peut ne pas sembler typiquement américain si on le considère par opposition avec la littérature américaine dite « des grands espaces » d'auteurs du XIX^{e} siècle tels que Twain ou Melville. Quand Hemingway disait de *Huckleberry Finn* de Mark Twain que c'était le plus grand roman américain, il évoquait une certaine sorte de littérature américaine, peut-être la plus connue, une littérature trouvant ses sources d'inspiration dans le roman picaresque et dans les grands espaces américains, se concentrant sur l'espace extérieur, et dont le temps ne semble pas la préoccupation première. Mais de fait, on peut distinguer deux branches de littérature américaine. La deuxième veine, celle à laquelle appartiennent les textes sélectionnés, est une littérature des espaces clos, privilégiant l'espace intérieur, montrant des paysages intérieurs, métaphoriques, ce que l'on appelle en anglais *inner landscapes*. Notre hypothèse est que cette littérature des espaces clos est en lien avec l'écriture d'une certaine intériorité, avec une écriture du sujet qu'il nous faudra définir, car nous verrons que par ailleurs, elle remet en question la notion d'intériorité. Pour être différente, elle n'en est pas moins d'origine américaine, mais elle semble plus universelle, moins marquée sur un plan national, et débouchera plutôt sur les romans de Virginia Woolf d'abord, puis sur ceux de Doris

[25] Françoise Grellet, *An Introduction to American Literature, "Time present and time past"*, Hachette Supérieur, 2000, pp. 133-136. Françoise Grellet et Marie-Hélène Valentin, *An Introduction to English Literature, From Philip Sydney to Graham Swift*, Hachette Supérieur, 2000 pp. 236-239.

Lessing, par exemple. Les textes sélectionnés reflètent les valeurs américaines de leur époque (citons l'importance de la place de l'individu dans une société en plein essor, des libertés individuelles, du travail menant à un succès d'ordre personnel et d'une quête spirituelle tentant de se dégager de l'influence du religieux) et doivent en conséquence être examinés au vu de ces spécificités. L'intérêt pour la problématique du genre dont ils témoignent va dans le même sens. Les Américaines, surtout les plus jeunes, étaient perçues comme plus libres que les Anglaises, ce qui apparaît très nettement dans *The Portrait of a Lady*, notamment dans la scène inaugurale.

Les influences de la philosophie d'Emerson sont très nettes. On a pu évoquer « la diversité de l'héritage américain d'Emerson », « en philosophie […] et « en littérature – la longue série des héritiers directs d'Emerson, parmi lesquels Whitman, Dickinson, H. James, Melville »[26]. Les textes du corpus choisi s'inscrivent dans cette filiation philosophique et littéraire. La prise de distance vis-à-vis de la religion instituée dont ils témoignent semble une marque indéniable de l'influence des transcendantalistes. L'héritage emersonien apparaît notamment dans le concept de *self-reliance*[27].

Ces textes appartiennent avant tout à une littérature de la conscience, bien que ce concept soit à redéfinir :

> Ses romans [ceux de Henry James] se détachent de multiples façons dans leur époque à laquelle pourtant ils appartiennent en tant que romans de la conscience, mais une conscience qui n'est pas, là encore, conçue comme le garant d'une identité mais, à la limite, comme une fonction du récit, comme un « centre » organisateur des perceptions qu'enregistre une écriture qui ne veut plus permettre la distinction entre la « surface » et la « profondeur » de la conscience, entre l'extérieur et l'intérieur[28].

On pourrait ajouter que les romans de James appartiennent en fait non pas à une époque, mais à plusieurs, leur publication s'étalant sur plusieurs décennies. Néanmoins, le problème ne se pose pas dans notre approche, puisque nous focalisons notre attention sur un seul de ses romans.

[26] Sandra Laugier, Essai de synthèse, *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, Revue Française d'Etudes Américaines, n° 91, Février 2002, p. 126.
[27] Voir *infra*, chapitre 1, A, les théories du sujet.
[28] Serge Soupel, *La littérature de langue anglaise des origines à nos jours*, Ellipse, 1995, p. 280.

Ces textes littéraires fonctionnent en quelque sorte comme un filtre précurseur des textes théoriques à venir, devançant les écrits psychanalytiques, philosophiques et linguistiques. Dans les rapprochements textuels que nous opérons, la question de savoir s'il faut considérer les textes sélectionnés comme une annonce de ceux du XX^{e} siècle ou ceux des XX^{e} et XXI^{e} siècles comme une réécriture des textes sélectionnés est primordiale. Ce chiasme n'est pas seulement rhétorique. Baudelaire disait que dans les textes de Poe il lisait « ses propres phrases ». Comment les phénomènes d'éclatement, de morcellement, de polyphonie et de dislocation qui traversent les écritures du sujet des textes de ce corpus ont-ils favorisé une écriture en rupture avec les traditions littéraires précédentes ? Et dans quelle mesure annoncent-ils les conceptions du XX^{e} siècle ? L'étude raisonnée de l'alternance du narratif et du poétique et des différents niveaux d'énonciation dans les textes du corpus, combinée avec la lecture d'autres textes de la fin du XIX^{e} siècle, pourra nous guider dans une tentative de réponse à ces questions. La polyphonie et la dislocation du sujet à l'œuvre dans ces textes mettent la notion d'identité en crise, permettent l'émergence d'un sujet-femme inconnu jusqu'alors et amènent ainsi un nouvel équilibre contribuant à élaborer une rhétorique nouvelle de l'universel et du singulier. En d'autres termes, les brèches dans l'écriture du sujet à la fin du XIX^{e} siècle ont rendu possible une écriture du sujet féminin qui était inconcevable auparavant – construction et déconstruction sont donc à l'oeuvre dans un mouvement dialectique constant dans cette littérature de fin de siècle.

Ces textes se proposent de renouveler l'exploration de la subjectivité littéraire en y ajoutant la perspective d'une conscience de femme. La rareté, jusqu'alors, des études de personnages-femmes dotés d'une réelle épaisseur fait que la transformation d'une conscience de femme en matériau littéraire constitue réellement une innovation de cette fin de siècle. Un tel paradigme ne peut être que transitoire. Cet aspect apparaît de façon beaucoup plus prépondérante dans ce roman que dans les romans ultérieurs de James. *The Portrait of a Lady* se situe à l'apogée d'un mouvement, qui, comme toute courbe, toute impulsion, redescend après avoir atteint un paroxysme[29]. Cela révèle l'importance de la période de publication. Toutefois, il ne saurait être question de réduire le texte à son contexte. Les œuvres importantes sont celles qui s'inspirent des idées en cours tout en les

[29] *Tess of the D'Urbervilles*, écrit à la même période, est de loin le roman le plus abouti de Thomas Hardy par rapport à la conscience de genre : Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, (1891), Penguin Classics, 1998. Il est intéressant de le comparer avec les textes précédents, comme *Under the Greenwood Tree*, par exemple, qui explore les mêmes problématiques, mais de façon beaucoup moins radicale.

transformant. Paradoxalement, les textes sélectionnés sont bien de leur époque alors qu'ils s'en démarquent complètement. C'est d'ailleurs, encore plus paradoxalement, leur façon même de se démarquer des idées de leur temps qui trahit une rhétorique temporellement située[30]. Même à leur insu, ils n'ont d'autre choix que de se situer dans les grands débats de leur temps.

Certains textes du milieu et de la fin du XIX[e] siècle seront utilisés en contrepoint pour tenter de déterminer si la déconstruction de la subjectivité se fait nécessairement à travers celle du genre dans les textes de l'époque considérée. Des textes comme *The Oval Portrait* d'Edgar Poe ou *The Birthmark* de Hawthorne, qui accordent au personnage femme un espace textuel intéressant sans toutefois lui donner une réelle envergure, fournissent une première intuition des enjeux du genre, sans toutefois problématiser ce dernier. Ils conservent notamment une vision extrêmement traditionnelle de la femme morte en tant qu'objet poétique, telle qu'elle est totalement révélée par la formule de Poe, selon laquelle l'objet poétique par excellence serait la mort d'une jolie femme[31]. Le défi pour les textes sélectionnés consiste donc à transformer cet objet mort en un sujet vivant[32]. Comprendre leur démarche à cet égard nécessite de théoriser le sujet dans sa confrontation à la mort, entreprise pour laquelle le concept de « l'être vers la mort » de Heidegger se révèlera indispensable. Nous tenterons de définir une rhétorique du sujet à partir de l'étude de l'universel et du singulier que nous aurons menée.

The Portrait of a Lady, *The Yellow Wallpaper* et les poèmes de Dickinson considérés suggèrent une réflexion sur l'écriture et invitent à théoriser sur le texte littéraire. Dans le roman, les personnages sont décrits et présentés comme des textes à plusieurs reprises, soulignant ainsi l'aspect métafictionnel et l'auto-réflexivité du texte littéraire. Mais si les textes littéraires possèdent cette capacité de faire retour sur soi et portent en eux leur propre démarche critique, ils ne sauraient être percés à jour par une herméneutique trop facile qui prétendrait rendre compte de leur sens. Dans *The Figure in the Carpet*, Henry James emploie la métaphore d'un « motif complexe dans un tapis persan », « something like a complex figure in a Persian carpet », pour montrer à quel point la

[30] Il faut souligner notamment la façon dont *The Yellow Wallpaper* s'inscrit dans les débats de l'époque autour de la médecine et de la psychiatrie naissante.

[31] « The death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world–and equally it is beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover ». Edgar Poe, *The Philosophy of Composition*,

[32] Nous verrons dans la troisième partie les excellentes analyses que propose à ce sujet un ouvrage au titre évocateur : Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body*, New York: Routledge, 1992.

prudence est de mise en la matière[33]. De la même façon, l'instance énonciative de *The Yellow Wallpaper* considère avec ironie les velléités de la narratrice de vouloir trouver une structure à tout prix : « I determine for the thousandth time that I *will* follow that pointless pattern to some sort of a conclusion »[34]. Les théories développées dans le métatexte de l'auteur sont parfois en discordance avec celles que le texte littéraire semble suggérer. Nous étudierons par exemple le décalage entre le commentaire que fait Gilman de sa nouvelle, qui pose une intentionnalité de l'écriture sans la questionner, et la conception extrêmement complexe et ambivalente de l'écriture qui émerge de la nouvelle elle-même. Cette non-concordance, cette complexité, ces décalages d'énonciation vont être au cœur de notre travail.

Il faut poser, de nécessité, le problème de la réception actuelle de ces textes, en considérant deux critères, l'espace et le temps. Si le roman de James a largement dépassé les frontières, *The Yellow Wallpaper* et la plupart des poèmes de Dickinson restent peu connus, voire inconnus en France. Interviennent ici les frontières divisant divers lectorats, auxquelles s'ajoutent les problèmes de langue. Certains de ces textes, comme la plupart des poèmes de Dickinson, ne sont pas traduits, ou n'ont été traduits que dans les dernières décennies, comme *The Yellow Wallpaper*. Ce dernier vient d'ailleurs de faire l'objet d'une deuxième publication en français[35]. Cette nouvelle traduction, tout en ayant le mérite de proposer une deuxième option au public francophone non angliciste, ne laisse pas de poser certains problèmes. On peut déplorer notamment que ce soit la mention « roman », et non « nouvelle » qui soit accolée au titre et que ce dernier, « *La Séquestrée* », ne fasse aucun cas du ressort littéraire de déplacement métonymique adopté par le texte original. La substitution du sujet au profit de l'objet papier peint ainsi opérée semblait pourtant incontournable. Ce choix de traduction, deuxième terme de l'alternative textuelle nécessairement créée lors du passage d'une langue à une autre, met en lumière, par cet écart appuyé, l'ampleur de la distance qui peut être instaurée entre les différentes réalisations d'un texte. Le décalage dans les conditions de réception est une raison majeure de faire de ces textes un objet d'étude en vue de les faire connaître à un public francophone. De plus, cette littérature de la fin du XIX^{e} siècle correspond à une

[33] Henry James, *The Figure in the Carpet*, (1896), in *The Figure in the Carpet and Other Stories*, Penguin Classics, Penguin books, London, 1986, p. 374. Voir *infra*, p. 435.
[34] *The YWP*, p. 19.
[35] Charlotte Perkins Gilman, *La Séquestrée*, roman, traduction et présentation Diane de Margerie, Editions Phébus, Paris, 2002.

interrogation sur le sujet extrêmement fertile, à laquelle le lecteur du XXI[e] siècle peut revenir avec profit. Comment découvrir de nouvelles possibilités de sens à partir d'une relecture de ces textes ?

La méthode d'analyse critique que nous avons adoptée doit être explicitée. Il nous a paru nécessaire de considérer certains textes littéraires en tant que ressources critiques. Pour ce faire, nous avons sélectionné certains textes pertinents des XIX[e], XX[e] et XXI[e] siècles, qui nous paraissaient entretenir une relation de métatextes avec les textes sélectionnés et que nous concevons comme autant de phares, dont l'éclairage permet de mettre au point une grille de lecture complexe. Nous réserverons le terme de « textes » aux textes littéraires que nous mettrons en regard et qui fonctionneront pour les textes du corpus comme autant d'« hypotextes », de « cotextes » et d' « hypertextes », pour les distinguer des textes de critiques littéraire. On peut en effet penser, à la suite de Jean Carrière et de Julien Gracq, que « la meilleure critique des œuvres nous est fournie par l'ensemble des relations positives ou négatives qui les relient entre elles »[36]. Nous ferons nôtre également l'affirmation de Harold Bloom : « the meaning of a poem can only be a poem, but *another poem–a poem not itself* »[37].

Les textes sélectionnés sont lus, dans cette perspective, comme des embryons qui prennent leur forme pleine ensuite. La littérature, et la critique littéraire après elle, transcendent les visions linéaires du temps. Nous adopterons une démarche d'induction pour l'étude des textes du corpus, pour apprécier les caractéristiques générales qu'ils présentent. Cette démarche d'induction, traditionnellement perçue comme hasardeuse sur un plan scientifique, se voit corrigée par la démarche inverse, puisque l'apport des textes théoriques offre au contraire une approche déductive, en mettant une théorie littéraire générale au service de l'étude de textes singuliers.

Enfin, il nous faut élucider le positionnement adopté par rapport à la distance de la démarche critique. Notre visée étant la mise en perspective des théories du soi, les conséquences de notre propos sur l'écriture de notre thèse en sont accrues d'autant. Barthes

[36]Julien Gracq, *Entretiens*, José Corti, 2002, pp. 144-145. Voir *infra*, p. 39.

[37] Il nous semble nécessaire de préciser ici le contexte de la citation que nous venons de proposer : « All criticisms that call themselves primary vacillate between tautology – in which the poem is and means itself – and reduction – in which the poem means something that is not itself a poem. Antithetical criticism must begin by denying both tautology and reduction, a denial best delivered by the assertion that the meaning of a poem can only be a poem, but *another poem – a poem not itself* » [C'est l'auteur qui souligne]. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, *A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1997, p. 70.

expose le piège redoutable qu'il y aurait à tomber dans la « subjectivité », ou à l'inverse, à prétendre à l'objectivité absolue :

> [L]orsque l'objet de la recherche est le Texte (on reviendra sur ce mot), le chercheur est acculé à un dilemme, redoutable : ou bien parler du Texte selon le code conventionnel de l'écrivance, c'est-à-dire rester prisonnier de l'« imaginaire » du savant, qui se veut, ou, ce qui est bien pis, se croit extérieur à l'objet de son étude et prétend, en toute innocence, en toute assurance, mettre son propre langage en position d'exterritorialité ; ou bien entrer lui-même dans le jeu du signifiant, dans l'infini de l'énonciation, en un mot « écrire » (ce qui ne veut pas dire simplement « bien écrire »), retirer le « moi », qu'il croit être, de sa coque imaginaire, de ce code scientifique, qui protège mais aussi trompe, en un mot jeter le sujet à travers le blanc de la page, non pour l'« exprimer » (rien à voir avec la « subjectivité »), mais pour le disperser : ce qui est alors déborder le discours régulier de la recherche[38].

Nous devrons constamment naviguer entre les deux écueils que décrit Barthes. On pourrait croire que la tentation de « jeter le sujet à travers le blanc de la page » est d'autant plus forte quand on envisage le soi, mais il semble au contraire que les enjeux apparaissent plus distinctement et que les façons détournées de parler de soi, « de rester prisonnier de l'« imaginaire » du savant », deviennent d'autant plus transparentes. Aucun chercheur ne saurait éviter la nécessité d'un positionnement philosophique. Les stratégies employées varient selon le point où l'on se situe sur le continuum des théories concernant la subjectivité dans l'écriture et la subjectivité en général. Une telle étude ne saurait ignorer ni la nécessité d'adopter des prémisses théoriques ni le danger qu'il y aurait à se complaire dans de fausses certitudes.

[38] Roland Barthes, « Jeunes chercheurs » in *Le Bruissement de la langue*, Editions du Seuil, 1984, pp. 98-99.

PREMIERE PARTIE

Stratégies d'écriture et construction du sujet

Comment se présente la division du sujet dans ce corpus de textes littéraires de la fin du XIX[e] siècle ? Nous nous proposons de montrer, à travers l'analyse des formes du discours (« discours »/ « récit » de Benveniste), de tous les problèmes de focalisation (Genette), de la subjectivité dans le discours (Easthope, Lacan, Kerbrat-Orecchioni), de la place de la perception et de la sensation au centre du sujet et de l'écriture (Merleau-Ponty, Laurent Jenny), qu'une conception extrêmement complexe et novatrice du sujet émane de ces textes, qui anticipent les grands questionnements à venir. Pourquoi, et surtout, comment, l'illusion de toute puissance du sujet est-elle mise à mal ? Comment voit-on déjà se profiler ce que la linguistique, la psychanalyse et la systémique établissent au XX[e] siècle, en montrant, respectivement, que le sujet est constitué de mots, qu'il ne saurait ignorer le gouffre ouvert en lui par l'inconscient – et enfin, qu'il est également le produit de son conditionnement et le jouet des forces sociales ? La polysémie du texte littéraire induirait-elle une rhétorique dont la complexité devancerait l'analyse pure, de la même façon que, selon certains auteurs contemporains, le signifiant précède le signifié ? La complexité de l'étude du sujet tient à l'enchevêtrement de ses composantes :

> Mais le génitif, « sujet de » introduit l'amphibologie : sujet est à la fois actif et passif, celui qui agit / celui qui subit le processus. Comment penser cette contradiction ? Est-elle simplement diachronique, purement linguistique ? Ou bien n'éclaire-t-elle pas l'ambiguïté inhérente à la subjectivité ? Le sujet est à la fois assujettissement à l'extériorité phénoménale, à l'histoire, à autrui, en même temps qu'il est ce qui tend à s'assujettir cette même extériorité, ce même cours de l'histoire. A la fois processus de soumission à l'objet et de domination de celui-ci. **Dialectique du sujet et de l'objet qui est au cœur de la subjectivité**[39].

Cette citation montre toute la complexité de la question du moi et du non-moi, du sujet et de l'autre. La question principale qui nous guide tout au long de cette étude, celle de savoir quelle rhétorique du sujet émane des textes du corpus, en amène d'autres. Comment peut-on en effet prétendre rendre compte d'une rhétorique *du* sujet ? Il semble en effet paradoxal d'envisager un sujet au singulier, *a fortiori* en littérature, contexte dans lequel il nous faut rendre compte de la construction du sujet à travers une myriade d'éléments contradictoires, et entre autres à travers la construction de personnages souvent opposés.

[39] Pierre Auregan, *op. cit.*, p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

Les penseurs postmodernes ont élaboré une philosophie de la déconstruction menant à un constat d'aporie du sujet. Ajouter à l'étude de la déconstruction le pan oublié de la réflexion, celui de la reconstruction, apparaît comme un défi pour la recherche sur le sujet en ce début du XXI[e] siècle. Les textes du corpus doivent être relus dans cette perspective, car ils ne se contentent pas d'annoncer les théories du sujet de la déconstruction, ils contiennent aussi en germe des aspects de reconstruction qui n'ont pas été, ou pas suffisamment, explorés par les théories de la déconstruction. En fait, ils annoncent surtout les travaux des phénoménologistes, Merleau-Ponty, Paul Ricœur, Laurent Jenny. Une relecture systématique s'impose donc.

La dynamique conceptuelle de cette première partie s'inspire de la démarche philosophique de Ricœur dans *Soi-même comme un autre* :

> La seconde intention philosophique, implicitement inscrite dans le titre du présent ouvrage par le biais du terme « même », est de dissocier deux significations majeures de l'identité (dont on va dire dans un moment le rapport avec le terme « même »), selon que l'on entend par identique l'équivalent de l'*idem* ou de l'*ipse* latin. L'équivocité du terme « identique » sera au cœur de nos réflexions sur l'identité personnelle et l'identité narrative, en rapport avec un caractère majeur du soi, à savoir sa temporalité[40].

Mais, continue Ricœur, « l'identité-ipse met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmeté, à savoir la dialectique du soi et de l'autre que soi », et l'on peut concevoir « une altérité qui n'est pas – ou pas seulement – de comparaison, une altérité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même »[41]. Notre analyse de la subjectivité s'articulera autour de la dis-location du sujet et nous procéderons à une relecture de ce « sujet divisé », que nous interpréterons, à la suite de Ricœur, en un jeu entre mêmeté et ipséité. Nous verrons que l'analyse de la subjectivité en termes d'une dialectique entre mêmeté et ipséité permet effectivement d'envisager différemment l'altérité au sein du sujet. De plus, ce schéma dynamique de mêmeté, ipséité et altérité au sein du sujet fournit des pistes pour une lecture différente du « pathologique » en littérature, plus précisément de l'«inexplicable » dans *PL*, ainsi que de la « folie » dans *The*

[40] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, 1990, p. 12.
[41] *Ibid.*, p. 13.

YWP et certains poèmes de Dickinson. L'analyse de Ricœur semble être un levier pertinent pour faire contrepoids à la philosophie postmoderniste de « l'Angst ».

La division du sujet, très largement perçue comme une norme du pathologique dans l'idéologie postmoderniste, pourrait plutôt être analysée en tant que stratégie d'écriture visant à appréhender, à travers la mise en scène de moments de tension maximum, d'états extrêmes, par une sorte d'hyperbole subjective, en quelque sorte, ce sujet qui se dérobe dès qu'on tente de l'aborder directement. La dramatisation de la division au sein du sujet serait alors à lire comme le révélateur d'une absence, de la même façon que la caricature, par exemple, permet de montrer certains traits plus sûrement que ne le ferait un simple portrait.

Tout en sachant que les notions sont imbriquées, il faut bien, dans le cadre d'un discours linéaire, hiérarchiser, ordonner, et le choix de cet ordonnancement ne saurait être laissé au hasard. Cette partie se propose d'étudier la fragmentation du sujet dans un premier chapitre, puis d'examiner l'altérité dans un second. Nous verrons la complexité de la relation entre le sujet et l'objet. L'anamorphose à l'œuvre dans *The Yellow Wallpaper* souligne le fait que l'objet ne saurait se concevoir sans tenir compte des conditions de perception et de la nécessaire médiation qu'opère cette dernière. Les textes du corpus brouillent les limites du concept d'altérité. La figure récurrente du double, très présente dans ces textes de la fin du XIX^{e} siècle, non seulement montre que l'altérité n'est pas purement extérieure au sujet, mais encore bouscule la notion même d'altérité car elle effectue des trajets constants entre l'extérieur et l'intérieur, et quelques incursions fantastiques à l'intérieur même du sujet. Ce trajet dialectique se comprend mieux dans le cadre de l'altérité constitutive du sujet envisagée par Ricœur, le soi étant à la fois hors le sujet et dans le sujet par le biais de l'ipséité.

La division au sein du sujet côtoie d'autres thèmes. Nous allons rencontrer, tout au long de cette première partie, des éléments qui ne seront vus qu'à l'état d'ébauche et qui seront développés plus tard, comme la problématique du double et du fantastique dans la deuxième partie. La raison pour laquelle la figure littéraire du double exerce une telle fascination est en fait linguistique, car elle renvoie à la fracture fondamentale évoquée plus haut, à la division inéluctable entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé. En littérature, tout se complique encore, car la différence entre énonciation et narration

reproduit, d'une certaine façon, cette division fondamentale en opérant le même type de distinction, un cran au-dessus, ce qui conduit à un phénomène de poupées russes. La littérature fantastique exploite systématiquement cette caractéristique fondamentale du discours en général, et du discours littéraire en particulier. Le processus de division présent dans l'énonciation, redoublé dans l'énonciation littéraire, est encore exacerbé dans un texte ressortissant de la littérature fantastique ou tout du moins utilisant certains de ses ressorts. Cette première partie se contente donc d'observer comment les textes sélectionnés utilisent un registre fantastique à des degrés divers pour rendre compte de la division du sujet. Nous nous proposons de poursuivre cette investigation en abordant le fantastique en tant que genre dans la deuxième partie.

Cette question sera couplée avec la deuxième question de cette étude, celle de savoir si la notion de genre ne permet pas d'éclairer la rhétorique du sujet de ces trois textes. Dans la mesure où nous étudions les problématiques croisées du genre et de la subjectivité, il nous faut également considérer la situation spécifique des femmes par rapport à la subjectivité. La difficulté que ces dernières éprouvent à construire leur identité mène à une profonde ambivalence de leur part vis-à-vis du sujet divisé. Concernées au premier chef par cette problématique, il n'est pas rare qu'elles se voient contraintes à une démarche paradoxale, revendiquant et rejetant la fracture identitaire dans un même mouvement. C'est donc cet effet de dissonance qui domine les textes ayant trait au genre, qu'ils soient écrits par des femmes ou non, car la problématique est textuelle et cognitive, plutôt qu'individuelle, et appartient à ce titre au général[42]. Les trois auteurs, James, Gilman et Dickinson étaient conscients, comme en témoignent leurs écrits de non-fiction, d'un rétrécissement des possibles pour les femmes dans leur société. Porteurs d'un questionnement ontologique complexe, leurs textes bousculent tellement les normes et les idées reçues de leur époque que les contemporains en firent une lecture essentiellement réductrice. Ils reflètent cette tension douloureuse et annoncent les théories post-modernes de la déconstruction.

Les trois œuvres que nous avons choisies sont traversées par la complexité de cette problématique et témoignent de la richesse de la réflexion sur le sujet. Ces textes iconoclastes, qui ne se servent des traditions littéraires précédentes que pour mieux les faire éclater, apparaissent toutefois à un moment particulier de l'histoire littéraire. Ils présentent un certain nombre de points communs, comme le déplacement, la remise en

[42] Ce point fera l'objet d'un développement dans la quatrième partie.

question des schémas et de la doxa afférente à une époque. A ce titre, ils font partie d'une révolution poétique. Jamais servile, l'utilisation qu'ils font des théories du sujet selon Emerson sait aussi se faire remise en question. Le sujet tel qu'il est défini dans l'essai « Self-reliance»[43] apparaît par exemple dans *PL* à côté d'un sujet plus matérialiste, qui revendique l'accumulation des choses et des biens comme faisant partie de sa sphère, sans qu'il soit possible de décider si le texte privilégie l'une ou l'autre de ces deux conceptions. Avançant une théorie mais aussi son contraire, le roman, loin de trancher, met plutôt en œuvre une oscillation constante et un refus de choisir qui permettent d'embrasser toutes les possibilités du sujet.

Notre hypothèse est que cette littérature entre dans la catégorie de ce que Frederick R. Karl nomme « a literature of enclosure » et que la tendance à privilégier la description de lieux confinés au détriment de celle d'espaces extérieurs dont elle fait preuve, fonctionnant comme la métaphore récurrente d'une *certaine intériorité*, est donc à analyser comme une stratégie d'écriture du sujet. En outre, il nous semble pouvoir considérer de la même façon l'inscription répétée du chiasme dans l'œuvre considérée. Mais de quelle intériorité s'agit-il ?

[43] Les auteurs francophones ont coutume de ne pas traduire le terme *self-reliance*, qui désigne chez Emerson la capacité qu'a le sujet de se reposer sur lui-même. Voir *infra*, chapitre 1, A, les théories du sujet.

Chapitre 1

Mêmeté et ipséité

Il semble que la place du sujet doive être à nouveau négociée dans les études littéraires, après la revendication de « la mort du sujet » donnée comme une évidence à la fin du siècle dernier. Le texte d'appel à un colloque récent, intitulé « The Poetics of the Subject », l'indique très nettement :

> Late twentieth-century literature, philosophy and criticism announced with apparent unanimity (or so it seemed at the time) the demise of the subject. Yet within the last few years, it has appeared that the place of the subject is again to be negotiated in the humanities. Is this just a reflection of the interplay between the contemporary and the modern or are some other underlying forces at play? One synthetic approach to the issue may be found, for instance, in *The Philosophical Discourse of Modernity*, where Jürgen Habermas explores the limits of the philosophy of the subject, considered as a narrative that began with the Reformation and the Renaissance, to culminate in the Enlightenment before embarking on a protracted catastrophe through Romanticism and Modernism[44].

Les théories postmodernistes avaient décrit un sujet radicalement étranger à lui-même. La division identitaire étant perçue comme intrinsèque à la condition humaine, la réflexion ne pouvait déboucher que sur l'aporie du sujet. Les notions linguistiques de sujet de l'énonciation et de sujet de l'énoncé, et la prise en compte de la béance que l'inconscient introduit au sein du sujet semblaient aller en ce sens. Or, comme il a été souligné à ce colloque, les interrogations sur le sujet ont repris une place importante dans les questionnements actuels en critique littéraire. La recherche est relancée. Loin d'être oublié, l'apport déconstructionniste est précieux. La relativité même de la notion de sujet présente un véritable intérêt. L'application du terme au singulier est trompeuse. Le sujet étant constitué d'une pluralité, on ne saurait l'envisager au singulier. Cela est vrai *a fortiori* en littérature, lieu de rencontre entre divers sujets fitionnels qui sont le fait d'une construction éphémère, subordonnée au processus de lecture, et qui opèrent une transition entre deux

[44] Colloque« The Poetics of the Subject » à Aix-en-Provence en Mars 2003.

figures qui sont, elles, absentes, celles de l'auteur et du lecteur. On rencontre la même pluralité en ce qui concerne les théories du sujet.

Les thèses de Ricœur, tout en intégrant les principaux axiomes des théories déconstructionnistes, remettent en cause leur conception aporétique du sujet. En effet, dans une perspective ricœurienne, la division inhérente au sujet ne doit pas être conçue comme une coupure radicale menant nécessairement à une aporie, mais comme un trajet dialectique entre « mêmeté » et « ipséité », deux concepts formés, rappelons-le, à partir de la distinction latine entre « *idem* » et « *ipse* »[45]. Ricœur précise que cette conception n'implique nullement de poser l'idée d'un noyau inchangeable. Sans toutefois nier l'apport déconstructionniste, Ricœur a su aller au-delà des théories postmodernistes, et s'il n'a pas totalement finalisé le pan inachevé de la réflexion que nous évoquions dans l'introduction de cette partie, il a, en revanche, élaboré des théories qui rendent cette perspective envisageable. Les concepts forgés par Ricœur, principalement ceux de mêmeté et d'ipséité, auxquels il faudra ajouter celui d'« identité narrative », sont pour nous un tremplin théorique permettant d'analyser la fragmentation du sujet sans se heurter systématiquement à l'impasse théorique que constitue « l'aporie du sujet ». Il faut également garder à l'esprit un fait déterminant dans l'évocation de la problématique que nous avons élue : le terme de « déconstruction », quel que soit le cadre de référence théorique choisi, n'est jamais synonyme de « destruction ».

Si le sujet, par le biais de l'ipséité, est fait tout autant d'altérité que de mêmeté, séparer le moi et l'altérité devient une entreprise hasardeuse. Comment en effet décider de la césure, comment déterminer l'instant où le différent bascule dans le même, celui où le même devient le différent ? Sachant à quel point il est artificiel de dissocier le moi et le non-moi, nous allons toutefois devoir le faire pour les besoins de l'analyse. Nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre les diverses configurations de la subjectivité dans chacun des textes du corpus, c'est-à-dire la fin de l'illusion de l'unité dans *The Portrait of a Lady*, ce que nous avons appelé la dis-location du sujet dans *The Yellow Wallpaper* et le sujet décentré des poèmes de Dickinson. Traduite en termes ricœuriens, la fragmentation du sujet se voit recomposée en une dialectique délicate entre mêmeté et ipséité, qui revêt plutôt la forme de la difficulté du changement dans *PL*, de l'expression du même et du presque même dans *The YWP* et enfin de l'expérience du moi divisé dans les poèmes de

[45] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 12.

Dickinson. Il s'agit d'étudier un mouvement complexe interne qui est le reflet ou l'aboutissement d'un trajet qui va de l'intérieur vers l'extérieur, et réciproquement. Cette dialectique subtile, difficile, périlleuse, va être portée à son comble dans la nouvelle de Gilman. Les concepts ricœuriens nous permettront également d'aborder sous un autre angle certaines questions posées de façon récursive par certains critiques de *PL*[46], la « folie » de la narratrice de la nouvelle et l'excentricité dans les poèmes de Dickinson.

Si ce trajet dialectique entre la mêmeté et l'ipséité ne se fait pas sans heurts, il est plus périlleux encore pour le sujet-femme. Reprenons le questionnement de James qui constitue pour nous le point de départ de la réflexion :

> By what process of logical accretion was this slight "personality", the mere slim shade of an intelligent but presumptuous girl, to find itself endowed with the high attributes of a Subject[47]?

La question que pose James ici, celle de savoir comment passer d'un sujet à un Sujet, se redouble d'une autre, celle de savoir comment passer d'un sujet féminin à un sujet, d'un non-sujet à un sujet, serions-nous tenté d'écrire. La perspective de James à l'égard du sujet est double. Il tente de constituer un « Sujet » à partir d'un personnage féminin au XIX^e^ siècle, époque où les personnages féminins sources d'une subjectivité étaient encore extrêmement rares en littérature. Et cette entreprise l'intéresse parce qu'il privilégie une démarche heuristique, et cherche sans cesse, roman après roman, les moyens de montrer un sujet multiple, incohérent, non organisé, face au poids que représente l'illusion de l'unité du sujet.

Comme nous l'avons annoncé en introduction, l'ordre de présentation des textes vise à mettre en lumière la problématique du narratif et du poétique qui sera le propos de la deuxième partie. Cette composition tripartite débute en effet par le roman, forme aboutie de l'expansion du narratif, continue avec la nouvelle de Gilman, qui représente particulièrement la fusion des deux genres et se termine par l'étude du poétique avec les poésies de Dickinson.

[46] « Mais pourquoi ne quitte-t-elle pas son mari ? » en est un exemple caractéristique.
[47] *PL*, Preface, voir *supra*, p. 1.

A. Les théories rendant compte de la construction du sujet

1. Les théories du sujet

Le je, le je, voilà le profond mystère
Wittgenstein, *Carnets*

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet.
Emile Benveniste

Afin d'esquisser une élaboration provisoire de la problématique, donnons pour commencer une définition possible de la subjectivité, empruntée à un dictionnaire de critique littéraire, qui met l'accent sur la présence du sujet dans son discours :

> Subjectivité. Manifestation de la présence du sujet à travers son discours. Tout locuteur est ancré dans un ici et un maintenant qui constituent les conditions pragmatiques de son énonciation. Le sujet porte la marque de l'activité générale de l'esprit humain, et de la spécificité du groupe culturel et linguistique auquel il appartient. [...] Mais le sujet évidemment se manifeste à travers son expression personnelle. Cette subjectivité est triple. C'est d'abord la subjectivité déictique, obligatoire, qui traduit l'inscription de l'énonciation dans l'énoncé, à travers les déictiques, les personnes du dialogue, les temps, etc. Elle permet de voir comment le sujet se situe dans l'espace et le temps. La deuxième forme est la subjectivité modale et aspectuelle, qui indique l'appréciation portée par le sujet sur les événements qu'il relate, qu'il s'agisse de juger de leur degré de réalité ou d'indiquer les réactions qu'ils suscitent. La troisième est la subjectivité rhétorique qui se marque par un ton particulier, par le style[48].

Les concepts de subjectivité et d'énonciation sont tellement liés qu'il est impossible, de fait, de concevoir l'un sans l'autre. Nous considérerons dans un premier temps les théories du sujet dans l'énonciation, c'est-à-dire le sujet pris dans cette dimension énonciative, puis le sujet dans l'énonciation littéraire. Nous aborderons aussi le problème de la subjectivité hors énonciation, ou en tout cas, sans que cette dernière soit l'angle d'approche principal, c'est-à-dire le sujet considéré dans sa dimension ontologique, dans une perspective plus

[48] Joëlle Gardes-tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire,* Paris, Armand-Colin, 1993.

philosophique que linguistique. Ces séparations sont tout aussi arbitraires que nécessaires pour présenter des théories dans un texte nécessairement linéaire. Quelle est la part de l'influence des théories philosophiques sur les textes littéraires, et donc sur notre lecture des textes du XIX^e^ siècle ? Grâce aux théories du sujet récentes, il est possible de repérer une subjectivité littéraire spécifique à l'œuvre dans les textes du corpus et par conséquent, d'appréhender différemment ces derniers. Il s'agit donc d'un éclairage et non d'une simple mise en application.

Une approche éclectique, sans être pour autant exempte de discrimination sélective, se révèle indispensable pour cette présentation, qui n'a aucune prétention à l'exhaustivité[49]. Il s'agit d'exposer brièvement les différentes conceptions du sujet qui vont guider notre parcours, en insistant sur les théories qui semblent particulièrement pertinentes pour cette étude. Il est moins question de clarifier les enjeux que de montrer leur complexité. Il est en effet nécessaire de problématiser le concept de subjectivité. Un survol du début du XIX^e^ siècle à nos jours montre la révolution qu'a subie la notion de sujet. Les causes de l'ébranlement du sujet au XX^e^ siècle sont multiples, la théorisation de l'inconscient, les perceptions de l'identité totalement bouleversées par les guerres dévastatrices, l'émergence des philosophies et des littératures de l'absurde. Les théories psychanalytiques et linguistiques ébranlent l'illusion de toute puissance. Le sujet ne semble plus maître de son propre discours, la question est posée de savoir qui parle en lui. Le soi commence à apparaître comme il le sera pour les postmodernistes, comme un produit contingent, un produit culturel, et comme forcément décentré. Mais n'oublions pas toutefois que le sujet divisé n'est pas une création postmoderniste, comme le rappelle avec humour Terry Eagleton :

> The history of Western philosophy, so we are asked to believe, is by and large the narrative of this starkly autonomous subject, in contrast to the dispersed, divided subject of current postmodern orthodoxy. This ignorant and dogmatic travesty of Western philosophy should not go unchallenged. For Spinoza, the subject is the mere function of an implacable determinism, its 'fredoom' no more than the knowledge of iron necessity. The self for David Hume is a convenient fiction, a bundle of ideas and experiences whose unity we can only hypothesize. Kant's moral subject is indeed autonomous and self-determining, but in a mysterious way quite at odds

[49] Aux lecteurs qui souhaiteraient replacer ces théories dans un survol plus exhaustif, l'ouvrage de Pierre Augan cité en introduction offrira une première approche dans ce maquis de questionnements croisés. Voir *supra*, p. 1.

> with its empirical determining. For Schelling, Hegel and the other Idealists, the subject is relational to its roots, as it is of course for Marx; for Kierkegaard and Sartre the self is agonizedly non-self-identical, and for Nietzsche mere spume on the wave of the ubiquitous will to power. So much, then, for the grand narrative of the unified subject[50].

En amont des textes du corpus, ce sont surtout les théories du sujet selon Emerson qui s'imposent. Mémoire commune aux trois auteurs étudiés, le sujet emersonien apparaît sous des formes diverses dans les trois textes et dans les commentaires critiques qui sont faits à leur propos. Considérons tout d'abord le concept de *self-reliance* élaboré par Emerson, qui comprend la nécessité « d'être soi-même » :

> I appeal from your customs. I must be myself. I cannot break myself any longer for you, or you. If you cannot, I will still seek to deserve that you should. I must be myself[51].

Répétée pour emphase, la maxime emersonienne, « I must be myself », qui se détache en deux segments distincts dans cette citation, invite à repenser le décalage entre les conventions sociales et les possibilités d'existence de l'individu. Les personnages des textes sélectionnés semblent à la fois s'en inspirer et éprouver de grandes difficultés à l'appliquer, ne serait-ce que parce qu'il leur est difficile de cerner ce *self* qu'ils devraient être. Dans le même essai, Emerson appelle également à la réflexion sur le lien entre le personnel et le général : « To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart, is true for all men,–that is genius »[52]. Le sujet emersonien, notamment sous l'angle de *self-reliance*, est primordial pour les textes sélectionnés. Il ne s'agit nullement de poser ces œuvres comme reflétant les pensées d'Emerson, puisqu'aussi bien on ne saurait résumer un texte littéraire, quel qu'il soit, à la simple application d'une théorie philosophique, mais au contraire d'y voir les tensions générées par les débats philosophiques qui traversaient leur époque. De plus, la philosophie d'Emerson elle-même est loin d'être simple, le concept de *self-reliance* y côtoie celui d'étrangeté à soi. Comme le souligne Sandra Laugier, c'est dans l'écriture même qu'Emerson intègre l'altérité de la pensée d'autrui :

[50] Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell Publishers, 1977, p. 79.
[51] Ralph Waldo Emerson, « Self-Reliance », *Selected Essays*, Penguin Books, 1982, p. 46.
[52] *Ibid*, p. 30.

> C'est cet abandon, cette *a-topie*, comme on le disait de Socrate, qui définit la subjectivité emersonienne : la singularité du sujet n'est plus fondée dans une assise rationnelle, ou dans une autonomie de la pensée (d'où l'absurdité qu'il y aurait à traduire la *self-reliance* dans les termes kantiens de l'autonomie : une loi que je me donne à moi-même est la pire des servitudes), mais dans la fragilité même de la *voix* humaine, toujours en quelque sorte extérieure à soi (idée que l'on retrouvera chez Nietzsche et Wittgenstein). C'est dans cette étrangeté à soi qu'Emerson définit un autre mode (sceptique) de subjectivation, dans l'écriture elle-même – notamment par la citation, par laquelle Emerson intègre la pensée d'autrui, l'hérite et la reconnaît comme sienne, l'acceptant dans ce qu'il appelle son *alienated majesty*[53].

Là encore, des nuances pourraient être apportées. Si on oubliait d'ajouter la notion de doute critique à celle de doute sceptique, on risquerait d'enlever l'aspect polémique du texte emersonien. Mais nous suivrons l'auteur dans l'analyse qu'elle propose de l'appréhension de « la fragilité de la *voix* humaine, toujours en quelque sorte extérieure à soi » pour Emerson. C'est dans « l'étrangeté à soi » que les textes sélectionnés établissent également leur mode de subjectivité. La filiation emersonienne des trois textes considérés est attestée ; nous avons vu que Sandra Laugier faisaient se côtoyer Dickinson et James dans « la longue série des héritiers directs d'Emerson »[54]. Charlotte Perkins Gilman fait explicitement référence à Emerson et au concept de *self-reliance* à plusieurs reprises dans son autobiographie. Encore faut-il ajouter l'influence de la poésie d'Emerson sur celle de Dickinson. Nous pourrons vérifier tout au long de cette thèse que les textes sélectionnés, si imprégnés soient-ils par la pensée emersonienne, la contestent aussi à bien des égards, et débouchent bien souvent sur l'impossibilité de conclure.

Le deuxième concept-clef qui nous semble nécessaire pour appréhender les textes sélectionnés est la question du sujet de l'angoisse. Selon Kierkegaard, l'angoisse est ce qui amène l'humain à la conscience. Considérons aussi le rôle du désespoir dans sa pensée :

> Ne pas être désespéré doit signifier la destruction de l'aptitude à l'être : pour qu'un homme vraiment ne le soit pas, il faut qu'à chaque instant il en anéantisse en lui la possibilité. D'habitude le rapport du virtuel au réel est autre. Les philosophes disent bien que le réel, c'est du virtuel détruit ; sans pleine justesse toutefois, car c'est du virtuel comblé, du virtuel agissant. Ici, au contraire, le réel (n'être pas désespéré), une négation, par conséquent,

[53] Sandra Laugier, Introduction, *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, Revue Française d'Etudes américaines, n° 91, Février 2002, p. 7.
[54] Voir *supra*, pp. 10-11.

> c'est du virtuel impuissant et détruit ; d'ordinaire le réel confirme le possible, ici il le nie[55].

Après Kierkegaard, le discours dominant sur le sujet aux XX^e^ et XXI^e^ siècles reflète cette tendance et surtout la formalise. Selon Heidegger, « l'être-pour-la-mort » ou l'être-vers-la-mort, selon les traductions, est essentiellement angoisse :

> La caractérisation de l'être propre vers la mort dans sa projection existentiale se résume ainsi : la marche d'avance révèle au *Dasein* la perte dans le nous-on et le place devant la possibilité d'être soi-même sans attendre de soutien du souci mutuel qui se préoccupe – mais d'être soi-même dans cette liberté passionnée, débarrassée des illusions du on, factive, certaine d'elle-même et s'angoissant : la liberté envers la mort[56].

Alors que le souci est une fuite dans l'affairement, l'angoisse est l'occasion d'un retour à l'authenticité, comme chez Kierkegaard. Au sens de Heidegger, l'angoisse est une inquiétude devant l'existence en tant que telle, un recul dans ce mouvement de projection vers le monde qui caractérise le *Dasein*. Il est indéniable que le discours freudien, auquel nous aurons souvent recours, n'est guère plus optimiste :

> On notera que c'est simplement le programme du principe de plaisir qui pose la finalité de la vie. Ce principe domine le fonctionnement de l'appareil animique dès le début ; de sa fonction au service d'une finalité, on ne saurait douter, et pourtant son programme est en désaccord avec le monde entier, avec le macrocosme tout aussi bien qu'avec le microcosme. De toute façon, il n'est pas réalisable, tous les dispositifs du Tout s'opposent à lui ; on aimerait dire que le dessein que l'homme soit « heureux » n'est pas contenu dans le plan de la « création ». [...] Ainsi donc nos possibilités de bonheur sont limitées déjà par notre constitution. Il y a beaucoup moins de difficultés à faire l'expérience du malheur[57].

Tout en ayant à l'esprit le contexte historique terrible dans lequel s'inscrit *Malaise dans la civilisation*, on peut souligner à quel point le système de pensée freudien prend la difficulté à accéder au bonheur comme élément fondateur de la construction du sujet. De plus, la conception du sujet qui émane de ce passage est montrée comme allant de soi, car si elle présente tous les signes d'un appareil logico-argumentatif : « on notera que », « on ne

[55] Sœren Kierkegaard, *Traité du Désespoir*, (1849), Paris, Editions Gallimard, 1949, p. 68.
[56] Martin Heidegger, *Etre et Temps,* (1927), Paris, Editions Gallimard, 1986, p. 321.
[57] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

saurait douter », « et pourtant », « ainsi donc », la démonstration repose en fait sur une argumentation circulaire, qui se contente de revenir à l'axiome de départ, le fait que le bonheur n'est pas dans notre constitution. La psychanalyse et la philosophie témoignent en Occident d'une réelle difficulté conceptuelle à appréhender et à penser le thème du bonheur. Nous nous heurtons là aux limites et aux contraintes des représentations, qui invitent au pessimisme philosophique. Qu'en est-il des œuvres sélectionnées ? Comment ces textes littéraires de la fin du XIX^{e} siècle se situent-ils dans le continuum constitué par les théories de l'angoisse telles qu'elles sont exposées par Kierkegaard, Heidegger, Freud et Lacan ?

Un survol des théories du sujet contemporaines amène immédiatement la question suivante : « Pourquoi la théorie ? » Certains auteurs, comme Antoine Companion considèrent que la théorie peut être nuisible[58]. Roland Barthes a été un des premiers à montrer que la théorie était nécessaire pour contrer « la violence du naturel », pour sortir du « cela va de soi », et à dire qu'une imposition, paradoxalement, serait presque moins violente[59]. Dans l'ensemble de ses travaux, David Lodge critique l'idée selon laquelle il y aurait une façon « naturelle » de lire, qui ne prendrait pas en compte une théorie littéraire[60]. Selon nous, c'est la diversité même des approches théoriques qui est un gage de liberté critique. Il semble qu'il y ait un retour en force du sujet dans les théories, le sujet redéployé au plan rhétorique. Selon Benveniste, le sujet est constitué par le langage, le sujet est donc avant tout celui qui parle, et le sens naîtrait de cette mise en perspective des choses produite par la parole[61].

Pour Merleau-Ponty, la réalité phénoménologique de la perception fait que je suis absent de moi-même, qu'on assiste du dedans à la fission de l'être, au terme de laquelle je me ferme sur moi[62]. On sent l'influence très nette de la pensée de Merleau-Ponty dans la pensée du figural telle que la développe Laurent Jenny, ainsi que dans la notion d'événement et de parole singulière[63]. Pour Iser, la littérature se situe aux limites des sens

[58] Antoine Companion, *Le Démon de la théorie*, Paris, Editions du seuil, 1998.
[59] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Oeuvres Complètes 4, 1972 – 1976*, Paris, Editions du seuil, 2002.
[60] David Lodge, *Modern Criticism and Theory*, Longman, 1988.
[61] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *1*, Editions Gallimard, 1966 et *Problèmes de linguistique générale, 2*, Editions Gallimard, 1974.
[62] Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Editions Gallimard, 1964.
[63] Laurent Jenny, *La parole singulière,* Editions Belin, 1990.

qui dominent son époque, c'est-à-dire qu'elle a son lieu dans ce qui est nié dans une culture donnée. Pour lui, comme pour Umberto Eco[64], le texte est ouvert, son sens n'est pas déterminé, mais au contraire ne se construit qu'à travers la lecture. Ricœur apporte, quant à lui, la notion de mêmeté et d'ipséité, qui révolutionne les théories du sujet du XX^{e} siècle, et pointe l'importance du récit dans la construction du sujet, on lui doit notamment le concept d'identité narrative. Il a également approfondi la notion de métaphore, et montré qu'*être comme*, c'est être et ne pas être à la fois. On peut constater un retour de balancier, car après la mort de l'auteur proclamée par Roland Barthes, entre autres, on assiste à la réapparition de la figure de l'auteur et du sujet autobiographique, avec les travaux de Philippe Lejeune, par exemple. Il n'est pas question d'un retour à des données biographiques, mais plutôt de l'inscription d'une subjectivité, de la dissolution du sujet individuel dans un sujet transpersonnel. Il est de toute façon question d'une reconfiguration du sujet, d'un sujet scindé, et d'une méfiance à l'égard d'une conscience qui serait transparente. L'être au monde est substitué à la conscience, et le lien entre langage et conscience est partout souligné. Il est question d'une forme, et non plus d'une chose, ou d'une idée.

La thèse de Clément Rosset est qu'il n'existe pas de moi à proprement parler, et que ce qu'on prend pour le moi, et qui ne saurait être autre chose qu'« un moi social », ne peut en aucun cas être autre chose que l'imitation d'un autre qui sert de modèle :

> [L]'autre dont je m'inspire doit continuer à m'influencer à tout instant : si son influence cesse, je cesse d'être moi. A moins naturellement – et c'est encore une fois le cas le plus fréquent – que son influence ne cesse au profit de celle d'un autre : auquel cas mon moi ne cesse pas d'être, mais se trouve plus ou moins considérablement modifié. Mais, qu'il change ou non, mon moi ou ce que je prends pour tel ne cessera pas d'être un moi d'emprunt. Incapable d'exister par moi-même, j'emprunte son identité à un autre dont j'adopte le moi […][65]

Du fait de la division créée par l'inconscient, le sujet freudien se distingue radicalement du sujet du cogito cartésien. Selon la formule de Freud, « le moi n'est pas maître dans sa propre maison ». A son tour, Lacan souligne l'aliénation du sujet dans son propre discours. Ainsi ce dernier est-il absent dans son être, il s'y trouve seulement représenté. Si l'on se situe à l'un des deux extrêmes du continuum formé par les théories

[64] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris Editions du seuil, 1979.
[65] Clément Rosset, *Loin de moi*, Paris, Editions de minuit, 1999, p. 43.

du sujet, on peut même considérer qu'il ne peut pas y avoir de théorie du sujet, comme l'explique Alain Badiou à propos des théories d'Althusser :

> Il n'y a pas dans Althusser, et il ne peut y avoir, de théorie du sujet.
> Pour Althusser toute théorie procède par concepts. Or « sujet » n'est pas un concept. Ce thèsème est développé avec la plus grande clarté dans *Sur le rapport de Marx à Hegel*. Par exemple : « Le concept de procès est scientifique, la notion de sujet est idéologique. » « Sujet » n'est pas le nom d'un concept, mais celui d'une notion, c'est-à-dire l'indicateur d'une inexistence. Il n'y a pas de sujet, car il n'y a que des procès[66].

Les théories philosophiques que l'on convient d'appeler « postmodernistes » ont pointé, à juste titre, un certain nombre d'apories du sujet. Mais parfois ces impasses ont été considérées comme des axiomes, enfermant ainsi la pensée sur le sujet dans un carcan idéologique et conceptuel dont elle commence à peine à se libérer. Le concept de littérature postmoderne est lui aussi sujet à caution et la définition qui en est proposée varie selon les auteurs[67].

Les théories de Merleau-Ponty sur la perception nous seront indispensables pour le chapitre 2, dans lequel nous analysons les dérives de la perception et celles du lien à l'autre. Nous retiendrons notamment le concept de la « chair du monde », comme on le trouve dans *Le visible et l'invisible* par exemple : « La chair (celle du monde ou la mienne) n'est pas contingence, chaos, mais texture qui revient en soi et convient à soi-même »[68], ou encore dans les notes de travail : « La chair du monde, (le quale) et indivision de cet Etre sensible que je suis, et de tout le reste qui se sent en moi, indivision plaisir-réalité – »[69]. Rappelons également la mention récurrente dans l'œuvre de Merleau-Ponty de la « réversibilité du voyant et du visible »[70].

---

[66] Alain Badiou, *Abrégé de métapolitique*, Paris, Editions du seuil, 1998, pp. 68-69.
[67] Voici par exemple celle que propose Mutlu Konuk Blasing pour la poésie postmoderne : « I will use the term "postmodern" to designate poetry that breaks with the modernist faith in the truth-value of poetic techniques and registers the intervention of rhetoric in any such connection between forms and values » : Mutlu Konuk Blasing, *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery & Merrill*, Cambridge University Press, 1995, p. 3.
[68] Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Editions Gallimard, 1964, p. 190.
[69] *Ibid*, p. 303.
[70] Cf. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* et *Le visible et l'invisible*, Editions Gallimard, 1964. Voir *infra*, chapitre 2.

Le concept qui a particulièrement guidé la réflexion dans le chapitre 7 de la quatrième partie est celui du *Dasein*, dont Heidegger donne la définition suivante dans *Etre et Temps*[71] :

> Cet étant que nous sommes chaque fois nous-mêmes et qui a, entre autres possibilités d'être, celle de questionner, nous lui faisons place dans notre terminologie sous le nom de *Dasein*. Pour poser expressément et en toute clarté la question du sens de être, il est requis d'en passer d'abord par une explication d'un étant (Dasein) en considérant justement son être[72].

Le *Dasein* est l'humain dégagé, pour les besoins de l'analyse, de toutes ses caractéristiques, sauf de sa présence à l'être. Le dictionnaire de philosophie Armand Colin donne la définition suivante de l'être selon Heidegger : « Dans la perspective phénoménologique, chez Heidegger : le fait d'être, par distinction avec l'étant, ce qui est. Mystérieux impensé à l'horizon de l'existence »[73]. Si le *Dasein* est le seul étant qui possède une conscience de l'être, il est aussi le seul étant qui non seulement a conscience de sa mort à venir mais encore vit avec la mort pour horizon. Ces caractéristiques permettent de le rapprocher du sujet selon James, Gilman et Dickinson.

Les théories de Ricœur occupent une place privilégiée dans cette étude. On peut penser, selon Ricœur, que « l'identité-ipse met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmeté, à savoir la dialectique du soi et de l'autre que soi », et concevoir « une altérité qui n'est pas – ou pas seulement – de comparaison, une altérité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même »[74].

> La troisième intention philosophique, explicitement incluse, celle-ci, dans notre titre, s'enchaîne avec la précédente, en ce sens que l'identité-ipse met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmeté, à savoir la dialectique du soi et de l'autre que soi. Tant que l'on reste dans le cercle de l'identité-mêmeté, l'altérité de l'autre que soi ne présente rien d'original : « autre » figure, comme on a pu le remarquer en passant, dans la

[71] On trouve parfois en français la traduction « l'être-là » pour le *Dasein*, mais puisque la traduction de Gallimard, ainsi que la pratique de Derrida, conservent le terme allemand, il nous a semblé plus approprié de faire de même.
[72] Heidegger ajoute en note : « Mais le sens de être ne va pas se lire sur cet étant ». Notons également que dans cette citation, le terme « *Dasein* » est indiqué en italiques la première fois, mais pas la deuxième. Nous avons bien sûr transcrit le dispositif adopté par l'édition de référence. Martin Heidegger, *Etre et Temps*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 31.
[73] *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin, Paris, 2000, p. 111.
[74] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, 1990, p. 13.

> liste des antonymes de « même », à côté de « contraire », « distinct », « divers », etc. Il en va tout autrement si l'on met en couple l'altérité avec l'ipséité. Une altérité qui n'est pas – ou pas seulement – de comparaison est suggérée par notre titre, une altérité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même. Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien[75].

La mêmeté doit être définie elle aussi :

> La mêmeté est un concept de relation et une relation de relations. En tête, vient l'identité *numérique* : ainsi, de deux occurrences d'une chose désignée par un nom invariable dans le langage ordinaire, disons-nous qu'elles ne forment pas deux choses différentes mais « une seule et même » chose. Identité ici signifie unicité : le est pluralité (non pas une mais deux ou plusieurs) ; à cette première composante de la notion d'identité correspond l'opération d'identification, entendue au sens de réidentification du même, qui fait que connaître c'est reconnaître : la même chose deux fois, *n* fois.
>
> Vient en second rang l'identité *qualitative*, autrement dit la ressemblance extrême : nous disons de X et de Y qu'ils portent le même costume, c'est-à-dire des vêtements tellement semblables qu'il est indifférent qu'on les échange l'un pour l'autre ; à cette deuxième composante correspond l'opération de substitution sans perte sémantique, *salva veritate*[76].

Selon Michel Zink, on peut hésiter à parler de subjectivité littéraire, et pourtant le concept semble incontournable : « Comment risquer l'expression de subjectivité littéraire ? Comment croire qu'une telle notion, à supposer qu'elle soit définissable, ait à voir avec les mouvements décisifs qui ont marqué la naissance de la littérature ? En vérité, s'intéresser à l'expression littéraire du sujet par lui-même est presque à l'heure actuelle une provocation »[77]. Il reste bien sûr à définir le concept :

> Mais que faut-il entendre par subjectivité littéraire ? Non pas, bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience. En ce sens, la subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n'existe vraiment qu'à

[75] *Ibid*.
[76] *Ibid*., p. 140.

[77] Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 5.

partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagé entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage[78].

[78] *Ibid*, p. 8.

2. Les théories de la lecture

Les théories de la réception sont incontournables dans le cadre de la problématique que nous avons adotptée, car elles exposent la subjectivité à l'œuvre dans le texte, en la considérant dans la perspective de l'acte de lecture. Mais, là encore, elles ne sauraient totalement rendre compte d'un texte littéraire, car aucune théorie ne saurait se suffire à elle-même. Le sens se construit à partir d'éléments épars qui trouvent un dynamisme dès qu'une conscience individuelle les réunit. La valeur d'une interprétation, car ce que nous appelons le sens d'un texte se résume à une interprétation, à savoir une vue de l'esprit posée à partir d'un certain angle, réside dans un système d'interaction entre le texte et la lecture qu'on en fait. Tout texte peut certes donner lieu à plusieurs lectures, mais certains semblent se prêter à cette mulitiplicité de jeux herméneutiques mieux que d'autres, ce que nous observerons plus encore dans les développements de la quatrième partie consacrés à la structure et la conscience.

La notion « d'horizon d'attente » de Jauss est significative car elle montre bien qu'un texte existe en fonction d'un lectorat donné[79]. Selon certaines théories, il n'y aurait même plus que la lecture, il n'y aurait plus de texte à proprement parler, puisque ce dernier ne serait que le produit de lectures successives.

C'est également le point de vue que développe Stanley Fish dans son article, « Is There a Text in this Class ? », dans lequel il expose la notion d' « autorité des communautés interprétatives »[80]. Selon lui, certaines interprétations sont littéralement obligatoires, et d'autres, inaccessibles, selon le milieu socio-culturel, les références idéologiques, les références littéraires des lecteurs et l'époque à laquelle ils vivent. Et à l'inverse, toute interprétation, quelle qu'elle soit, est potentiellement recevable, puisque de toute façon, tout est interprétation. Ses théories, rappelant curieusement celles de Berkeley, sont séduisantes sur un plan de spéculation intellectuelle, mais mènent rapidement à une aporie conceptuelle. De plus, elles situent le débat à un niveau plus philosophique que littéraire.

[79] H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Editions Gallimard, 1978.
[80] Stanley Fish, "Is There a Text in this Class?", in *The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, 1980.

Les débats entre Iser et Fish, par exemple, sombrent nettement dans la justification de positions philosophiques et laissent bien loin toute analyse du texte littéraire, en nous replongeant de fait au cœur du débat philosophique qui tente de déterminer ce qui est réalité et ce qui est perception ou interprétation de cette réalité. Un des problèmes de ces approches est la difficulté de passer de la théorie à la pratique, menant la réflexion à une impasse que constate Elizabeth Freund dans *The Return of the Reader* :

> One immediate conclusion that suggests itself from the foregoing survey of reader-response criticisms is the existence of an insurmountable rift between theory and practice ... It would seem, therefore, that theoretically the distinction between the objective and the subjective, between the literary fact (or the author's text) cannot be maintained. In practice, however, the distinction always returns; it is always being made so that acts of interpretation can continue to be produced. Reader-response criticisms are at once generated and undone by this unresolved tension[81]

Dans un article intitulé « Fiction as Interpretation / Interpretation as Fiction », Naomi Schor montre de façon convaincante qu'un questionnement de type herméneutique n'est pas incompatible avec une analyse structurale :

> On the basis of what we know now, after the revolution, as it were, are poetics and hermeneutics, description and interpretation, mutually exclusive? Is the pursuit of the « how » irreconcilable with the quest for the « what »? Furthermore, has the structuralists' emphasis on the « literariness » of the text, on the priority of the linguistic model in our apprehension of fiction, spelled the end of hermeneutics? In the face of a constantly growing body of evidence, my answer is unhesitatingly No[82].

Quels lecteurs ? De quels textes ? La lecture dépend des textes qui sont proposés. Qui choisit, sur quels critères ? La lecture n'est pas dépourvue d'*a priori* théorique. Les lecteurs ont été formés à une certaine démarche de lecture. On apprend à lire également avec un certain corpus, qui est limité, entre autres, par des choix idéologiques. On fonctionne dans un espace conceptuel limité, un resserrement conceptuel. On construit un sens dans un espace conceptuel limité, ce qui révèle la subjectivité de la démarche de

[81] Elizabeth Freund, *The Return of the Reader*, *Reader-Response Criticism*, London, Methuen, 1987.
[82] Naomi Schor, « Fiction as Interpretation/ Interpretation as Fiction » in *The Reader in the Text*, *Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, 1980, p. 157.

lecture. Il est important de distinguer entre cette instance textuelle qu'est le narrataire, et le lecteur, qu'il soit virtuel ou réel. Le concept qu'a développé Iser, « the implied reader », est au plus proche de ce que nous appelons « narrataire ». Le même type de distinction peut être envisagé, en reflet, entre auteur et narrateur. Le texte est tissé d'intentions croisées, celle de l'auteur, celle de l'œuvre elle-même et enfin celle du lecteur, et il doit être considéré dans la complexité de ce réseau. De plus, un texte projette lui-même des éléments pour sa lecture, « chaque unité de la chaîne projette devant elle des faisceaux de restrictions phonétiques, syntaxiques et sémantiques », comme le précise le Groupe µ. A cela, il faut ajouter la notion de relecture, qui est rarement explicitement envisagée, alors que toute lecture réflexive de type académique fait état d'une synthèse de relectures choisies.

L'impact des lectures précédant celle que nous faisons d'un texte ne doit pas être négligé. Un texte littéraire en éclaire un autre, comme le souligne Harold Bloom : « The meaning of a poem is another poem »[83]. Empruntons à Jean Carrière et Julien Gracq une autre façon de dire quelque chose d'approchant. Eu égard à l'importance de cet échange, nous le citerons dans son intégralité :

> Jean Carrière :
> Et récemment, en relisant *Madame Bovary* après *La Chartreuse de Parme*, j'ai éprouvé le sentiment diffus, mal explicable, que la meilleure critique des œuvres nous est fournie par l'ensemble des relations positives ou négatives qui les relient entre elles. Je simplifie outrageusement : la meilleure critique de *La Chartreuse de Parme* (ou des *Liaisons dangereuses*, ou d'*Adolphe*, c'est *Madame Bovary* (ou *Eugénie Grandet*, ou *Les Misérables*). Est-ce fondé ou aventureux ?
> Julien Gracq :
> – Je ne pense pas que ce que vous dites soit tellement aventureux. Seulement cet « ensemble de relations positives et négatives qui relient les œuvres entre elles » n'est pas d'une clarté toujours évidente et peut gagner à l'élucidation. Et c'est après tout *grosso modo* ce que tente de faire la critique, dont la perspective est la plupart du temps largement historique et comparative. En ce qui me concerne, le titre que j'ai donné à un de mes livres : *en lisant en écrivant* (sans virgule) indique que le passage de la lecture (forcément en partie critique) à l'écriture se fait sans angoisse ni crispation, sans sentiment d'aliénation ou de perte d'authenticité. Je pense – et j'ai écrit – que tout livre pousse (en bonne partie) sur d'autres livres. Le besoin chimérique, qui démange beaucoup de « créateurs », de ne se sentir

[83] Voir *supra*, introduction.

> redevables en rien à la littérature que les a précédés, ne m'obsède en aucune façon[84].

La lecture est, comme l'écriture, un processus – un processus complexe et ardu. Il faut considérer l'*acte* de lecture, car la lecture est une praxis. Le sujet pensant se faisant lecteur construit une pensée en lisant. La lecture est production de sens, pour laquelle une transgression a lieu, sans laquelle il ne peut y avoir qu'une reproduction et non une production. Mais cette lecture a aussi des limites, les contours du texte lui-même. Prenons l'exemple de *The Yellow Wallpaper*, dont il est peu sage, même si de nombreux critiques s'y sont employés, de faire une lecture réaliste. Ce texte montre plus que ce qu'il ne dit. Il ne donne pas son mode d'emploi, qui serait d'ailleurs bien illusoire. Des lectures de type réaliste, herméneutique ou sémiotique sont productrices de sens différents et le recours à une combinatoire de ces approches est justifié par les textes eux-mêmes. Enfin, les lectures d'un texte divergent selon les époques. *The Yellow Wallpaper* a été lu à sa parution, comme un conte fantastique à la Poe, « a tale of horror », alors que les critiques récentes ne décodent pas le texte comme un texte d'horreur, mais comme la description de la folie d'un personnage[85]. De plus, les lectures des XX^{e} et XXI^{e} siècles sont surtout des lectures féministes, qui analysent peu la filiation littéraire de cette nouvelle à travers le romantisme et le roman gothique.

Ce rapide panorama des théories rendant compte de la construction du sujet, qui nous a semblé être un exercice de mise en condition nécessaire aux questionnements posés dans ce corpus, est là aussi pour souligner un autre point commun à ces trois œuvres : elles résistent, de lecture en relecture ; elles provoquent la controverse, elles ne nous laissent pas indifférents, elles n'occasionnent aucune lassitude chez le lecteur. Portons maintenant notre attention tour à tour sur chacune d'entre elles.

---

[84] Julien Gracq, *Entretiens*, José Corti, 2002, pp. 144-145.

[85] Une anecdote bien connue indique de contexte de réception de la nouvelle à l'époque : « Scudder, *editor of the Atlantic Monthly*, refused to publish the piece despite its power, declaring "I could not forgive myself if I made others as miserable as I have made myself!" » : Thomas L. Erskine and Connie L. Richards, Introduction, in Thomas L. Erskine and Connie L. Richards ed.,*"The Yellow Wallpaper"*: *Charlotte Perkins Gilman*, Rutgers University Press, 1993, p. 7.

B. La fin de l'illusion de l'unité dans The Portrait of a Lady

Nous tenterons de montrer dans ce développement la forme spécifique que prend la réflexion sur la subjectivité dans ce roman. La problématique de la perte de l'innocence sera étudiée dans un premier temps à travers un résumé qui permettra de dégager un paradigme de réécriture de la chute biblique décrite dans la Genèse, en passant par *Paradise Lost* de Milton, *Songs of Innocence and Experience* de Blake, et enfin *Middlemarch*, faisant ainsi apparaître la construction en palimpseste de *The Portrait of a Lady*, et les liens qu'il entretient avec son hypo-texte *Middlemarch*. L'étude de l'un des leitmotivs, l'opposition de l'ombre et de la lumière[86], tout en continuant à mettre à jour la construction en palimpseste, montrera une utilisation répétée de la figure de l'oxymore dans ce jeu d'interactions, et révélera que cette dialectique de l'ombre et de la lumière fonctionne en fait comme une métaphore identitaire dans le roman. Nous verrons que ce schéma identitaire dialectique gagne à être étudié à la lumière des théories de Ricœur sur la mêmeté et l'ipséité.

Cette étude de *The Portrait of a Lady* vise à mettre en lumière un espace de transition, un espace textuel paradoxal et oxymorique. La vision rassurante d'un sujet unifié est en effet remise en question par la construction même du personnage d'Isabel Archer. A travers une vision très moderne de l'enfermement du sujet, le roman de James annonce, à travers la perte de l'innocence, celle de la subjectivité. Peut-être même sommes-nous face à « la fin de l'intériorité », selon le titre d'un ouvrage récent de Laurent Jenny[87].

L'appartenance de l'auteur de *The Portrait of a Lady* est double. Tantôt considéré comme un auteur anglais, tantôt comme un auteur américain, il évoque irrésistiblement le *trickster*. James signe ici un roman plutôt anglais (et même européen, une partie de l'action se déroulant en Italie), dans lequel les Etats-Unis, apparaissant comme toile de fond, fournissent un des aspects de la confrontation entre l'innocence et l'expérience que nous allons étudier. Comme souvent dans les romans de James, certains des personnages américains illustrent la naïveté et l'innocence, et, ne comprenant pas la plus grande

[86] Light and darkness : noter la tendance de l'anglais à faire précéder la lumière dans son expression, en contraste avec l'expression employée habituellement en français.
[87] Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

sophistication du « vieux monde », finissent inévitablement par tomber dans les pièges qui leur sont tendus. James insiste dans la préface sur l'importance que revêt pour lui le fait d'utiliser un personnage féminin pour montrer un centre de conscience, ainsi que sur le paradoxe que cela représente. Il explicite ainsi son projet d'écriture :

> Millions of presumptuous girls, intelligent or not intelligent, daily affront their destiny, and what is it open to their destiny to *be*, at the most, that we should make an ado about it? The novel is of its very nature an "ado", an ado about something, and the larger the form it takes the greater of course the ado. Therefore, consciously, that was what one was in for – for positively organising an ado about Isabel Archer[88].

Parmi les multiples entrées possibles, celle qui consiste à étudier *The Portrait of a Lady* comme une réécriture du mythe de la chute, mettant en exergue le questionnement autour de l'innocence perdue, nous semble la plus pertinente pour exposer la problématique choisie. Nous exposerons donc, à travers un bref résumé du roman, les notions de fragmentation et de déplacement à propos de la dis-location[89] et de la construction du sujet. Ce roman est une étude de la conscience, qui met en scène, selon les termes de James, « un centre de conscience ». James était conscient de la difficulté de son entreprise, et semblait considérer que plus grande serait la difficulté, plus intéressant serait le roman : « "Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness," I said to myself, "and you get as interesting and as beautiful a difficulty as you could wish" »[90]. Utiliser un personnage féminin comme « centre de conscience » représentait un défi littéraire pour James, qui ne se lasse pas de revenir sur la question. *The Portrait of a Lady* met donc en scène une jeune femme américaine, et sous couvert de peindre son envie de vivre, sa naïveté, et sa découverte de l'Europe, met en place une confrontation entre le monde neuf et le vieux monde, représentant en fait l'innocence et l'expérience. La scène inaugurale nous montre un tableau idyllique d'une Angleterre au charme désuet, une tranquillité dont on sent qu'elle ne saurait durer. Isabel Archer n'a jamais encore été confrontée à la duplicité, pas plus celle des autres que la sienne, d'ailleurs, car même dans l'introspection, elle n'observe que ce qui est plaisant :

[88] Henry James, *The Portrait of a Lady*, Preface to the New York Edition, p. 9.
[89] La graphie « dis-location » rend bien le double concept présent dans le terme de déplacement et de fragmentation, même si ce double sens est moins apparent en français qu'en anglais.
[90] Henry James, *op. cit.*, p. 11.

> […] which made her feel that introspection was, after all, an exercise in the open air, and that a visit to the recesses of one's spirit was harmless when one returned from it with a lapful of roses[91].

Comme de juste, tous les aspects déplaisants qu'elle a tant voulu éviter la rattrapent plus tard, par le biais de son mariage. La perte de ses illusions n'en sera que plus douloureuse. Le fait qu'elle se soit mariée malgré les conseils de sa famille, voire contre l'avis de cette dernière, et qu'elle n'ait voulu entendre aucune des mises en garde de ses amis, complique encore sa situation. Mais l'auteur a visiblement conscience que pour les femmes de son époque, le mariage est la seule option sociale valable. Il reprend visiblement en cela *Middlemarch* : les erreurs que commet Isabel Archer sont de celles qui ne peuvent se produire que dans un contexte social où les choix offerts aux femmes sont singulièrement limités – l'enfermement qu'elle subit rappelle celui auquel est confronté Dorothea Brooke.

Ce sont, ironiquement, les bons sentiments de Ralph qui précipitent la chute d'Isabel Archer et qui signent la fin de sa période d'insouciance : « I believe I ruined you », lui dit Ralph sur son lit de mort, car l'argent dont elle a hérité grâce à lui a fait d'elle une proie facile, en éveillant la cupidité du couple formé par Osmond et Mme Merle. Ce scénario selon lequel l'argent et la naïveté d'une jeune femme américaine livrent cette dernière pieds et poings liés à des personnages peu scrupuleux, prêts à toute machination pour de l'argent, est répété dans maints romans de James, dans *The Golden Bowl*, *The Wings of the Dove*, pour ne donner que quelques exemples. Il est à noter que c'est toujours un couple, et non pas seulement un individu, qui construit la machination, et qu'à chaque fois, ce couple diabolisé sera détruit par son propre cynisme, le lien amoureux ne résistant pas à l'appât du gain. Et puis vient la décision finale de l'héroïne de ne pas quitter son mari malgré ce qu'elle sait maintenant de lui, choix qui, nous le verrons, est loin de s'imposer comme une évidence et passe dans un premier temps par un non-choix : « She had decided nothing. Her coming in itself had been no decision ».

La structure circulaire du roman, constituée autour d'Isabel, ou plutôt autour de son absence, referme une boucle autour d'elle, l'encerclement d'un « pas encore » qui ne peut se transformer qu'en un « trop tard ». Le roman débute sur une scène dans laquelle

[91] *PL*, p. 56.

plusieurs des personnages principaux attendent l'arrivée d'Isabel. Quand son prétendant évincé, Caspar Goodwood, la cherche en vain à la fin du roman, puisqu'elle est déjà repartie pour Rome, il semble que nous soyons de retour au point de départ. Isabel apparaît dans le roman comme celle *dont on parle*. Qu'il s'agisse de son arrivée prochaine ou de son départ récent, elle est cette absence commentée tout au long du roman, qui s'ouvre et se ferme sur cette absence-attente, représentation fictionnelle de l'identité-*ipse*.

L'innocence perdue dans *The Portrait of a Lady* prend la forme d'une réécriture de la chute biblique. Le roman commence par l'évocation d'une situation de félicité pré-lapsaire, puis décline un paradigme de la chute par le biais d'une série d'allusions à la Bible et à l'ouvrage de Milton, de façon parfois directe et parfois indirecte. Cette réécriture se situe sur un plan littéraire et symbolique. Rien n'indique en effet une préoccupation religieuse dans l'œuvre de James. Le terme « innocence » fonctionne aussi par opposition à celui d'« expérience », suite au texte de Blake *Songs of Innocence and of Experience*. La perte de l'innocence est décrite ainsi dans *Paradise Lost* :

> Soon found thir Eyes how op'nd, and thir minds
> How dark'nd; inocence, that as a veile
> Had shadow'd them from knowing ill, was gon[92]

Un des principaux enjeux de *The Portrait of a Lady* réside dans cette problématique de la perte de l'innocence et de celle des illusions, condition nécessaire de l'accès à l'expérience ou à la conscience[93]. Cependant il ne suffit pas de perdre l'innocence pour avoir accès à l'expérience, comme en attestent Osmond et Mme Merle. La métaphore de la chute se trouve dans la structure même du roman. La remarque de Caspar Goodwood à la fin du roman, « The world's all before us – and the world's very big »[94] est une reprise directe du premier vers de la toute dernière strophe de *Paradise Lost* :

> The World was all before them, where to choose
> Thir place of rest, and Providence thir guide:
> They hand in hand with wandring steps and slow,
> Through *Eden* took thir solitarie way[95].

[92] John Milton, *Paradise Lost*, IX, Norton Critical Edition, 1993, 1053-1055. Nous avons conservé l'orthographe de Milton. Celle de « thir », en particulier, peut sembler déroutante au lecteur moderne.
[93] Voir *infra*, quatrième partie, chapitre 9.
[94] *PL*, p. 489.
[95] John Milton, *Paradise Lost*, XII, 646-649.

Cette allusion littéraire fait coïncider la fin de *PL* avec celle de *Paradise Lost*. Notons une autre coïncidence, l'abréviation commune aux deux œuvres, qui a été soulignée : « It is probably just a coincidence that the initials of the main words in the title of James's novel are those of Milton's epic *Paradise Lost*, but one is tempted to call it an accident made in Heaven, for Milton's epic is very much the basis for James's attempt»[96].

La scène inaugurale, évoquant « une éternité de plaisir », constitue une réminiscence appuyée du Jardin d'Eden avant la chute :

> Under certain circumstances there are few hours in life more agreeable than the hour dedicated to the ceremony known as afternoon tea. There are circumstances in which, whether you partake of the tea or not – some people of course never do, – the situation is in itself delightful. Those that I have in mind in beginning to unfold this simple history offered an admirable setting to an innocent pastime. The implements of the little feast had been disposed upon the lawn of an old English country-house, in what I should call the perfect middle of a splendid summer afternoon. Part of the afternoon had waned, but much of it was left, and what was left was of the finest and rarest quality. Real dusk would not arrive for many hours; but the flood of summer light had begun to ebb, the air had grown mellow, the shadows were long upon the smooth, dense turf. They lengthened slowly, however, and the scene expressed that sense of leisure still to come which is perhaps the chief source of one's enjoyment of such a scene at such an hour. From five o'clock to eight is on certain occasions a little eternity; but on such an occasion as this the interval could be only an eternity of pleasure[97].

Le roman débute sur cette vision paisible de sérénité rupestre que ne vient troubler encore aucune présence humaine. Tout le champ lexical de cette scène aux accents édéniques rappelle un état d'innocence pré-lapsaire : « Innocent pastime», « an eternity of pleasure ». Ce texte à double entente est en fait une méditation sur le temps : « part of the afternoon had waned, but much of it was left », « Real dusk would not arrive for many hours ». La mort de Mr Touchett, puis celle de Ralph sont annoncées, mais également la nuit symbolique menaçant Isabel. Ce court passage contient ainsi en germe toute l'histoire de *PL*, qu'il résume sous forme de métaphore et de parabole. Le jeu sur « history » et « story » permet de lier l'Histoire à l'histoire, d'entremêler ainsi le général et le particulier

[96] Robert Weisbuch, "James and the Idea of Evil", in *The Cambridge Companion to Henry James*, Jonathan Freedman ed., Cambridge University Press, 1998, p. 112.
[97] *PL*, p. 17.

d'une part, le réel et le fictif d'autre part, et de sous-entendre que cette histoire est en un sens le résumé de toute histoire. La vie et la mort sont représentées par la métaphore filée de la lumière et de la descente progressive vers l'ombre. Evocation ironique du paradis perdu de *la Genèse*, la formule antithétique, « Gardencourt », composée de deux segments opposés, dont le premier évoque la nature et le deuxième une construction humaine, à la fois Jardin d'Eden et rappel de la réalité de la civilisation post-lapsaire, constitue en soi une annonce de lecture, évoquant irrésistiblement la perte attendue.

L'instance narrative est très présente, mais de façon surprenante, car ses interventions prennent la forme d'incises vides de sens, ou sans grand contenu réel, portant sur des évidences ou apportant des précisions d'ordre anecdotique, comme « some people of course never do » pour parler de prendre le thé, ou « what I should call » pour qualifier une après-midi d'été. Ceci produit l'effet paradoxal de souligner la présence de la narration tout en neutralisant cette dernière dans le même mouvement, en restreignant son action à la fonction phatique. La tournure passive, « the ceremony known as », accompagnée de l'élision de l'agent, renvoie à un monde de références commun au narrateur et au narrataire, à une réalité bien connue. Quoi de plus connu, de plus trivial, en effet, que la cérémonie du thé. *Much ado about nothing*, pourrait-on dire. L'utilisation du lieu commun, signifiant d'autant plus saturé de sens qu'il n'en a aucun, signale une volonté d'expliciter les ressorts narratifs. Dès le début du roman, l'énonciation se présente dans les fonctions d'un dessinateur : « The house that rose beyond the lawn was a structure to repay such consideration and was the most characteristic object in the peculiarly English picture I have attempted to sketch». La dimension picturale est en lien avec une métaphore implicite qui renvoie au temps, au niveau symbolique de la mort et de la vie. Cette perception active est une posture énonciative qui, à côté de cette métaphore implicite, vient souligner le rapport au symbolique.

Lorsque la narration se tourne vers les personnages, c'est d'abord pour souligner que seuls des personnages masculins sont en présence : « The persons concerned in it were taking their pleasure quietly, and they were not of the sex which is supposed to furnish the regular votaries of the ceremony I have mentioned »[98]. Le fait que non seulement le masculin soit seul représenté dans ce début de roman, mais encore que cela soit souligné, est significatif, d'autant plus que la conversation s'engage sur les femmes en général et sur Isabel en particulier, dont la venue prochaine est discutée. Au cours de cette discussion,

[98] *Ibid.*

des annonces de lecture apparaissent, intimant que la tranquillité de ce Jardin d'Eden ne saurait durer et que la « chute » est inévitable. La remarque de Mr Touchett : "I believe the ladies will save us" correspond à une ironie dramatique, car de fait, celle qui devait être synonyme de rédemption est au contraire la première touchée, et qui entraîne les autres dans sa chute. On pourrait y voir une transposition de la figure d'Eve et une annonce de la « chute » d'Isabel, qui sera décrite plus tard en ces termes par Ralph :

> You seemed to me to be soaring far up in the blue – to be sailing in the bright light, over the heads of men. Suddenly some one tosses up a faded rosebud – a missile that should never have reached you – and straight you drop to the ground. It hurts me," said Ralph audaciously, "hurts me as if I had fallen myself!"[99]

Instrument de la chute pour Isabel, figure de la tentation à laquelle elle a succombé, Osmond est présenté comme le personnage de Satan, avec toutefois une inversion importante : épigone imparfait, il incite, contrairement à son analogue biblique, à *renoncer* à la connaissance. « You have too many ideas », dit-il très tôt à Isabel, à un moment où elle n'est pas encore consciente du rôle néfaste qu'il joue dans sa vie. Par contre, quand au chapitre 42, Gilbert Osmond est mentionné comme le serpent de la chute : « His egotism lay hidden like a serpent in a bank of flowers »[100], le texte est en focalisation interne, le *simile* opérant à travers sa prise de conscience à elle. Evoquant le Satan de Milton, Osmond est comparé au diable à maintes reprises : « your husband is a fiend » lance Caspar Goodwood. Dans son dernier échange avec son mari, Isabel qualifie l'opposition de ce dernier de « malignant ». De plus, elle emploie le terme « hellish » pour décrire la scène précédant son départ.

On pourrait citer de nombreux passages montrant la « chute » d'Isabel et la perte de ses illusions. Le chapitre 42 est crucial à cet égard, décrivant un moment où s'opère une prise de conscience importante :

> She could live it over again, the incredulous terror with which she had taken the measure of her dwelling. Between those four walls she had lived ever

[99] *PL*, p. 29. La « chute » d'Isabel est décrite dans deux versions : l'expression « a stone » du premier texte est devenue « a faded rosebud » dans le deuxième texte. Cette variation dans les deux écritures ajoute une note ironique.
[100] *PL*, p. 360.

> since; they were to surround her for the rest of her life. It was the house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation. Osmond's beautiful mind gave it neither light nor air; Osmond's beautiful mind indeed seemed to peep down from a small high window and mock at her.

Ces murs vont « l'entourer toute sa vie »[101]. Cela pourrait constituer une annonce de lecture : on nous précise il n'y aura pas de changement dans sa situation. Mais, et cette ambiguïté est une conséquence directe du discours indirect libre, cela pourrait aussi témoigner uniquement de la vision qu'Isabel projette sur sa vie à venir. S'étant engagée aux yeux de tous, Isabel ne se sent pas le droit de revenir sur sa décision, sa prise de conscience vient trop tard à ses yeux, comme le révèle la suite de sa méditation. Prise dans l'étau d'une double contrainte, il lui semble que quitter son mari reviendrait, paradoxalement, à se trahir elle-même, et à adhérer, d'une certaine façon, à son système de valeurs à lui. Cela souligne, comme nous le verrons dans le chapitre 2, l'enjeu que représente le regard des autres dans le roman.

Les illusions tombent peu à peu, l'accès à la prise de conscience est favorisé par certaines interventions extérieures. La comtesse, sœur d'Osmond, apprend à Isabel que Pansy, la fille d'Osmond, est en fait la fille de Mme Merle. Frivole d'ordinaire, parlant à tort et à travers, présentée parfois même comme presque folle, la comtesse témoigne ici d'un discernement et d'une sagesse inattendus[102]. Cette scène de révélation débute et se termine comme *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge. La phrase qui signale le début de leur entretien, « She made play with her glittering eyes, in which there was an unpleasant fascination »[103] fait écho à « He holds him with his glittering eye– / The Wedding-Guest stood still, / And listens like a three years' child: / The Mariner hath his will »[104]. L'infortuné ne peut se rendre à la noce comme il le souhaitait, il en est empêché par le vieux marin. Subjugué par l'œil vif de ce dernier, il a dû, bien malgré lui, écouter toute son histoire et s'en est allé lesté d'un savoir empli de tristesse :

> He went like one that hath been stunned,
> And is of sense forlorn:

[101] *PL*, p. 360. Cette image de tombeau est très bien rendue dans une scène du film de Jane Campion, dans laquelle on voit Isabel entrer dans leur demeure qui, à cet instant, par un jeu d'ombre et de lumière, ressemble à un mausolée.
[102] Nous reviendrons sur cet aspect paradoxal de la folie révélatrice de sagesse dans la deuxième partie.
[103] *PL*, p. 449.
[104] Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, in *Romantic Poetry and Prose*, Harold Bloom and Lionel Trilling ed., Oxford University Press, 1973, p. 239.

A sadder and a wiser man,
He rose the morrow morn[105].

Après les révélations de la Comtesse, Isabel s'en va, tel l'invité aux noces, la voix changée, étouffée, sous le poids d'un nouveau savoir et d'une « tristesse infinie » : « "Ah, I must see Ralph !" Isabel wailed; not in resentment, not in the quick passion her companion had looked for; but in a tone of far-reaching, infinite sadness »[106]. Microcosme du poème de Coleridge, toute la scène évoque le mystère de l'innocence perdue et celui d'une connaissance qui, bien qu'elle ne puisse être accompagnée que d'amertume, doit néanmoins être transmise à tout prix[107]. Aux yeux de la comtesse, il fallait qu'Isabel sache : « *Ça me dépasse*, the things all around you, that you've appeared to succeed in not knowing »[108]. Cette scène de divulgation, qui n'aurait probablement pas pu avoir lieu sans les prises de conscience fulgurantes du chapitre 42, prépare à son tour la dernière entrevue avec Caspar Goodwood, dans laquelle va s'opérer quelque chose de l'ordre d'un *satori* pour Isabel[109].

A la fin du roman, Isabel a effectué un trajet identitaire et cognitif – on serait presque tenté de dire identitaire *parce que* cognitif. Le trajet qui l'a menée de l'innocence à l'expérience a été extrêmement douloureux, tellement douloureux qu'il est possible de voir tout le roman comme une longue "descente aux enfers". Mais, là encore, le texte fait preuve d'innovation narrative dans sa réécriture, car ce trajet catabatique correspond plutôt à une chute sans fin, l'héroïne est laissée « en suspens », comme le souligne James : « The obvious criticism of course will be that it is not finished–that I have not seen the heroine to the end of her situation–that I have left her *en l'air* »[110]. Il est significatif que James ait craint que cela soit perçu comme un défaut alors que l'absence de conclusion véritable donne un aspect d'ouverture à cette fin et constitue un des éléments de la modernité du roman. Dans la mesure où il est un des éléments importants de fragmentation, l'aspect palimpseste de la construction du sujet, soulignons-le, contribue à la vision moderne du sujet dans *PL*.

[105] *Ibid*., p. 254.
[106] *PL*, pp. 455-456.
[107] Nous verrons dans la 4ème partie que même si la levée du déni ne se fait pas sans heurt dans *PL*, il semble toutefois qu'elle confère une certaine marge de liberté.
[108] *PL*, p. 451.
[109] Voir *infra*, p. 68, la définition que propose Barthes du *satori*. Nous verrons par ailleurs dans la troisième partie que ce passage à la fin de *PL* est une réminiscence évidente d'une scène fort similaire à la fin de *Middlemarch*. Voir *infra*, chapitre 6.
[110] *PL*, from *The Notebooks*, p. 642.

L'opposition de l'ombre et de la lumière est l'une des métaphores qui organisent la construction du sujet dans *PL* ce qui évoque, là encore, la problématique romantique de « l'expression du moi »[111]. Elle correspond à deux états de la conscience, à deux aspects de l'être en dialectique constante et parfois en homéostasie, chaque élément textuel pouvant être perçu tour à tour comme appartenant à l'un ou à l'autre de ces deux registres[112]. De tous les jeux d'interactions qu'installe James dans *The Portrait of a Lady*, celui entre le relatif et l'absolu se détache particulièrement nettement à cette occasion. La lumière, tout comme l'obscurité, est associée à des espaces qui semblent tantôt positifs pour l'héroïne, tantôt menaçants. Dans ce motif de l'alternance de l'ombre et de la lumière, véritable leitmotiv dans *PL*, on retrouve, là encore, la *Genèse*, mais dans une symbolique fréquemment inversée[113]. Néanmoins, ces allusions peuvent aussi être faites de façon plus traditionnelle. Côtoyant tour à tour ce refus ou cette reconnaissance des valeurs convenues de l'ombre et de la lumière, et comme les prolongeant, se profile parfois leur neutralisation, orchestrant des segments dans lesquels aucune signification précise n'est associée à l'un ou l'autre de ces éléments. Quelles que soient ses connotations, cette métaphore apparaît à des moments-clef du roman, signalant un péril, réel ou imaginaire, balisant les risques identitaires qu'il y aurait à s'aventurer sur un terrain inconnu. Symbole d'ordinaire de clarté d'esprit ou même de prise de conscience, la lumière est souvent au contraire une source de peur et de confusion pour Isabel Archer. Attirée par l'ombre, elle témoigne d'une profonde ambivalence à l'idée d'être guidée, peut-être happée, par une *certaine lumière* extérieure, dont elle craint l'apparition plus encore qu'elle ne la désire :

> *Deep in her soul*–it was the deepest thing there–lay a belief that if *a certain light* should dawn she could give herself completely; but this image, on the whole, was too formidable to be attractive. Isabel's thoughts hovered about it, but they seldom rested on it long; after a little it ended in alarms[114].

[111] Voir la préface aux *Lyrical Ballads* de Wordsworth.
[112] La description de ces deux états de la conscience rappelle le sous-titre de Blake : « The Two States of Human Consciousness ».
[113] Genesis, 1.3. : « and God separated the light from the darkness. »
[114] *PL*, p. 56. C'est nous qui soulignons. On note que cette lumière si particulière est de l'ordre de la croyance.

Associée ici au mouvement catabatique de l'expression « deep in her soul », dont la portée est redoublée par le superlatif de l'incise, « the deepest thing there », cette lumière engendre un trouble chez l'héroïne, qui la perçoit comme menaçante[115]. Une isotopie de la spiritualité, créée par l'association de mots tels que « deep », « light » et « dawn », aux connotations relativement neutres, mais chargés de sens par la proximité avec des termes évocateurs d'une transcendance tels que « soul » et « belief », contribue à mettre en place la polysémie de ce passage qui est de fait, une rêverie féminine autour de l'anticipation d'une expérience d'ordre sexuel. Le contraste ainsi établi laisse planer une impression d'ambiguïté. L'adjectif « deep », dont les connotations peuvent varier selon le contexte, est manifestement ici à double entente[116]. James expose une analyse pré-freudienne du refoulement. Le sujet pressent le danger, symbolique ou réel, qu'il y aurait à céder à ses pulsions[117]. L'ambivalence dont témoigne Isabel Archer dans ce passage situé tout au début du roman annonce la scène finale avec Caspar Goodwood : « She listened to him as she had never listened before; his words dropped *deep into her soul*. They produced a sort of stillness in all her being »[118]. La reprise de l'expression « deep in[to] her soul » introduit la seule scène explicitement sexuelle du roman, dans laquelle il est beaucoup question d'ombre et de lumière à nouveau :

> He *glared* at her a moment through the *dusk*, and the next instant she felt his arms about her and his lips on her own lips. His kiss was like *white lightning*, *a flash that spread, and spread again*, and stayed; […] But when *darkness* returned, she was free. She never looked about her; she only darted from the spot. There were *lights* in the windows of the house; they *shone* far across the lawn. In an extraordinarily short time–for the distance was

[115] Cette idée d'une *certaine* lumière, qui peut être perçue comme oppressante, rappelle le poème 258 de Dickinson : « There's a certain Slant of light,/Winter Afternoons –/That oppresses, like the Heft/Of Cathedral Tunes – ».

[116] D.H. Lawrence systématisera plus tard cette utilisation à double sens de l'adjectif *deep* et ce jeu sur ses connotations sexuelles et spirituelles.

[117] La définition suivante est proposée pour « refoulement » : « opération par laquelle le sujet cherche à repousser ou à maintenir dans l'inconscient des représentations (pensées, images, souvenirs) liées à une pulsion. Le refoulement se produit dans les cas où la satisfaction d'une pulsion – susceptible de procurer par elle-même du plaisir – risquerait de provoquer du déplaisir à l'égard d'autres exigences ». Les auteurs précisent que selon Freud, « la théorie du refoulement est la pierre d'angle sur quoi repose tout l'édifice de la psychanalyse » : Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 394.

Comme cela a été beaucoup commenté par les critiques de *PL*, Isabel semble craindre de perdre le contrôle et de révéler, au moment où elle le souhaiterait le moins, certains aspects d'elle-même jugés indésirables.

[118] *PL*, p. 486. C'est nous qui soulignons.

> considerable–she had moved *through the darkness* (for she *saw nothing*) and reached the door[119]. [C'est nous qui soulignons].

La reprise de l'expression *a certain light* contenue dans le passage annonciateur du début du roman se fait en expansion. La lumière évoquée alors a subi une transformation importante, elle est devenue éclair, fulgurance. Ses connotations, qui se déploient à travers le chiasme lexical, « dusk, white lightening / flash, darkness », apparaissent ici de façon plutôt paradoxale, dans une inversion de l'opposition classique entre l'ombre et la lumière. Le chiasme grammatical « her his / his her » encadre la répétition, en forme de rondeau, de deux adjectifs possessifs : « his her / his her ». Le fait que les deux figures se croisent et se superposent accentue l'effet contrarié d'opposition binaire. La liberté et la connaissance se trouvent dans l'obscurité, loin de la lumière et de l'aveuglement qu'elle induit : « But when darkness returned, she was free»[120]. La description de cette course en aveugle, rythmée par l'insistance redondante sur l'absence de vision (« through the darkness », « she saw nothing ») se fait métaphore de l'aveuglement paradoxal d'Isabel Archer et de sa vision nyctalope[121]. Cette héroïne qui ne voit « bien » ou, pourrait-on dire, qui ne voit « vrai » que dans le noir, n'arrête sa fuite que lorsqu'elle a atteint la barrière symbolique de la porte.

On peut discerner un motif blakien de l'Innocence et de l'Expérience, l'ombre apparaissant comme le lieu d'une sagesse instinctive, profonde. Quand Isabel évoque ailleurs « son idée du bonheur », l'obscurité évoque un bonheur pré-cognitif, instinctif : « "A swift carriage, of a dark night, rattling with four horses over roads that one can't see–that's my idea of happiness" »[122]. Ce véhicule fonctionne comme une métaphore identitaire complexe, selon laquelle les chevaux représentent les pulsions, la diligence, l'enveloppe corporelle, la passagère – qui se laisse transporter vers une destination inconnue, la personnalité refusant de prendre en charge sa destinée. Le cocher, dans son invisibilité, représente l'inconscient, devenu, par défaut, l'agent de décision. L'ego ayant volontairement abdiqué son pouvoir décisionnel, l'inconscient a pris les rênes et c'est lui qui prend en charge le trajet. Figure d'aveuglement, le moi peut se laisser ainsi aller à « son idée du bonheur », oubliant les contraintes habituelles. La charge érotique de ce phantasme et les connotations sexuelles de cette image d'une femme se laissant enlever

[119] *PL*, pp. 489-490.
[120] De ce point de vue, le passage semble prendre le contre-pied de l'allégorie de la caverne de Platon.
[121] Le terme romantique correspondant à cet instant singulier de retour sur soi serait « vision ».
[122] *PL*, p. 146.

dans l'obscurité comportent des réminiscences indéniables du « gothic novel »[123]. Mais cela ne nous semble pas la seule implication. La récurrence de cette configuration faite d'attirance, de fascination et de peur mêlées, est pour beaucoup dans l'effet de « non-résolution » et d'ambivalence qui se dégage de *The Portrait of a Lady*.

A travers une vision très moderne de l'enfermement du sujet, le roman de James semble annoncer, au-delà de la perte de l'innocence, celle de la subjectivité. Quand on analyse le roman à un niveau méta-textuel, on voit qu'avec la perte de l'innocence, c'est l'illusion du sujet unifié qui disparaît, en même temps que se fait jour la construction de nouveaux savoirs. Le jeu entre mêmeté, ipséité, et altérité est constamment re-présenté dans *The Portrait of a Lady*. La perte de l'innocence correspond aussi à celle d'un certain type de narrativité. Une forme nouvelle est construite, qui correspond à la transformation d'un schéma narratif. La construction même du personnage d'Isabel Archer remet en question la vision rassurante d'un sujet unifié qui était de mise dans les romans anglais du début et du milieu du siècle. L'absence de « happy end » et, pour tout dire, l'absence totale de résolution, témoignent d'une vision très moderne de l'enfermement du sujet et paradoxalement, de sa dépendance aux autres[124]. On assiste à la dérive du *cogito ergo sum*, le sujet ne peut se résumer à sa pensée. Isabel se sent dépendante d'une situation qu'elle a créée, et ne se sent pas libre de la changer, précisément pour cette raison. "One must accept one's deeds. I married him before all the world", ainsi explique-t-elle sa réticence à quitter une condition devenue pourtant insupportable.

Paul Amstrong souligne l'importance des écrits de la phénoménologie, « the writings of existential phenomenologists such as Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricœur, and also of William James, elder brother of Henry James », pour comprendre ce roman et le fait que la plupart des critiques de *PL* ont vu le roman « en termes de liberté et de nécessité » : « Almost every critic who has written about Isabel has done so in terms of freedom and necessity »[125]. Selon lui, l'attitude d'Isabel à la fin du roman est à analyser en fonction de ce que Ricœur appelle « un rêve d'innocence » :

> If, in what Ricœur calls a "dream of innocence", we refuse to "consent to necessity," we not only delude ourselves about our possibilities but, even

[123] Mais il s'agit surtout ici de la réécriture d'un passage de *Madame Bovary* de Flaubert. Voir *infra*, p 321.
[124] « L'inconscient du sujet, c'est « l'Autre », comme le souligne Lacan.
[125] Paul B. Armstrong, *The Phenomenology of Henry James*, University of North Carolina Press, 1983, p. 100.

> worse, actually sacrifice our freedom by fleeing from its conditions of possibility[126].

Une conversation entre Mme Merle et Isabel Archer qui se situe au début du roman montre bien la complexité du sujet. Mme Merle défend l'importance des objets dans la définition du sujet :

> There's no such thing as an isolated man or woman; we're each of us made up of some cluster of appurtenances. What shall we call our « self »? Where does it begin? Where does it end? It overflows into everything that belongs to us – and then it flows back again.

Isabel Archer semble défendre une conception plus emersonienne du sujet :

> I think just the other way. I don't know whether I succeed in expressing myself, but I know that nothing else expresses me. Nothing that belongs to me is any measure of me; everything's on the contrary a limit, a barrier, and a perfectly arbitrary one[127].

Le trajet constant et inhabituel entre « I » et « me » dans ces deux phrases montre que ce qui est réellement en jeu ici, c'est l'expression paradoxale des contraintes énonciatives. Le problème du moi et du non-moi est posé ici de façon ludique, légère, dans une conversation entre deux personnages, et propose une vision du moi complexe, en lien avec le social d'une part, et élusif, voire insaisissable, d'autre part. Qu'est-ce qui fait qu'un être est soi ? Comment peut-on faire la distinction entre « intérieur » et « extérieur », entre le moi et le non-moi, entre ce qui m'appartient ou pas ? Peut-on vraiment, comme le prétend Mme Merle, ne considérer le sujet que dans son image sociale ? Toutes ces questions sont posées à travers une rhétorique du sujet qui refuse de se laisser enfermer dans une conclusion. La juxtaposition des deux points de vue suggère une tentative de dépasser une logique de type dichotomique. Comme le souligne Pierre Auregan, la prise en compte de rapports dialectiques aboutit à la conception d'une subjectivité relative, prenant en considération la nécessaire intrusion du non-moi dans le moi :

[126] *Ibid*.
[127] *PL*, p. 175.

> Comment articuler des notions telles que sujet, subjectivité, moi, individu, individualité, personne ? Se superposent-elles, se recoupent-elles simplement, désignent-elles des réalités différentes ? Quelques distinctions claires semblent s'imposer : le terme de subjectivité apparaît comme le plus globalisant, nous commencerons donc par lui. Il recouvre deux choses : le moi et le sujet. Le moi c'est le contenu psychique, l'unité plus ou moins précaire qui confère une individualité à chacun ; le sujet c'est la forme qui rassemble ce contenu épars de sentiments, d'élans, de représentations qui constitue le moi, le moi en tant qu'il se donne une image, même erronée, de lui-même, qu'il assume et se pose comme une capacité à se déterminer librement. Double caractéristique donc qui distingue le moi du sujet : réflexivité qui fait que le moi se dédouble, se regarde, se juge, agit sur lui-même ; liberté. Le tout formant la subjectivité[128].

L'héroïne de *The Portrait* évolue entre plusieurs pays, les Etats-Unis, l'Angleterre et l'Italie. Mais l'absence de descriptions des lieux montre qu'il est question, en réalité, d'un tout autre type de voyage. Les déplacements se font d'ailleurs le plus souvent « hors-scène ». Le long périple que fait Isabel Archer avant son mariage avec Osmond ne nous est par exemple absolument pas décrit et correspond à une ellipse narrative de plus d'une année dans le roman. Il semble bien que ces déplacements soient davantage une métaphore de voyages intérieurs. Cette conception confirme les thèses d'Emerson, qui ne partageait pas l'engouement de ses contemporains pour les voyages : « Travelling is a fool's pleasure ». Cette prépondérance des lieux clos que l'on peut constater dans *The Portrait of a Lady* se retrouvera dans le développement sur *The Yellow Wallpaper*, ainsi que la dislocation du sujet au sens de déplacement. Même si le personnage se déplace réellement dans *The Portrait*, à l'inverse de ce qui se passe dans la nouvelle, la signification de ces déplacements n'en reste pas moins très semblable.

Nous sommes sans cesse invités à regarder le déroulement d'un processus cognitif dans *PL*. Bon nombre de critiques adoptent une approche psychologisante de ce roman, parlent du « mariage difficile » d'Isabel Archer, suggèrent qu'elle aurait dû le quitter, etc. Mais ce n'est pas un fait dans sa spécificité, ni la reproduction mimétique de la réalité qui intéresse James, mais bien plutôt la généralisation de ce fait, la description d'un processus – une réflexion philosophique, éthique, ontologique à partir d'un fait qui vaut plutôt pour une synecdoque. Le héros, comme dans la tragédie, est placé dans une situation inextricable, et le propos n'est pas de considérer la situation en elle-même, mais d'en

[128] Pierre Auregan, *op. cit.*, p. 9.

étudier les diverses possibilités. Il nous faut plutôt considérer que James met en place une figure, une forme, voire un modèle d'enfermement, dont la structure générale resterait la même mais dont les contours, les dimensions changeraient, la seule constante étant une situation inextricable pour le héros, modèle unique de la tragédie, le seul renouvellement possible se situant au niveau des circonstances sociales. On ne saurait réellement parler d'action à propos de *The Portrait of a Lady*, et l'on connaît la grande méfiance de James à l'égard de « l'action » ou de « l'intrigue » : « a plot, nefarious name », écrit-il dans ses articles critiques[129].

La construction en palimpseste qui a été exposée dans l'analyse de l'innocence perdue peut être vue comme un aspect de l'ipséité de ce roman. L'aspect palimpseste du texte littéraire est en fait son ipséité, ou tout du moins un aspect de son ipséité, car ce dernier intègre l'altérité par le biais de réécritures, soit par des allusions à d'autres textes, soit par des citations directes. Mais le texte littéraire génère d'autres textes et il doit également être considéré dans cette dimension-là. Dans *The Art of Fiction*, titre emprunté bien sûr à James, David Lodge précise : "A novel is a *Gestalt* "[130]. Il est frappant de constater à quel point les deux derniers livres de cet auteur, à savoir son roman *Thinks* et son analyse littéraire, *Consciousness and the Novel*, tous deux étant une interrogation sur la conscience, font référence à l'œuvre de James, ce qui souligne la modernité de l'auteur sur cette question[131].

[129] *LC* p. 1071.
[130] David Lodge, *The Art of Fiction*, London, Penguin Books, 1992.
[131] Voir *infra*, développement sur la conscience, chapitre 9, 4ème partie.

C. Dis-location dans The Yellow Wallpaper

> I don't like to *look* out of the windows even – there are so many of those creeping women, and they creep so fast.[132]

The Yellow Wallpaper focalise un ensemble de convergences littéraires ; la vision du sujet qui en émerge nous semble emblématique[133]. Réécriture d'autres textes du XIX^e^ siècle, cette nouvelle peut être lue comme un aboutissement, dans lequel une condensation d'éléments et un mouvement centripète forcent une densité de l'écriture du sujet-femme jusqu'à l'implosion. Attestent de ce phénomène la polyphonie en évidence, les points d'énonciation multiples et la complexité de voix pointant vers la fragmentation du moi, ainsi que la reprise de multiples éléments thématiques inter-textuels qui en font un véritable palimpseste. La polyphonie et la dislocation du sujet, au-delà du fonctionnement du « sujet sain », mettant la notion d'identité en crise, permettent une écriture du sujet qui était inconcevable auparavant – construction et déconstruction sont donc à l'œuvre dans un mouvement dialectique constant dans cette littérature de fin de siècle. Une intuition de la fragmentation et une conscience aiguë du genre se mettent en texte en même temps, comme le souligne Elaine R. Hedges, qui présente *The Yellow Wallpaper* comme "a small literary masterpiece"[134].

Il convient de donner quelques repères diégétiques pour cette nouvelle encore très peu connue en France. La narratrice, qui est aussi personnage, raconte son arrivée dans une grande maison dans laquelle elle a été reléguée dans la chambre du haut contre son gré[135]. D'emblée, ce récit est donc placé dans la longue tradition littéraire mettant en scène des femmes enfermées, en haut d'une tour ou d'une maison, tradition longuement décrite et

[132] Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*, (1892), Virago Modern Classics, 1981, p. 35.
[133] Même le titre met la nouvelle sous le signe de l'ambiguïté. Nous avons choisi la graphie en un seul mot, qui est celle de notre édition de référence et reste la plus usitée, mais les critiques les plus récentes affichent une préférence pour la graphie en deux mots, wall-paper, qui est celle du manuscrit et de la première publication.
[134] Elaine R. Hedges, Afterword to *The Yellow Wallpaper*, p. 39.
[135] Dans le cadre de ce récit à la « 1^ère^ personne » (nous reviendrons longuement sur cette convention dans le chapitre 3 de la deuxième partie), l'entité qui réunit la fonction narrative et celle de personnage reste anonyme. Nous utiliserons donc plusieurs termes pour la désigner, « narratrice », « personnage », ou « persona », selon le contexte.

commentée dans *The Madwoman in the Attic*[136]. De plus, les allusions littéraires au Romantisme anglais, et plus particulièrement au « Gothic novel », s'imposent dès la première page. La narratrice précise qu'elle souhaiterait que cette maison soit hantée :

> A colonial mansion, a hereditary estate, I would say a haunted house, and reach the height of romantic felicity–but that would be asking too much of fate!
> Still I will proudly declare that there is something queer about it[137].

L'association de la maison hantée et du terme « romantic » souligne la mémoire du Romantisme anglais, et plus encore, du « Gothic novel ». De plus, elle nous parle de son « état nerveux », autre convention romantique, évoquant les personnages fragiles des nouvelles de Poe, par exemple. Ces allusions à deux traditions littéraires, qui parfois se recoupent, s'imposent dès la première page. A cause de sa « condition », son mari, qui est médecin, lui interdit toute stimulation intellectuelle et en particulier l'écriture, reflet indéniable d'un certain type de contexte socio-culturel américain de la fin du XIX^{e} siècle[138]. Ne devant pas non plus parler de sa maladie, elle préfère, dit-elle, décrire la maison, ce qui correspond à une bascule fréquente dans le récit. A plusieurs reprises en effet, la narratrice interrompt son discours à propos d'elle-même pour parler de la maison, l'objet prenant ainsi peu à peu la place du sujet, dans une alternance qui constitue en soi une annonce de lecture. De la maison au jardin, en passant par la chambre, pour en arriver enfin au papier peint, la focalisation se précise. Puis viennent de longues descriptions de ce papier peint, grâce auquel la narratrice prétend avoir trouvé un mieux-être, alors qu'au contraire, tout dans sa façon de le décrire indique l'aspect compulsif de l'intérêt maladif qu'elle lui porte. L'objet est devenu un substitut de lecture, d'écriture, de toute poursuite intellectuelle stimulante. Les deux autres personnages, son mari, John, et la sœur de celui-ci, commencent à la regarder bizarrement. Apercevant « une femme » derrière le papier peint, elle déchire peu à peu celui-ci, pour « libérer » cette entité. Mais son ambivalence apparaît rapidement, car ce souhait premier cache en fait une autre intention : « I brought a rope to tie her in case she wanted to escape ».

L'épiphanie finale, parodie de la convention romantique, montre un tableau incongru, présentant le personnage féminin rampant autour de la pièce, alors que John, qui

[136] Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, (1979), Yale University Press, 2000.
[137] *The YWP*, p. 9.
[138] La référence explicite à Weir Mitchell et à son traitement psychiatrique en est une confirmation.

incarnait la raison pure, le rationnel privé de l'imagination et du symbolique, s'est évanoui – tout cela vu à travers le filtre de l'ironie glacée de la narratrice : « Now why should that man have fainted ? »[139]. Le corps lâche, la raison semble s'écrouler. Est-ce une logique différente, née du chaos, qui triomphe alors ? Nous allons tenter de répondre à cette question en faisant jouer le concept de « dis-location », que nous prendrons tour à tour dans son double sens de « déplacement anormal » et de «démantèlement ».

The Yellow Wallpaper se situe dans un paradoxe. Le personnage est assigné à résidence, et l'on assiste néanmoins à un changement de locus constant, le sujet se situant toujours ailleurs, jamais là où l'on pourrait l'attendre. L'univers de la nouvelle étant fait de choses plus que d'êtres humains, au fur à mesure que le texte se déroule, la vision du sujet qui s'en dégage a été construite au moins autant à partir d'objets, du papier peint en particulier, que d'humains. La limite entre le sujet et l'objet, entre l'humain et la chose, est sans cesse effacée. Le papier peint co-existe avec la narratrice et les autres personnages, puis prend de plus en plus d'importance, pour progressivement envahir tout l'espace textuel.

Le jaune de Charlotte Perkins Gilman – comme on dit « les jaunes de Van Gogh » – constitue, au-delà d'une signature, un espace sémiotique dont les signes à déchiffrer précèdent le langage. Il correspond, non seulement à un espace de couleur, mais encore à un espace de transcendance, comme dans *The Color Purple* d'Alice Walker, le texte du XX^{e} siècle qui se rapproche le plus selon nous de la nouvelle que nous étudions, et dans lequel le travail sur la couleur, associé à celui sur les registres de langue, permet de faire émerger un espace qui est à la fois pré-verbal et méta-linguistique. Sug confie à Celie : « I think it pisses God off if you walk by the color purple in a field somewhere and don't notice it » et elle précise la nature de cette transcendance : « God ain't a he or a she, but a It ». Dans les deux textes, la couleur et le neutre linguistique se rejoignent pour former la métaphore filée d'une transcendance, qui se situe à son tour dans l'espace du neutre, ce qui témoigne de leur héritage emersonien commun[140].

[139] *The YWP*, p. 36.
[140] Alice Walker, *The Color Purple*, New York, Simon & Schuster, 1982, p. 177. Le récit de Celie, la narratrice de ce roman, rend compte de la négation de soi de façon assez similaire également. Par exemple, le segment *I am* est rayé, traversé en son milieu d'une barre horizontale. Nous verrons d'autres rapprochements importants entre ces deux textes dans la troisième partie.

Les critères d'humanité sont non seulement aléatoires, mais encore transitoires, comme la réalité du personnage qui apparaît derrière le papier peint, par exemple : « like a woman stooping down and creeping about behind that pattern »[141]. Ce qui n'était que comparaison devient illusion scopique : « I didn't realize for a long time what the thing was that showed behind, that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman ». La chose est devenue un être humain, et ce trajet de « thing » et de « sub-pattern » à « woman » n'est pas sans rappeler la formule de Freud, *Wo Es war, soll Ich werden*[142]. Ce processus interne de la vie psychique est ici non seulement extériorisé, mais encore matérialisé, car l'entité derrière le papier peint fonctionne comme une projection du personnage, comme un double qui va peu à peu prendre plus de réalité que le personnage lui-même, dans un phénomène de crescendo jusqu'au paroxysme de la fin de la nouvelle, où c'est l'entité qui prend la parole : « 'I've got out at last,' said I, 'in spite of you and Jane.'» L'écart entre la chose et le je s'est progressivement réduit, la projection du ça, loin de trouver une résolution, aboutit à la destruction du personnage. On ne sait plus qui parle par la bouche de la narratrice – vertige identitaire créé par un texte intégrant des éléments de fantastique au quotidien de façon si intime qu'à plusieurs reprises on ne sait plus ce qui est « réalité » et ce qui est fantasme ou irréel. Le processus de construction du sujet ne peut pas prendre place, cela semble même être le leitmotiv du texte : quelque chose empêche le processus de construction, quelque chose maintient l'écart, la distance, la dislocation...

Obsession scopique, envahissement du visuel : l'objet est mis à distance, observé, détaillé, en permanence – il est transformé en monde fantastique par la description, qui, loin de se vouloir réaliste, souligne au contraire l'aspect nécessairement vicariant des filtres de la perception, en ne montrant que l'outré, l'extrême, l'exacerbé. Tout est sous le signe du décalage, de l'incongru. A travers toute une série d'effets de miroirs, d'échos, d'analogies, des correspondances apparaissent entre les descriptions du sujet et celles de l'objet. Le terme « lame » est employé initialement pour décrire le papier peint, puis le personnage[143]. Le verbe « creep » est utilisé un très grand nombre de fois, d'abord pour évoquer la lune, puis l'entité dans le papier peint et enfin, par deux fois dans la même et dernière page, le personnage[144]. L'attribution du même élément descriptif à des entités fort différentes suggère une mise en parallèle inattendue. Mais surtout, l'ordre choisi pour ce

[141] *The YWP*, p. 22.
[142] Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard, 1936.

[143] *The YWP*, p. 13 et p. 34.
[144] *Ibid*, pages 23, 30, et 36.

rapprochement indique une priorité accordée à l'objet. L'effet de mimétisme opère de l'objet vers le sujet, et non à l'inverse.

L'utilisation systématique de l'*understatement*, ou euphémisme, constitue un autre type de déplacement. Le discours se situe en effet toujours en-deçà de la situation : « to jump out of the window would be admirable exercise […] I know well enough that a step like that is improper and might be misconstrued »[145]. L'ironie, également, maintient à distance, souvent avec des affirmations antinomiques : « He is very careful and loving, and hardly lets me stir without special direction », ou bien encore : « It is so hard to talk with John about my case, because he is so wise, and because he loves me so. »

Mais le décalage le plus important est entre le soi et le soi[146]. Il est toujours question d'aller ailleurs, alors que le personnage est cloué là, la fréquence des velléités de déplacement ne faisant que souligner l'impossibilité de ce dernier. L'aspect imposé de cette restriction à un espace clos, la transformation de l'humain en un monstre rampant, le discours d'un individu qui se sent différent, la perte des repères, tout cela annonce le monde de *La Métamorphose*. Mais comme dans le roman de Kafka, un paradoxe s'installe, car étrangement, cette pièce est aussi parfois vue comme un abri. De façon peut-être plus appuyée encore que dans *The Portrait of a Lady*, la bulle que représente cette pièce rappelle en effet d'une certaine façon la description de Merleau-Ponty, « la chair du monde »[147].

A la fin de la nouvelle, le déplacement est devenu fou. A l'instar des lignes du papier peint – dont on nous dit qu'elles se déplacent continuellement, sans jamais aller nulle part – le personnage rampe autour de la pièce dans un mouvement circulaire, stérile, répétitif, métaphore lancinante d'un retour à soi qui n'est autre que solipsisme. La lenteur de la progression du personnage est mise en contraste avec l'extrême rapidité de celle de l'apparition, « creeping as fast as a cloud shadow in a high wind ». L'oxymore « creeping fast » souligne bien ici cette tension douloureuse interne du sujet habité par des forces contradictoires, tandis que s'impose l'aspect paradoxal du double, lequel, pour être extrêmement envahissant, n'en est pas moins réduit à « l'ombre d'un nuage ».

[145] *The YWP*, p. 35.
[146] L'expression, qui peut sembler incongrue, est pourtant la seule qui puisse réellement convenir ici, car il s'agit de bien autre chose que de la simple considération de divers aspects du soi. Il s'agit plutôt d'un véritable retournement du soi contre le soi, qui correspond bien à l'expression « Ourself behind ourself, concealed – » du poème 670 de Dickinson, que nous étudierons dans le chapitre 2.
[147] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 190 et p. 303.

Par ailleurs, le personnage n'a pas de nom, ou en tout cas, n'est jamais nommé[148]. La remarque que fait Ricoeur à propos des romans de Robert Musil décrit bien le statut réservé au type de personnage que la nouvelle met en scène : « L'ancrage du nom propre devient dérisoire au point de devenir superfétatoire. Le non-identifiable devient l'innommable »[149]. Celle que l'on ne peut désigner que par le pronom de troisième personne reçoit des appellations minoratives en guise de nom, telles que « blessed little goose » ou « little girl », utilisées par John. Le vide linguistique ainsi créé s'oppose à l'existence de noms pour les autres personnages. Cette dissymétrie onomastique découle d'une part du choix de la narration à la 1ère personne, système homodiégétique dans lequel la narration est prise en charge par l'un des personnages de la diégèse, mais elle renvoie également à l'anonymat des femmes, caractéristique de leur situation au XIX^{e} siècle. Il est intéressant de noter qu'il est peu commode d'évoquer la protagoniste, de ce fait ; cette difficulté de dénotation a un sens, car il est bien difficile d'être privé de ce raccourci déictique commode qu'est le nom, et de devoir sans cesse recourir à des périphrases[150]. On voit de toute façon, l'extrême simplicité du dispositif onomastique : aucun patronyme, quelques rares prénoms, dont *John* et *Jane*, sans nul doute les prénoms les plus courants de la langue anglaise. Ce phénomène contribue à donner à la nouvelle son aspect hors du temps, en réduisant « l'effet de réel » à sa plus simple expression. Les paysages sont peu décrits, et penchent davantage du côté du métaphorique et du symbolique que du réalisme.

Cette nouvelle fait fonctionner le chiasme fondamental, « le sujet de l'écriture/ l'écriture du sujet », explicité par Marie-Jeanne Ortemann à propos de la poésie d'Elizabeth Bishop :

> L'enchaînement chiasmique appliqué à cette première page conduit logiquement à poser que « le sujet de l'écriture » devient « l'écriture du sujet », EB, dont la quintessence est le lyrique[151].

[148] Si l'on excepte bien sûr l'unique occasion, à la fin de la nouvelle, où il est fait mention du prénom *Jane*, dont on ne sait s'il est censé référer à l'héroïne de la nouvelle.
[149] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, 1990, p. 177.
[150] Imaginons, à l'extrême, le personnage éponyme de *Hamlet* privé de nom pour saisir toute l'incongruité de la situation.
[151] Marie-Jeanne Ortemann, *Elizabeth Bishop, Synthèse sur The Complete Poems*, Nantes, Editions du temps, 2002, p. 30.

Le papier peint, en position verticale, en tant que lieu de lecture pour le sujet, constitue *le sujet de l'écriture*. On sait qu'il est métaphore de l'écriture mais aussi, les nombreux parallèles entre le personnage et le papier peint ayant été soulignés, métonymie du sujet. Il est frappant de découvrir ici une structure rappelant les deux axes de Jakobson, tout le texte se construisant sur ce procédé de déplacement et faisant basculer l'axe paradigmatique de la métaphore sur l'axe syntagmatique de la métonymie[152]. Le papier sur lequel le personnage écrit ses confidences est le lieu de l'écriture – sur un plan horizontal cette fois-ci – et en tant que tel, représente donc *l'écriture du sujet*, et, par synecdoque, l'écriture en général. Le chiasme peut conduire au solipsisme et l'excès d'enfermement à l'auto-destruction, au suicide ou à la folie. L'espace clos est un danger mortel que le sujet fait courir à lui-même.

La nouvelle fait fonctionner un autre chiasme, celui de la subjectivité et de l'altérité. Rappelons une fois encore l'injonction de Ricœur selon laquelle il convient de « dissocier deux significations majeures de l'identité selon que l'on entend par identique l'équivalent de l'idem ou de l'ipse latin »[153]. C'est ce jeu entre mêmeté et ipséité qui est montré comme entravé dans *The Yellow Wallpaper*. Ces concepts ricœuriens permettent de substituer une vision du sujet plus dynamique à une lecture désormais classique du « sujet divisé ». L'analyse de la subjectivité en termes d'une dialectique entre mêmeté et ipséité permet d'envisager différemment l'altérité au sein du sujet et partant, la polyphonie à l'œuvre dans cette nouvelle. Cette piste conceptuelle peut également mener à une lecture différente du rôle du « pathologique » et de la « folie ». Le personnage qui apparaît derrière le papier peint fonctionne comme un autre qui serait aussi un reflet du soi. Cette entité est à la fois *soi-même comme un autre*, puisqu'elle est, de fait, une production du personnage, une projection, et *l'autre comme soi-même*, puisqu'à la fin de la nouvelle on ne sait plus si elle est extérieure au personnage.

Le processus d'écriture, ou plutôt sa désintégration, est un leitmotiv du texte. Ce sont les impedimenta, la difficulté d'écrire, qui sont mis en avant. Les obstacles sont d'abord externes : « I did write for a while in spite of them; but it does exhaust me a good

[152] Voir Roman Jakobson, « linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963 : « En poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique. », p. 238. Cela sera développé davantage dans le chapitre 3 de la deuxième partie.

[153] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 12.

deal – having to be so sly about it, or else meet with heavy opposition », puis intériorisés : "I don't know why I should write this [...]", " but the effort [to write] is getting to be greater than the relief." On pense à Jane Austen, qui écrivait dans le salon et cachait son manuscrit à l'entrée d'un visiteur. Ce trajet de l'interdit social, de la barrière extérieure à l'intériorisation de celle-ci, représente bien celui qu'a effectué le statut de sujet femme écrivain au cours du XIX[e] siècle, comme le soulignent les auteurs de *The Madwoman in the Attic* :

> Indistinct and yet rapid, barely perceptible but inexorable, the progress of that cloud shadow ["I have watched her sometimes away off in the open country" says the narrator, "creeping as fast as a cloud shadow in a high wind"] is not unlike the progress of nineteenth-century literary women out of the texts defined by patriarchal poetics into the open spaces of their own authority[154].

La fragmentation est également présente au niveau de la macro-structure de la nouvelle, laquelle est en fait une série de fragments, de morceaux d'énonciation, comme un journal dont on aurait effacé les dates. Au sein de chaque partie, la fréquence du retour à la ligne, et le morcellement des paragraphes contribuent à l'effet de dislocation de l'ensemble. Ce dispositif littéraire, en mettant l'accent sur l'énonciation, a pour conséquence de nous écarter de la diégèse, ou, en tout cas, de rendre impossible une lecture qui se situerait au seul plan diégétique. S'ajoute à cette construction générale fragmentée une rupture de construction à la fin de la nouvelle, avec un passage brutal du système du « discours » à celui du « récit », selon la terminologie de Benveniste.

Le procédé de mise en abyme sans cesse à l'œuvre dans le texte renforce la fragmentation. Dans la pièce, il y a en effet une femme (la narratrice) derrière des barreaux (« bars » de la fenêtre) et un papier peint dans lequel se trouve une femme (l'entité dans le papier peint) derrière des barreaux (« woman behind bars »), de sorte que la femme derrière le papier peint est montrée comme un écho, presque comme une répétition de la femme dans la pièce. Ce dispositif pourrait être décodé comme la métaphore d'un espace intermédiaire entre l'inconscient et la réalité de l'autre, peut-être même de « l'Autre » de Lacan, là où se situerait le sujet. L'espace de la pièce serait à décoder comme le préconscient, le papier peint comme l'inconscient. L'extérieur, constamment appréhendé

[154] Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination,* Yale University Press, 1979, p. 73.

par le sujet à partir de cette pièce unique, est présenté comme un ailleurs totalement inaccessible, auquel le personnage, dans son impuissance, n'a accès que par le regard. Les redoublements d'adjectifs (« dangerous, fascinating », « perfect and enthusiastic housekeeper »), avec fréquemment une allitération à l'initiale pour emphase, (« false and foolish ») participent de cette construction morcelée en mettant en relief une série de fragments ressemblants mais pourtant inégaux qui se seraient détachés d'un bloc, après dislocation du discours, en l'occurrence celle du discours scientifique de John. L'effet de morcellement est renforcé par un champ lexical autour de la cassure : « the pattern lolls like a broken neck », « greenhouses… all broken now » et par la fréquence des descriptions d'éléments dupliqués, répétés sans fin : « an interminable spring of toadstools », « endless convolutions »[155]. La narratrice est menacée d'une visite chez un spécialiste si elle « ne se remet pas rapidement ». L'expression utilisée, « if I don't pick up faster », laisse supposer qu'il lui incombera de « ramasser » ... les morceaux, peut-on supposer…

L'univers du papier peint est chaotique, sans cohérence : « there is a lack of sequence, a defiance of law » – et le motif, si vous n'y prenez garde, risque de vous briser : « It slaps you in the face, knocks you down, and tramples upon you »[156]. Le sujet, confronté à un interdit d'écrire, tente de se construire par l'écriture. Cette situation paradoxale mène à une aporie du sujet, auquel il ne reste qu'une issue, celle de la folie. La raison vole en éclats, on assiste à une lente désintégration du discours rationnel et au triomphe du discours délirant, qui progresse de la colère à l'hallucination et à la dépersonnalisation. L'installation dans la logique du délire est parachevée à la fin de la nouvelle ; puisqu'il faut ramper, autant le faire confortablement, et en s'étant constitué des repères : « so I cannot lose my way ». Mais l'élément de confusion le plus grand dans ce passage est l'ambiguïté énonciative mentionnée précédemment : est-ce la narratrice qui parle comme si elle était devenue l'entité du papier peint ou au contraire l'entité du papier peint qui parle par la bouche de la narratrice ? En d'autres termes, le texte met-il en scène la psychose du personnage ou au contraire un phénomène de type paranormal, censé signifier l'envahissement de la personnalité par un *poltergeist* ? Nous avons peut-être en

[155] *The YWP*, respectivement p. 11et p. 16.
[156] *The YWP*, p. 25. « You» est encore une trace du discours rationnel, celui qui s'adresse à l'autre, en tant que narrataire.

effet décidé un peu trop vite qu'il s'agissait nécessairement d'un discours délirant, car c'est précisément dans cette hésitation du lecteur que réside le fantastique, selon Todorov :

> Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune[157].

Ce sont les déformations d'un système, plus que le système lui-même, qui sont évoquées dans ce texte et le moment de la cassure et de la destruction, plus que celui de la construction, qui semble important. Mais l'évocation même de la destruction n'appelle-t-elle pas nécessairement une interrogation sur la construction ou, en tout cas, la reconstruction ? A partir de tous ces morceaux épars, ne peut-on voir se constituer une autre structure, peut-être selon une autre logique que celle du sens immédiat et de la narration ? Les différents fils isotopiques tissent dans la nouvelle un réseau de signifiants (« creep », « crawl », « lame », « paper », « woman ») qui crée un nouveau sens à son tour et fait ainsi apparaître un autre texte, une nouvelle de l'énonciation plus que de la narration. Le rôle de l'écriture et de l'énonciation dans la dislocation peut également être mis à jour dans la reconstruction, laquelle se fait par l'envers. L'entité derrière le papier peint se révèle lentement, progressivement, comme un négatif en photographie et, prenant la place du personnage, participe à la redéfinition du sujet. La destruction et la construction du sujet se font donc dans un même mouvement – mouvement paradoxal, car *The YWP* contient sa propre destruction, et même sa propre impossibilité d'existence. Comme *La Recherche* de Proust, il est le récit de sa propre impossibilité.

Charlotte Perkins Gilman nous montre un sujet femme aux prises avec l'angoisse dans *The Yellow Wallpaper,* mais également, comme en écho inversé, dans sa plénitude dans son roman en forme d'utopie, *Herland*[158]. Ne pouvant se constituer que dans l'angoisse et la répression dans *The YWP*, le sujet-femme est voué à la destruction, alors que dans *Herland*, l'évocation d'un monde où les femmes sont perçues comme des sujets à part entière permet de penser le sujet différemment. Le sujet tel qu'il apparaît dans *The YWP* n'est donc qu'une moitié de sujet, ou plutôt le sujet vu sous le seul éclairage de l'angoisse et l'on peut, en l'opposant à celui de *Herland*, reconstruire par intertextualité

[157] Tzevetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p. 48.
[158] Charlotte Perkins Gilman, *Herland*, (1915), The Women's Press, 1979.

une théorie du sujet ambivalente, qui transcende les deux premières. En ce sens, Gilman peut être située en tant qu'auteur de son époque et de son contexte culturel, car elle reprend les interrogations sur le sujet de la fin du XIX^{e} siècle américain, qui étaient porteuses d'un certain type d'espoir ontologique qui s'estompera ensuite.

A la fois rebelle et victime, défiant l'idéologie patriarcale et bravant l'interdit au péril de sa santé mentale, sinon de sa vie, la *persona* de cette nouvelle rappelle le personnage d'Antigone tel qu'il est développé par Sophocle. Et le « mort sans sépulture », ce mort qu'il est interdit de recouvrir, ne serait-ce pas ici le texte ? Revenons au tout début de la nouvelle, au soulagement que la narratrice éprouve à coucher ses pensées sur du « papier mort » : « This is dead paper and a great relief to my mind ». La création, à l'instar de la créature de *Frankenstein*, vient de la mort[159]. Ne prenant vie que par le truchement d'un assemblage de morceaux, le texte se révèle, lui aussi, une créature monstrueuse. De la même façon, la conscience de l'énonciation finale se nourrit de la mort psychique de son personnage. La reconstruction du sujet passe par un processus de catharsis et par la destruction – nécessaire – du personnage. On pourrait également parler de *satori*, « qui fait vaciller la connaissance, le sujet », et qui « opère un vide de parole » comme le suggère Barthes à propos de l'écriture[160]. Effectivement, face au discours saturant que représente le discours médical de l'époque, le sujet *opère un vide de parole*, car il y a là une véritable saturation psychologique. Prenant pour matériau le discours psychiatrique et le discours ordinaire de l'époque, Charlotte Perkins Gilman accomplit ainsi le difficile tour de force décrit par les auteurs de *The Madwoman in the Attic* :

> [...] [W]omen from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards[161].

Il est effectivement difficile de se conformer à un modèle tout en le modifiant. Emily Dickinson elle aussi montre la relativité des points de vue ; ce qui est folie aux yeux

[159] Mary Shelley, *Frankenstein*, (1818), London: Dent, New York: Dutton, 1960.
[160] Roland Barthes, *L'empire des signes*, (1970), Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1993, p. 11. L'écriture est en somme, à sa manière, un *satori* : le *satori* (l'événement Zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un *vide de parole*.
[161] Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, p. 91.

de la majorité peut revêtir un autre sens pour certains : « Much Madness is divinest Sense – / To a discerning Eye – / Much Sense – the starkest Madness – »[162]. La pièce dans laquelle est confinée la narratrice se fait *asile* ; on hésite à décider s'il faut considérer le terme dans son sens d'abri ou d'enfermement. Le statut de l'aliénation mentale dans cette nouvelle est ambigu. A la fois refuge et perdition, la folie représentait, pour les auteurs-femmes du XIX[e] siècle et leurs créations fictionnelles, une réelle tentation, parfois le seul point d'accroche possible dans lequel ancrer une identité bien aléatoire, non seulement impensée mais encore impensable, comme le montre le processus complexe et périlleux de déconstruction et de construction du sujet dans cette nouvelle.

[162] Poème 435.

D. Le sujet décentré dans la poésie d'Emily Dickinson

I cannot live with you
It would be Life –
And Life is over there –
Behind the Shelf[163]

Celle qui est considérée outre-Atlantique comme un des plus grands génies littéraires du XIX^e^ siècle est à peine connue en France. Quant à sa poésie, les avis sont partagés. Certains n'hésitent pas à la qualifier d'obscure, voire d'incompréhensible, d'autres affirment qu'elle n'a pas besoin d'être analysée, qu'il suffit au lecteur de se laisser porter par les mots, les sonorités et les silences de cette poésie « pas comme les autres », qui mêle le prosaïque et l'étrange, le simple et le mystérieux, d'autres enfin tiennent à vous prévenir que la lecture de quelques lignes seulement (et son œuvre est immense) peut changer votre façon de penser, de voir – ou de ne pas voir. Dans une forme fort simple en apparence, la poésie de Dickinson nous pousse à considérer, derrière l'opacité des choses, cette Vie qui est « Là-bas – derrière l'Etagère ».

Selon Christine Savinel, « le principe géométrique essentiel du système dickinsonien est l'excentricité »[164]. Il est vrai que le décentrement est tout à fait caractéristique de la poésie de Dickinson, et « Circumference », un de ses termes favoris. L'auteur précise plus loin : « La circonférence dickinsonienne est effectivement proche du transcendantalisme, où le moi est le centre de multiples circonférences. Plus fréquemment qu'à l'expression de l'excentricité par rapport au divin, la circonférence est consacrée à celle de la peur de l'excentricité du moi »[165]. Le moi divisé, dédoublé, décentré, hante la poésie de Dickinson, dans laquelle le sens n'est pas donné par le signifié, mais par l'agencement littéraire du signifiant, auquel participent certains tropes et figures privilégiés. Le chiasme et l'oxymore, notamment, figures poétiques de ces oscillations constantes du centre vers la marge, seront des repères dans cette observation de trajectoires

[163] Poème 640.
[164] Christine Savinel, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 205.
[165] *Ibid*, p. 217. Il semble pertinent de rappeler ici la configuration de *The Portrait of a Lady*, selon laquelle on obtient le « centre de conscience » par « celle » qui n'existe que par et contre « ceux » qui passent à la périphérie.

qui vont d'un point focal vers la périphérie (de « *péripheria* », du grec « *péri »,* autour), la circonférence (du latin « *circum* », autour) et la marge (du latin « *margo*, *marginis* »)[166].

Masquée par une hésitation apparente entre deux tentations contraires de positionnement, une stratégie générale semble se dégager, qui consiste à revendiquer la marge ou au contraire la contester selon les exigences rhétoriques, stratégie qui semble d'autant plus paradoxale que ces deux démarches opposées se font parfois dans le même mouvement. Pour tenter de replacer cette oscillation dans un continuum, nous allons distinguer une série de tendances, lesquelles ne se présentent pas de fait, soulignons-le, de façon successive dans ces poèmes, mais plutôt dans un entrelacs, et envisager tour à tour quatre grands mouvements de la pensée dickinsonienne, la résignation, l'expression de la fragmentation, la revendication et enfin, le va-et-vient d'un registre à l'autre.

La première étape que nous avons isolée est celle de la résignation, qui peut être feinte ou réelle. Dans certains poèmes, l'énonciation semble non seulement s'accommoder de la marge, mais encore la revendiquer, comme dans le poème 288 :

> I'm Nobody! Who are you?
> Are you – Nobody – Too?
> Then there's a pair of us?
> Don't tell! they'd advertise – you know!
>
> How dreary – to be – Somebody!
> How public – like a Frog –
> To tell one's name – the livelong June –
> To an admiring Bog!

Le poème semble représenter la résignation – ici à l'anonymat. Il ne semble pas qu'il y ait réellement une stratégie, plutôt une tentative désespérée de faire contre mauvaise fortune bon cœur. Virginia Woolf évoquera plus tard la difficulté spécifique que rencontrent les femmes à s'affirmer dans le domaine de la création littéraire, en imaginant les tribulations qu'aurait rencontrées la sœur de Shakespeare si elle avait existé[167]. Et plus récemment, les études de Nicole Mosconi ont montré que les femmes, dans leur grande majorité, se construisent sur le renoncement[168]. Ce poème a souvent été lu comme l'expression d'un refus de la notoriété de la part de Dickinson, ou en tout cas comme la

[166] La définition proposée par Le Robert pour le terme de « marge » : « espace blanc autour d'une page de texte », nous rappelle que la marge n'est pas seulement sur le côté, mais également « autour ».
[167] Virginia Woolf, *A Room of One's Own,* 1928, London, Panther Books, Granada Publishing, 1963.

manifestation d'une ambivalence à cet égard, mais il est également possible d'y lire une réflexion sur le sujet remettant en question sa posture de toute-puissance. L'ironie d'une lecture actuelle de ce poème sur l'anonymat réside dans le fait qu'Emily Dickinson est maintenant perçue aux Etats-Unis comme l'un des deux plus grands poètes américains du XIX^{e} siècle[169].

Est également placé sous le signe de la résignation le poème 640, qui s'ouvre sur un constat d'impossibilité :

> I cannot live with you
> It would be Life –
> And Life is over there –
> Behind the Shelf

« Shelf » ici remplace « Self », comme, nous le verrons, « Tim » se substitue à « Time » dans le poème 196 : on voit que la poésie de Dickinson joue de la paronomase pour amener le conceptuel derrière l'apparence du concret. Après une longue série de quatrains, la douzième et dernière strophe, constituée de six vers, rompt la structure quaternaire du poème et apparaît comme une forme de péroraison :

> So We must meet apart –
> You there – I – here –
> With just the Door ajar
> That Oceans are – and Prayer –
> And that White Sustenance –
> Despair –

Ainsi, le poème s'allonge pour conclure sur une prise de décision, laquelle aboutit au suspens, matérialisé par le tiret final, et se voit orchestrée par le redoublement de la figure de l'oxymore. L'expression qui débute la strophe, « meet apart », et celle qui la termine, « Sustenance – Despair », encadrent en effet le dispositif oxymorique d'un équilibre en homéostasie basé sur le renoncement.

[168] Nicole Mosconi, *Femmes et savoir, La société, l'école et la division sexuelle des savoirs*, Paris, L'Harmattan, 1994.
[169] Le deuxième, ou le premier, comme on voudra, étant bien sûr Walt Whitman.

La fragmentation, ou l'expression de la fragmentation, peut prendre des formes diverses. Elle peut apparaître sous la forme de la division du sujet ou d'un rétrécissement de ce dernier, mais elle peut aussi prendre le visage de la terreur pure. Un grand nombre de poèmes montrent ainsi une *persona* rétrécie, qui semble se complaire dans la petitesse et trouver une satisfaction amère dans une mise en scène du soi confortant cette miniaturisation. Le poème 486, dans lequel on est tenté de lire un début de revendication, évoque le peu de place accordé aux femmes au XIX^{e} siècle, que ce soit en littérature ou dans la vie :

> I was the slightest in the House –
> I took the smallest Room –
> At night, my little Lamp, and Book –
> And one Geranium –

Notons le recours aux superlatifs pour qualifier l'infime et construire cette esthétique du minuscule, de l'insignifiant, de l'infiniment petit. Le poème 612 tire cette logique jusqu'à l'extrême, la *persona* se comparant défavorablement à un insecte :

> It would have starved a Gnat –
> To live so small as I –
> And yet I was a living Child –
> With Food's necessity
>
> Upon me – like a Claw –
> I could no more remove
> Than I could coax a Leech away –
> Or make a Dragon – move –
>
> Nor like the Gnat – had I –
> The privilege to fly
> And seek a Dinner for myself –
> How mightier He – than I –
>
> Not like Himself – the Art
> Upon the Window Pane
> To gad my little Being out –
> And not begin – again –

Et pourtant l'on trouve aussi des affirmations bien différentes, comme dans le poème 789, qui sollicite l'image de la colonne pour décrire un soi sûr de lui : « On a Columnar Self – / How ample to rely ».

La division du sujet prend des formes diverses. Elle peut prendre celle de l'expression de la terreur. Rien ne saurait se comparer à la terreur que le soi secrète en soi :

> One need not be a Chamber – to be Haunted –
> […]
> Ourself behind ourself, concealed –
> Should startle most –
> Assassin hid in our Apartment
> Be Horror's least[170].

D'un poème à l'autre, cette tentative d'assassinat réflexif qui se déroule à huis-clos se traduit par une fracture. Ainsi celle du poème 937 doit-elle se lire comme un aboutissement dans les hostilités : « I felt a Cleaving in my Mind – /As if my Brain had spilt –». La fragmentation, omniprésente, coexiste avec la tentative toujours renouvelée de réconcilier l'abstrait et le concret, ces deux facettes de l'expérience qui sont artificiellement mises en opposition dans une logique dans laquelle le dichotomique est exacerbé, ce que souligne Suzanne Juhasz :

> The space of Dickinson's poetry is the mind's space, and it is created before our eyes by a poetic language dependent upon figures of speech that grant physical immediacy to abstractions and conceptual dimensions to objects[171].

La poésie de Dickinson met en scène, comme peut-être toute littérature, mais de façon particulièrement aiguë, la terreur de l'expression qu'analyse Laurent Jenny dans son ouvrage *La terreur et les signes* :

> Il y a dans la terreur quelque chose qui décourage son approche : c'est son intimité avec l'expression. Car la terreur n'est pas un concept qu'on puisse isoler de l'effort d'une pensée qui se cherche, d'une pensée qui *la* cherche. La terreur est ce mouvement trop familier où la pensée se renverse contre

[170] Poème 670.

[171] Suzanne Juhasz, *Naked and Fiery Forms*, *Modern American Poetry by Women: A New Tradition*, Harper Colophon, 1976, p. 16.

> les signes qui la disent. Ombre portée, si l'on veut, à supposer que les signes s'inscrivent face au soleil. Illusoirement ou non, nous avons conscience que ce que nous disons trahit, et même contredit, ce que nous « voulions » dire ? Mais ce vouloir-dire, nous ne pouvons le préciser sans à nouveau éprouver toute la perte qu'il y a à l'énoncer. Ainsi, l'espace de l'expression, irréconciliable à lui-même, est l'espace de la terreur. Dans ce qui s'énonce, en deça de tout contenu, *la terreur est déclarée*[172].

Selon Laurent Jenny, l'espace de l'expression est celui de la terreur. La terreur de l'expression est, selon nous, ce qu'expriment réellement les poèmes de Dickinson. L'expression de la terreur chez Dickinson n'est qu'un jalon, qu'une première entrée dans quelque chose de fondamentalement différent et de beaucoup plus essentiel. Laurent Jenny, qui considère dans un premier temps le problème de la terreur et de l'expression hors de l'écriture littéraire, puis enchaîne sur la peur et la difficulté d'écrire, précise que « l'insistance des modernes sur la subjectivité aggrave encore cette terreur ». Etre en marge de soi est tout aussi inévitable que terrifiant, ce que Dickinson a fort bien montré. L'idée selon laquelle, d'une certaine façon, tout individu est nécessairement en marge a été souvent reprise, pour démontrer des choses fort différentes. Mais cette théorie ne fait que déplacer le problème, évoquant le célèbre « tous égaux, mais certains plus que d'autres » d'Orwell. En effet, si le grand nombre est dans la marge, que devient cette dernière ? Il ne reste qu'à envisager la marge de la marge, et certains, ou plutôt certaines, seraient alors davantage dans la marge que d'autres. Certaines, comme Emily Dickinson, fort incertaines justement, qui expriment dans leur écriture, le doute, l'incertitude, la fragmentation.

Dans certains poèmes, la marge est revendiquée en même temps qu'elle est contestée et cette revendication contradictoire n'est pas exempte d'un certain défi et d'un certain triomphalisme. Mais la démarche n'est paradoxale qu'en apparence, car elle correspond en fait à l'évocation d'une nécessité dictée par la situation de marginalisation de la poétesse, qui au départ, tout du moins, est subie et constitue parallèlement une dénonciation des stéréotypes de genre dans laquelle l'expression de la différence semble se faire jour.

En revanche, le fait qu'il y ait une remise en question de l'ordre traditionnel semble incontestable. La violence est parfois exprimée de façon totalement inhabituelle, voire iconoclaste, comme dans le poème 754 :

[172] Laurent Jenny, *La terreur et les signes*, *Poétiques de rupture*, Paris, Editions Gallimard, 1982, p. 11. Ce double aspect de l'expression introduit le général et le particulier de la 4ème partie.

My life had stood – a Loaded Gun –
In Corners – till a Day
The Owner passed – identified –
And carried Me away –
[…]
Though I than He – may longer live
He longer must – than I –
For I have but the power to kill,
Without – the power to die –

Ce poème est placé sous le signe de l'ambiguïté, plus qu'aucun autre poème de Dickinson. L'image du revolver chargé ressemble fort à un avertissement. « L'objet », dont on peut se demander s'il ne représente pas le sujet réduit à l'état d'objet asservi, a le pouvoir de tuer, le potentiel de force et de violence est indéniable. Cette rhétorique de la menace se retrouvera dans le poème de Sylvia Plath qui se termine par un avertissement lui aussi : « Beware, Herr lucifer, I eat men like air » et plus tard, dans *The Color Purple* d'Alice Walker, lorsque Celie, jusque-là fort passive, menace son mari. Mais cette rhétorique de la menace a des limites, car une restriction apparaît. L'objet « n'a que le pouvoir de tuer », il n'a pas « celui de mourir ». Le poème nous transporte ainsi au-delà de la marge du vivant, vers l'espérance d'un au-delà, on pourrait presque dire vers la nostalgie d'un au-delà. L'instance narrative déplore cette incapacité dont elle fait preuve. Cette idée qu'il est une vie « autre », c'est-à-dire ailleurs, et qu'il faut donc mourir avant de pouvoir la connaître, est un véritable leitmotiv dans la poésie de Dickinson. Là encore, il est difficile de faire la part entre le choix délibéré et l'expression du renoncement. Cette philosophie a toujours séduit les opprimés. Les esclaves noirs américains en sont peut-être l'exemple le plus frappant, qui ont su, en adaptant à leurs propres fins la religion des esclavagistes, en faire un outil leur donnant la force de survivre et éventuellement, de se libérer.

La dernière stratégie recensée est le va-et-vient d'un registre à l'autre, qui combine en fait plusieurs stratégies. La fluctuation entre les degrés d'écriture que nous venons d'évoquer représente une stratégie en bonne et due forme, comme en témoigne le poème 1245 :

The Suburbs of a Secret
A Strategist should keep,

Better than on a Dream intrude
To scrutinize the Sleep.

Cette stratégie consiste à ne pas s'aventurer à l'intérieur des rêves, agissant selon une conviction chèrement établie, selon laquelle on ne peut pénétrer le secret des choses. La création littéraire n'existe pas sans ambiguïté, ni sans détours, elle requiert l'oblique, le courbe, l'indirect, comme le suggère le premier vers, souvent cité, du poème 1129 : « Tell all the Truth but tell it slant – ». Cette déclaration en forme d'injonction, qui résonne comme une maxime, a longtemps été considérée par les critiques littéraires comme un résumé de la théorie poétique de Dickinson. Mais cette dernière est en réalité bien plus complexe et ne saurait se contenter d'axiomes réducteurs. D'une part, il ne suffit pas d'aborder la vérité de biais pour y accéder. De plus, d'autres stratégies sont envisageables pour l'approcher, comme le va-et-vient permanent entre le centre et la marge. C'est le propos du poème 196, dont nous citons ici les deux dernières strophes :

We must die – by and by –
Clergymen say –
Tim – shall – if I – do –
I – too – if he –

How shall we arrange it –
Tim – was – so – shy?
Take us simultaneous – Lord –
I – "Tim" – and – Me !

Ce poème est organisé en une série d'enchâssements de chiasmes, de telle sorte que la pression contextuelle qu'il exerce incite à lire, de façon certes imparfaite, un chiasme dans le dernier vers, comme si le non-chiasme dérogeait tout à coup à la norme poétique. Ce segment, « I – "Tim" – and – Me! », qui correspond lui-même à un dédoublement phrastique, organise la division du moi en répartissant, au moyen de tirets, deux fractions inégales du sujet, de part et d'autre d'un noyau double, scindé à son tour par un tiret[173]. Le poème est, de plus, saturé de répétitions, mais curieusement, cela n'affecte pas

[173] Ceci nous suggère une remarque à propos de la ponctuation chez Dickinson, et plus particulièrement de l'usage appuyé qu'elle fait des tirets : on peut supposer que la convention habituelle en anglais, exigeant une absence d'espace avant et après le tiret, induit ainsi une banalisation de l'usage du tiret et permet d'utiliser ce dernier davantage, tout comme l'absence d'accent de mot sur un terme qui déjà été introduit induit la banalisation de la répétition. Or les poèmes de Dickinson ne respectent pas cette convention typographique. Chaque tiret, encadré par un espace inhabituel, est donc perçu dans sa pleine réalisation par le lecteur anglophone ou angliciste.

l'impression générale de fluidité et de légèreté qui s'en dégage. Nous verrons dans le chapitre 2 à quel point ce poème exemplaire résume la conception relationnelle de la subjectivité et de l'altérité chez Dickinson.

L'expression de la différence peut prendre la forme de la critique de la raison apparente, du « bon sens ». Le poème 435, dont nous avons déjà cité les trois premiers vers dans le développement sur *The Yellow Wallpaper*, est une critique radicale de la contrainte des poncifs imposés par la majorité, une remise en question de la doxa :

> Much Madness is divinest Sense –
> To a discerning Eye –
> Much Sense – the starkest Madness –
> 'Tis the Majority
> In this, as All, prevail –
> Assent – and you are sane –
> Demur – you're straightway dangerous –
> And handled with a Chain –

Le chiasme lexical, « Madness Sense / Sense Madness », dessine un trajet circulaire qui nous ramène au point de départ et montre l'impasse dans laquelle se trouve toute personne ne se ralliant pas à la majorité. Doit-on imaginer, comme le font certains critiques, que la poétesse se posait des questions sur sa santé mentale ? Il semblerait qu'il s'agisse moins de l'expression d'une crainte que de la dénonciation vigoureuse d'une situation sociale enfermante.

Emily Dickinson a su construire une rhétorique de la marge qui n'enferme pas dans un particularisme et donc n'empêche pas l'accès à l'universel. Le fait que le chiasme et l'oxymore soient les deux figures les plus fréquentes chez Dickinson reflète le sujet dans les rapports complexes et ambigus qu'il entretient avec lui-même, éclaire son centre élusif et ses marges instables. Cela rappelle l'entreprise ricœurienne qui consiste à considérer « soi-même comme un autre ». A la lumière des théories sur la mêmeté et l'ipséité, une autre lecture de la fragmentation dans les poèmes de Dickinson peut émerger. Un monde ontologique nouveau, se situant à la fois au centre et à la périphérie, est créé dans cette poésie. On assiste à la construction d'un moi protéiforme, qui semble évoquer celui du

Romantisme[174], mais qui dans son rapport avec l'inconscient, ses déplacements et ses apories évoquent plutôt le sujet lacanien[175]. Comment ses contemporains auraient-ils pu apprécier la complexité de sa pensée et comprendre que cette refonte du moi, qui ne devait être théorisée que bien plus tard, faisait partie de sa démarche poétique ?

Contradictions internes, répétition et va-et-vient : les stratégies littéraires esquissées ici témoignent également d'une stratégie de vie. Nous avons passé sous silence, à dessein, le mythe important et fort documenté autour de la vie de Dickinson, de son isolement, de ses amours frustrées, réelles ou imaginées, le fait qu'elle n'aurait connu d'amour que platonique[176]. Comme le souligne Dominique Combe, l'énonciation en poésie est « foncièrement ambivalente » :

> Le propre de la poésie « lyrique » réside bien plutôt dans une énonciation foncièrement ambivalente. La référence du JE lyrique est un mixte indécidable d'autobiographie et de fiction. En d'autres termes, dans le poème lyrique, le pronom JE, certes dominant, réfère simultanément et indissociablement à une figure « réelle », historique, biographique, du poète en tant que personne, et à une figure entièrement construite, fictive[177].

La biographie d'un poète ne semble donc pas de nature à donner un éclairage définitif sur ses textes et encore moins à rendre compte de son génie poétique. Emily Dickinson était loin d'être comprise par ses contemporains[178] ; elle n'a pas publié de son vivant :

---

[174] On peut évoquer par exemple la proclamation de l'expression du moi contenue dans la préface de Wordsworth aux *Lyrical Ballads*.

[175] « Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas » : Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 517.

[176] « Her birthplace was Amherst, a quiet village in the Connecticut Valley of Massachusetts, nearly a hundred miles from Concord and Cambridge in space, and at least half that number of years in time. Here she lived a life, outwardly uneventful, inwardly dedicated to a secret and self-imposed assignment–the mission of writing a "letter to the world" that would express, in poems of absolute truth and of the utmost economy, her concepts of life and death, of love and nature, and of what Henry James called "the landscape of the soul" » : Robert N. Linscott ed., *Selected Poems & Letters of Emily Dickinson*, Doubleday Anchor Books, New York: Doubleday, 1959, Introduction, p.v.

[177] Dominique Combe, *Poésie et récit* : *une rhétorique des genres*, Librairie José Corti, 1989, p. 162.

[178] Citons par exemple l'anecdote à propos de son guide, Higginson, rapportée par Christine Savinel : « Elle dit qu'il faut toujours être reconnaissant d'être soi-même & non quelqu'un d'autre, mais (ma femme) Mary pense que la remarque est vraiment déplacée dans son cas. » Lettre citée par Johnson à la suite de L405, pp. 518-19. Datée du 9 décembre 1873, elle est citée dans *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, *op. cit.*, p. 208.

> Emily Dickinson wrote in all seventeen hundred and seventy-five poems, of which only seven were published in her lifetime, all anonymously. The poems were undated and, with the exception of twenty-four, untitled[179].

Superbe tactique ou erreur fatale ? Les critiques hésitent entre ces deux pôles. Il s'agit selon nous d'une stratégie de vie adoptée vraisemblablement en réponse aux contraintes d'une époque donnée. Cette stratégie accompagnant et permettant ce qui était jugé de l'ordre de l'essentiel, l'écriture, pourrait être résumée ainsi : occuper le centre dès que possible, occuper la marge quand le centre est hors d'atteinte, revenir au centre quand cela (re)-devient possible, et ne jamais accepter la marginalisation dans l'impuissance. Mais une question demeure. L'espace de la marge est-il recherché pour son potentiel de création, ou est-il avant tout subi ? Dickinson était, nous semble-t-il, trop consciente du danger à rester dans la marge pour s'y enfermer volontiers. La marginalisation ne pouvait donc être qu'une stratégie provisoire. Le chiasme, omniprésent dans son œuvre, reflète bien cette tactique qui consiste à occuper à la fois le centre et la marge. On peut se demander s'il ne lui a pas semblé, à une époque où les femmes-poètes constituaient vraiment l'Autre de la littérature, qu'il valait mieux miser sur l'éternité et si, faisant le pari de Pascal, elle n'a pas préféré la célébrité posthume à une vie de compromis.

Une pratique raisonnée de la confrontation textuelle permet d'élaborer certaines conclusions provisoires quant au traitement de la fragmentation du sujet dans ces trois oeuvres, qui, parues à la fin du XIX^e^ siècle, annonçent résolument les conceptions du sujet des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Il faut souligner la place centrale du langage, et notamment de l'écriture, dans ce processus. Le chiasme que nous avons essayé de dégager, « le sujet de l'écriture / l'écriture du sujet », prend toute sa signification. Au terme de ce premier chapitre, la rhétorique du sujet qui émane de ces textes semble, paradoxalement, plus avancée ou en tout cas plus riche, plus multiforme, que les théories dites « postmodernistes ». Ainsi, il semble impossible de tirer des conclusions à partir de l'héroïne de *The Portrait of a Lady* : est-elle devenue une autre femme à la fin du roman ? Elle semble avoir accepté son état de fragmentation et avoir réalisé que l'unité du soi, tout comme la vérité absolue, est un objectif utopique. Mais le trajet dialectique entre la

[179] Robert N. Linscott ed., *Selected Poems & Letters of Emily Dickinson*, Doubleday Anchor Books, New York: Doubleday, 1959, p. 27.

mêmeté et l'ipséité semble difficile. Elle a changé, mais pour autant elle n'est rien devenue. Son parcours, jalonné par deux moments forts, la veillée du chapitre 42, et les révélations de la comtesse du chapitre 51, annonce les théories postmodernistes selon lesquelles le sujet existe dans et par le langage, et donc, constamment, se trouve en même temps qu'il se perd.

La métaphore insistante, chez James et Dickinson, de l'objet fêlé, figure métonymique de la fêlure du sujet sera développée dans le deuxième chapitre. La « fêlure de l'être » que présente cette littérature de la fin du XIX^e^ siècle correspond à une interrogation sur le sujet extrêmement profonde et fertile, à laquelle le lecteur du XXI^e^ siècle peut revenir comme à une source fraîche, car cette relecture dé-couvre de nouvelles possibilités de sens. Le moi divisé n'est certes pas une invention du XX^e^ siècle, comme en attestent les textes du corpus, dans lesquels il apparaît au contraire comme une préoccupation majeure. On pourrait également arguer du fait que l'on peut voir des traces de cette réflexion en littérature bien avant, mais il semble possible de discerner une intensification du processus avec les textes du corpus, qui, de plus, posent le problème d'un moi philosophique plutôt que d'un moi psychologique[180]. La fragmentation dans ces textes apparaît de façon récurrente, voire lancinante, et cette répétition-même est signifiante. Le concept d'identité scindée en mêmeté et ipséité apporte un nouvel éclairage à cette question. Ricœur explique que la « perte d'identité » en littérature peut en fait se laisser « réinterpréter comme mise à nu de l'ipséité par perte de support de la mêmeté ». Cela permet d'éviter l'écueil systématique des « apories du sujet » et d'établir que certaines théories postmodernistes fonctionnent en fait comme des synecdoques du sujet, car elles ne délimitent qu'une partie de celui-ci[181]. On ne se trouve pas pour autant une perspective cartésienne du sujet. Bien mieux que « je pense donc je suis », la maxime « je change donc je suis », ou mieux encore, « aussi longtemps que je change, je suis », pourrait résumer *The Portrait of a Lady, The Yellow Wallpaper* et un grand nombre de poèmes de Dickinson. Ces textes échappent au « Cogito ergo sum », sans toutefois aboutir à l'impasse de la mort du sujet.

Plutôt qu'une perte d'identité, nous voyons dans les textes du corpus une alternance de déconstruction et de reconstruction. Dans ce cadre tout au moins, toute construction est

[180] Voir citation de Wittgenstein, *infra*, p. 85.
[181] Easthope souligne que quand le langage n'est vu que dans sa seule fonction de communication, cela correspond à une synecdoque du langage : Anthony Easthope, *Poetry as Discourse*, Methuen, & Co, Routledge, 1990, p. 44.

en fait une reconstruction, car rien ne saurait être créé à partir du néant – une reconstruction en germe ne se trouve-t-elle pas au cœur de toute déconstruction, finalement ? Et les textes sélectionnés ne suggèrent-ils pas que le processus identitaire est en fait une succession en série de segments binaires faisant alterner déconstruction et reconstruction ? A partir de ce qui aurait pu être un récit d'initiation, les trois œuvres étudiées opèrent des déplacements, mais avec des ressorts différents. La citation suivante de *Soi-même comme un autre* permet de situer le corpus dans un continuum :

> Dans la fiction littéraire, l'espace de variations ouvert aux rapports entre les deux modalités d'identité est immense. A une extrémité, le personnage est un caractère identifiable et réidentifiable comme même : c'est à peu près le statut du personnage des contes de fées et du folklore. Quant au roman classique – de *La Princesse de Clèves* ou du roman anglais du XVIII[e] siècle à Dostoïevski et Tolstoï –, on peut dire qu'il a exploré l'espace intermédiaire de variations où, à travers les transformations du personnage, l'identification du même décroît sans disparaître. On se rapproche du pôle inverse avec le roman dit d'apprentissage et, plus encore, le roman du courant de conscience. Le rapport entre intrigue et personnage paraît alors s'inverser : au contraire du modèle aristotélicien, l'intrigue est mise au service du personnage. C'est alors que l'identité de ce dernier, échappant au contrôle de l'intrigue et de son principe d'ordre, est mise véritablement à l'épreuve. On atteint ainsi le pôle extrême de variation, où le personnage a cessé d'être un caractère[182].

Les textes du corpus apparaissent différemment à la lumière de cette théorie. La nouvelle de Gilman et les poèmes de Dickinson peuvent être situés très près du « pôle extrême de variation » sur l'échelle que définit ici Ricœur.

[182] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 176.

CHAPITRE 2

L'altérité : sujet et objet

Il sera question dans ce chapitre de l'altérité et de la nécessaire médiation de la perception dans la relation entre le sujet et l'objet. La distinction entre mêmeté et ipséité a une conséquence importante : « l'identité-ipse met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmeté, à savoir la dialectique du soi et de l'autre que soi », et que l'on peut concevoir « une altérité qui n'est pas – ou pas seulement – de comparaison, une altérité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même »[183]. Les autres, c'est-à-dire tous les personnages regroupés autour d'Isabel Archer, ne sont là en fait que pour renvoyer au personnage principal : ils font partie de ce « cluster of appurtenances » que nous avons déjà évoqué et qui sera exploré plus avant dans cette partie.

> The demanding techniques of the phenomenological reduction challenge accepted conceptual patterns, while ensuring that, in the thorough investigation which develops, the possible is carefully founded upon the real (see Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. xvii). Henry James, too, frequently proves himself a skilled discoverer and remaker of worlds, a shaper of brief factual anecdotes into the most surprising array of fictional possibilities. The phenomenological impulse guides his thinking, and leads him in search of the testing limiting conditions for perception, moral appraisal, or even coherent interpretation. The phenomenological approach, therefore, has strong affinities with James's style of narrative[184].

De même que nous avons considéré la dichotomie, incontournable et radicale, introduite dans le langage du locuteur par la présence du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation qui introduit un gouffre béant au sein du sujet, de même pouvons-nous, à la suite de Merleau-Ponty, considérer le gouffre dans le sujet percevant. Le corps est à la fois voyant et vu, percevant et perçu, touchant et touché, nous rappelle Merleau-Ponty. Les

[183] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 13.
[184] Merle A. Williams, *Henry James and the Philosophical Novel*, *Being and seeing*, CUP, 1993, p. 2.

textes étudiés mettent en œuvre cette dichotomie fondamentale du sujet percevant, ce « je me vois voyant, je me perçois percevant », avec le corollaire : « je ne peux être perçu par moi-même que percevant ». Le fait que l'on ne puisse se regarder que (se) regardant installe une distance incontournable entre le moi percevant et le moi perçu et constitue en soi un danger identitaire. Se percevoir – de nécessité – comme un autre demande en fait une plasticité mentale considérable, car il faut garder à l'esprit que cet autre que l'on perçoit est soi-même[185]. Les aléas de ce voyage aller-retour, parfois bien périlleux, sont la matière même de *The Yellow Wallpaper*. L'habituelle distinction entre sujet percevant et objet perçu est brouillée puisque l'objet perçu, le papier peint, devient le sujet percevant, alors que la narratrice, quant à elle, devient l'objet perçu à la fin de la nouvelle. Le tableau épiphanique final, induisant une inversion radicale des statuts respectifs du sujet et de l'objet, ne rappelle l'esthétique romantique que pour mieux en transformer les conventions. On pourrait dire que l'on ne perçoit l'objet que pour mieux parler du sujet.

Les théories postmodernistes ont davantage mis l'accent sur le premier versant de cette problématique – se voir soi-même comme un autre – au détriment du nécessaire corollaire, à savoir vérifier que cet « autre » est un autre tout de même un peu particulier. Il reste à explorer les facettes de cet autre qui n'est autre que soi-même. La difficulté de situer la subjectivité et l'objectivité est bien réelle et souvent se brouillent les distinctions, jusqu'au point de ne plus savoir où se situent les limites de chacun, comme le souligne Flaubert : « L'objet que tu contemplais semblait empiéter sur toi, à mesure que tu t'inclinais vers lui, et des liens s'établissaient »[186]. Il y a également une hésitation constante dans le langage : les deux termes peuvent se rejoindre dans le discours au point d'être parfois interchangeables, comme dans les expressions « l'objet du discours » et « le sujet du discours » qui désignent une seule et même chose. *The Yellow Wallpaper* poursuit cette exploration jusque dans les moindres recoins de ses contradictions, jusqu'au dédoublement de la personnalité. Le parcours de la critique littéraire depuis le XIX^{e} siècle, qui a consisté à étudier le moi psychologique en littérature, puis à considérer qu'il n'y avait plus de moi du tout, et enfin à proclamer la mort du sujet, s'est fait au détriment de l'élaboration théorique d'un autre moi, qui serait le moi de type philosophique tel qu'il apparaît en

[185] Freud, dans son analyse de l'inquiétante étrangeté, *das Unheimliche*, décrit l'expérience troublante de ce moment fugitif où le sujet, ne se reconnaissant pas lui-même, se voit véritablement comme il verrait un étranger : il raconte avoir vu « un étranger » dans son compartiment de train avant de réaliser que c'était son propre reflet qu'il voyait dans un miroir. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.

[186] Gustave Flaubert, cité dans l'ouvrage de Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

littérature. Selon Wittgenstein, on peut considérer l'existence d'un moi en philosophie, sur un plan autre que psychologique : « Il y a donc réellement un sens selon lequel il peut être question d'un Je en philosophie de manière non psychologique »[187]. Mettre au jour ce moi philosophique dans les textes du corpus constitue une étape cruciale dans l'élaboration de la réflexion.

[187] *Tractatus logico-philosophicus*, 5.641. Cité dans Sandra Laugier, « Wittgenstein, la subjectivité et la « voix intérieure », in Revue de Métaphysique et de Morale, *Subjectivité et langage*, Avril-Juin 2000, PUF, p. 190.

A. L'altérité dans The Portrait of a Lady :

La figure d'Isabel Archer en tant que figure d'aveuglement sur soi et sur les « autres », au sens de tout ce qui n'est pas le sujet, nous amènera à nous demander si dans *The Portrait of a Lady*, être loin de soi ou des autres ne revient pas en fait au même. Paul Armstrong rappelle que pour James, « toute réflexion sur la vie revient à réfléchir sur les relations que nous entretenons avec les autres »[188]. Est-ce l'effacement de la « distinction entre intérieur et extérieur » qui est en jeu dans les romans de James, comme le suggère Serge Soupel[189] ? Le questionnement de Laurent Jenny à propos de la fin de l'intériorité se révèle crucial pour cette étude[190]. Nous devrons toutefois déterminer si ce type d'analyse rend compte de l'écriture de James. Si l'on tente en effet de définir ce qui caractérise l'écriture de James, qui annonce tant celle de Virginia Woolf, ne faut-il pas considérer la création d'un trajet inédit, l'instauration d'une dialectique originale, plutôt que la fin de l'intériorité ?

Beaucoup de critiques ont souligné l'importance des « autres », dans l'œuvre de James. Selon Paul Amstrong, les personnages de James sont définis par les rapports qu'ils entretiennent avec les autres parce que, de fait, cela reflète la réalité de tout humain :

> Other people are limitlessly fascinating to Henry James. His readers attest that this fascination holds an important place among the intentional foundations on which he built his house of fiction. Philip Rahv, for example, claims that "there never was a writer so immersed in personal relations." When André Gide complains that James's characters are "desperately mundane," it is because they "never live except in relation to each other". Gide's complaint only emphasizes how deeply James understands that we are always inextricably involved in and even defined by relations between ourselves and others. James never wavers from his conviction that "all life comes back to the question of our relations with each other"[191].

[188] Paul Armstrong, *The Phenomenology of Henry James*, University of North Carolina Press, 1983, p. 136.
[189] Serge Soupel, *La littérature de langue anglaise des origines à nos jours*, Ellipses, 1995, p. 280. Voir citation complète, *infra*, p. 88.
[190] Laurent Jenny, *op. cit.*
[191] Paul Armstrong, *op. cit.*, p. 136.

La conversation entre Mme Merle et Isabel Archer évoquée dans le premier chapitre est un des moments-clef de l'élaboration jamesienne de cette réflexion sur les liens entre soi et les autres. Nous n'avions alors cité que le noyau de l'argumentation de chacune. Deux points de vue s'affrontent, qu'il est temps de développer davantage en restituant l'extrait dans son intégralité :

> 'I don't care anything about his house,' said Isabel.
> 'That's very crude of you. When you've lived as long as I you'll see that every human being has his shell and that you must take the shell into account. By the shell I mean the whole envelope of circumstances. There's no such thing as an isolated man or woman; we're each of us made up of some cluster of appurtenances. What shall we call our « self »? Where does it begin? Where does it end? It overflows into everything that belongs to us – and then it flows back again. I know a large part of myself is in the clothes I choose to wear. I've a great respect for *things*! One's self – for other people – is one's expression of one's self ; and one's house, one's furniture, one's garments, the books one reads, the company one keeps – these things are all expressive.'
>
> This was very metaphysical; not more so, however, than several observations Madame Merle had already made. Isabel was fond of metaphysics, but was unable to accompany her friend into this bold analysis of the human personality. 'I don't agree with you. I think just the other way. I don't know whether I succeed in expressing myself, but I know that nothing else expresses me. Nothing that belongs to me is any measure of me; everything's on the contrary a limit, a barrier, and a perfectly arbitrary one. Certainly the clothes which, as you say, I choose to wear, don't express me; and heaven forbid they should!'[192]

Une réflexion sur l'identité s'élabore à travers cet échange, dans lequel le problème est posé de façon ludique et apparemment légère. Une vision complexe est présentée ; déterminer ce qui appartient au moi – ou au « non-moi » – représente un enjeu considérable dans ce type de littérature. Le sujet est en effet difficile à appréhender, car non seulement insaisissable dans son lien avec le social, mais encore élusif jusque dans son rapport à lui-même. Dans la remarque d'Isabel, le trajet constant et inhabituel entre « I » et « me », soulignant la difficulté d'une relation entre deux aspects du moi, évoque le poème 196 de Dickinson. Des techniques littéraires similaires sont employées, soulignant l'expression paradoxale de l'impossibilité énonciative dans le rapport à soi. « L'expression de soi » a-t-elle même un sens ?

[192] *PL*, p. 175. Voir *supra*, pp. 54-55.

La perspective dialogique de James induit toute une série de questions. Qu'est-ce qui fait qu'un être est soi ? Comment peut-on distinguer entre intérieur et extérieur, entre le moi et le « non-moi » ? Faut-il concevoir la subjectivité en termes de rapports dialectiques, comme une constante intrusion du non-moi dans le moi ? Toutes ces questions sont posées à travers une rhétorique du sujet qui refuse de se laisser enfermer dans une conclusion. La juxtaposition des deux points de vue permet d'aller au-delà d'une logique de type dichotomique et d'abandonner une conception absolue de la subjectivité au profit d'une conception relative. Les deux visions ne sont pas hiérarchisées, il ne nous est fourni aucune conclusion, mais plutôt un questionnement. Les deux personnages seront de toute façon brisés à la fin du roman. L'éventuelle tentation de considérer l'un ou l'autre comme « le porte-parole » de l'auteur se révèle résolument vaine.

Loin de tenter de décider « qui a raison », de Madame Merle ou d'Isabel, il nous semble que le lecteur doit au contraire percevoir que l'enjeu de la problématique jamesienne est d'indiquer, à partir de cette discussion entre deux personnages, à quel point la subjectivité et l'altérité sont liées. Selon nous, traduire cette discussion en termes de mêmeté et d'ipséité permet de montrer à quel point l'altérité fait partie intégrante du sujet et de donner de celui-ci une vision plus dynamique. L'éventualité d'une troisième voie conceptuelle, au-delà du concept de « sujet divisé », apparaît ainsi. Il est question aussi d'effacer, ou en tout cas, d'atténuer la distinction entre l'intérieur et l'extérieur, comme le souligne Serge Soupel, qui qualifie ainsi l'écriture de James : « une écriture qui ne veut plus permettre la distinction entre la « surface » et la « profondeur » de la conscience, entre l'extérieur et l'intérieur »[193]. La lecture que nous proposons de cette écriture dialectique de l'être et du paraître entend mettre au jour l'apport théorique du texte littéraire. La construction du personnage au niveau diégétique n'est en fait qu'une simple amorce d'un niveau méta-diégétique du roman, qui lui, expose une réflexion sur la construction littéraire du sujet. Le concept « d'identité narrative » de Ricœur permet de rendre compte du saut conceptuel entre ces deux niveaux d'écriture[194].

Par ailleurs, nous pouvons constater que l'ironie de l'énonciation à propos des réalités matérielles est palpable. A ce stade de la lecture, nous savons que Madame Merle, dépourvue de fortune personnelle, ne peut maintenir le train de vie qui lui est si indispensable qu'en profitant de la générosité de son entourage. La résonance de ses propos est loin d'être « métaphysique », comme le pense à tort son interlocutrice. Ce

[193] Serge Soupel, *op. cit.*, p. 280.
[194] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 189.

qu'elle exprime est au contraire singulièrement matérialiste : elle expose ici de fait, comme à son insu, la réalité cachée qui est la sienne. L'ironie est d'autant plus visible si l'on confronte la remarque de Madame Merle à celle que lui adresse Osmond lors d'une conversation ultérieure : « Your self includes so many other selves – so much of every one else and of everything. I never knew a person whose life touched so many other lives»[195]. La similitude des termes est frappante, mais ceux proférés par Osmond, explicitement teintés de sarcasme, doivent être entendus dans un sens extrêmement matérialiste. Osmond fait ostensiblement allusion à la façon qu'a Madame Merle de vivre aux dépens de ses nombreuses relations. Il n'est plus question de « métaphysique », comme l'avait naïvement cru Isabel. Le fait d'employer une formulation si semblable avec des référents si éloignés montre l'ironie de la narration vis-à-vis de Madame Merle, et met en garde également contre les dangers d'une lecture trop littérale. Nous voyons le jeu ironique entre deux niveaux différents d'écriture, car les indications qui sont ou plutôt, seront données sur un plan purement diégétique, contredisent l'apparence du discours. En outre, Madame Merle, qui tente d'influencer Isabel, sait, en fin stratège, que cette dernière prendra probablement le contre-pied de ce qu'on lui affirme. Contrairement à ce que prétend Madame Merle, le fait qu'Isabel ne se soucie pas de la maison d'Osmond est justement le but recherché, puisque, rappelons-le, son projet, qui est une véritable machination, est de servir d'entremetteuse pour qu'Osmond épouse Isabel Archer et profite ainsi de l'immense héritage de cette dernière[196].

La problématique de l'altérité rejoint celle du sujet et de ses objets. Line Koïs affirme que, dans les romans de James, « ce qui identifie un sujet, ce sont ses objets » :

> *The Portrait of a Lady* est à bien des égards un livre consacré à l'identification d'une femme. Mais au-delà de cet aspect James semble ici à nouveau largement préoccupé par ce qui peut définir un sujet. La plupart des romans de James tentent de répondre à cette question de la manière suivante : ce qui peut définir et permettre d'identifier un sujet, ce sont ses objets. L'univers jamesien se signale d'abord comme un univers dans lequel les repères essentiels proviennent de la culture. Ce qui peut alors représenter le sujet, c'est l'objet culturel au sens large : le passé national, historique et

[195] *PL*, p. 205.

[196] Elle pense ainsi assurer le confort matériel de leur fille illégitime, Pansy. Osmond est visiblement son ex-amant ; mais il est surtout le père de sa fille, ce que le lecteur ignore à ce stade de la lecture. Les motivations de Mme Merle semblent donc obscures – provisoirement.

> politique, le bon goût, l'art, les bonnes manières, l'argent, la beauté. Et si la métaphore principale de cette écriture est la transmission (l'héritage), c'est parce que la circulation de ces objets contribue à l'édification des sujets pour eux-mêmes et pour les autres[197].

Nous dirons que le sujet est certes signalé par ses objets, mais plutôt en tant qu'ils représentent le non-moi, par ce qu'il n'est pas. James pose en effet la question de savoir ce qui peut définir un sujet. Pour ce faire, il peint l'extérieur du sujet de telle sorte que celui-ci construit non seulement de l'extérieur, mais par l'extérieur, apparaisse en creux. Cette description des objets et de l'environnement est donc là moins pour leur intérêt intrinsèque que pour faire apparaître le sujet, dont ils forment les contours. Prenons la métaphore de la technique du cache qui consiste à vaporiser de la peinture autour d'une figurine. Après retrait de celle-ci, le sujet apparaît alors en blanc[198]. Le sujet est ce qui reste après la vaporisation, il n'a pas été touché. Ses contours sont nécessairement plus flous que s'il avait été peint directement. On pourrait également donner l'exemple d'un tableau réalisé à l'aquarelle dans lequel certains espaces laissés en blanc constituent des parties du tableau. Dans la réalité, on ne peut construire une représentation qu'à partir de ce qu'il nous est donné à voir. La perception s'arrête au « moi-peau », frontière entre le dedans et le dehors, selon le concept d'Anzieu. Mais par le biais de la narration omnisciente, véritable subterfuge, auquel le lecteur doit croire, du moins le temps de sa lecture, si celle-ci doit aboutir, la littérature nous donne accès à une intériorité. James a recours aux objets et à tout l'environnement culturel pour obtenir l'effet opposé. En décrivant ce qui entoure le personnage, il peut le faire apparaître sans le décrire ni de l'intérieur ni de l'extérieur.

Les objets renvoient au sujet de multiples façons. On note par exemple la fréquence des mentions de porcelaines fragiles, présentant souvent une fêlure. La métaphore est reprise dans une conversation à propos d'Isabel qui a lieu entre Osmond et Madame Merle, et que cette dernière interrrompt pour remarquer : « "Please be very careful of that precious object" » et Osmond lui répond : « "It already has a wee bit of a tiny crack" »[199]. Isabel étant le sujet de l'échange entre ces deux personnages, la proximité textuelle fait que la tasse lui est associée par contigüité métonymique. Il s'agit donc en fait d'une métonymie,

[197] Line Koïs, « Le sujet impossible ou la personne de l'objet » in *The Portrait of a Lady de Henry James*, dirigé par Claudine Verley, pp. 41-42.
[198] Technique inverse de celle du pochoir, dans laquelle après découpe de la figurine, c'est le support évidé qui sert de base à la vaporisation de peinture. Le sujet apparaît donc alors en couleur sur fond blanc.
[199] *PL*, p. 436.

qui fait écho à la métaphore utilisée par Madame Merle, qui, dans un passage précédent, s'était décrite elle-même en utilisant les termes « iron pot »[200]. La récurrence de la fêlure de l'objet métonymique peut d'ailleurs être élargie à l'œuvre de James. Dans *The Golden Bowl*, la métaphore de la coupe fêlée organise tout le texte et inspire même le titre. Line Koïs souligne le lien entre les objets et la parole dans *PL* :

> L'instrument de cette construction sociale et individuelle du sens des sujets est, bien sûr, le langage, ou, plutôt : « *talk* », la parole qui exhibe dans le texte des impératifs sociaux de prestige mais aussi les jeux projectifs de l'identification humaine. Le formidable gaspillage de la parole dans cet univers, sa véritable dilapidation – telle la fortune dont on jouit immensément – interroge la place du sujet et sa formulation[201].

Il est vrai que chez James, la parole masque plus qu'elle ne révèle. Il nous semble toutefois que parler de « gaspillage » et de « dilapidation » ne prend pas en compte la technique littéraire que James utilise ici. L'emploi de ces termes ne saurait en effet être signifiant que pour l'évaluation du personnage et il en va tout autrement si l'on considère le système énonciatif, car on voit alors que la parole dessine sans cesse les contours d'un secret sans jamais révéler le secret lui-même. La parole est effectivement un « objet » dans l'œuvre jamesienne. L'auteur poursuit son commentaire, introduisant une nouvelle nuance dans l'analyse du lien sujet-objet :

> Le livre constitue une véritable étude de ce flottement essentiel entre les positions de sujet et d'objet tandis que son aboutissement maintient intacte la notion d'instabilité, de suspension, le recours inévitable à l'entre-deux (cultures, sexes, langues et identités psychiques). Le suspense propre au roman doit donc beaucoup à la question de la possibilité du dégagement d'Isabel Archer de l'ordre de l'objet et à sa capacité à assumer son destin de sujet : sujet emersonien, sujet psychique, sujet du discours[202].

Le sujet ne nous semble pas défini par rapport à l'objet, il apparaît plutôt selon nous comme un résidu pris dans une perspective globale. En revanche, que le sujet emersonien soit en question ici ne fait pas l'ombre d'un doute. Il faut ajouter que la discussion des

[200] Il convient de faire allusion ici à l'ouvrage de Lodge, *The Modes of Modern Writing*, *Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London, 1977, que nous retrouverons dans la deuxième partie.
[201] Line Koïs, « Le sujet impossible ou la personne de l'objet » in *The Portrait of a Lady de Henry James*, pp. 41-42.
[202] *Ibid*, p. 42.

théories d'Emerson et d'autres contemporains, tel que le philosophe William James, frère de l'auteur, était très à la mode à l'époque de l'écriture du roman. Le lien entre les objets et le langage a été souligné autrement, en nous ramenant au motif central de la tasse fêlée :

> Les figures fantasmatiques du plein, du trop plein même, saturent le texte, alliées à la métaphore d'Osmond comme « réceptacle ». La parfaite adéquation d'un personnage « en creux » et d'une héroïne aux mains pleines semble promettre que, dans ce couple-là au moins, il y aura du « rapport sexuel » :
>
> > At bottom her money had been a burden, had been on her mind, which was filled with the desire to transfer the weight of it to some other conscience, to some more prepared receptacle.
>
> Mais à la série de la plénitude, ponctuée par la répétition de « fill » et de « full », vient se superposer la série de l'échec, un paradigme qui égrène le long du texte des signifiants tels que « fault », « gulf », « failing », « failure », où nous retrouvons d'ailleurs les mêmes consonnes /f/ et /l/. Le bruissement des phonèmes du texte fait entendre ce que Lacan appelle « lalangue » en un seul mot, c'est-à-dire « notre façon singulière de nous approprier le langage commun, de le détourner de sa fonction de communication intersubjective, pour en faire un outil à l'usage d'une jouissance privée ». C'est « la roulure de lalangue » qui parcourt le texte comme un frisson. Le glissement sémantique et phonique est sans doute, à l'instar de la poésie, « effet de sens, mais aussi bien effet de trou », pour reprendre une formule de Lacan. Ce dont il est question ici, ce n'est pas seulement l'échec d'un mariage, mais une faille (« fault » en anglais a un sens géologique), une fêlure, une béance – où nous retrouvons le motif de la tasse fêlée. C'est à ce vide que réfère la « lalangue », c'est ce noyau de jouissance pure que son murmure parvient à rendre audible[203].

Il y a bien quelque chose de l'ordre de l'effet poétique dans la prose de James, et nous nous attarderons longuement sur cet aspect de son écriture dans la deuxième partie. Mais pour autant, nous ne suivrons pas l'auteur jusqu'au bout de sa démonstration, laquelle, selon nous, présente un hiatus. « L'effet de trou » auquel il est fait allusion est bien présent, mais n'est pas directement perceptible à partir de ce que l'auteur appelle « la roulure de lalangue », à la suite de Lacan. Cette position lacanienne, si intéressante fût-elle, amène une dérive en ce sens qu'elle s'écarte de la démarche littéraire. De texte premier, le roman de James semble alors être transformé en pré(-)texte.

[203] Annie Ramel, « « A little bruise, a little hole somewhere » : la fêlure dans *The Portrait of a Lady* », in *Etudes de poétique*, Etudes rassemblées par Josiane Paccaud-Huguet et Michèle Rivoire, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 112.

Nous avons vu que dès le début du roman, l'énonciation se présente dans les fonctions d'un dessinateur, et dans cette fonction, c'est en fait surtout le regard du sujet sur l'objet qui retient son attention :

> One of them, from time to time, as he passed, looked with a certain attention at the elder man, who, unconscious of observation, rested his eyes upon the rich red front of this dwelling. The house that rose beyond the lawn was a structure to repay such consideration and was the most characteristic object in the peculiarly English picture I have attempted to sketch[204].

En fait, paradoxalement, on pourrait presque dire qu'il n'y a pas d'objets dans *PL*, mais plutôt, ce que l'on pourrait appeler, sur le modèle de « l'effet de réel » de Barthes, des « effets du sujet ».

Le rapport à l'altérité est montré comme nécessaire, vital même, en même temps qu'il se révèle extrêmement problématique. Si les autres sont indispensables dans *PL*, ils représentent également une immense contrainte, car ils sont observateurs et donc juges potentiels. En outre, il est crucial de donner le change. Isabel Archer fait tout pour sauver les apparences : elle ne veut en aucun cas avouer que son mariage est un échec. L'attitude adoptée par l'héroïne révèle la ligne morale du personnage chez James et constitue également un ressort important de l'intrigue. Faute de réellement connaître l'autre, puisqu'elle n'a pas eu l'occasion d'être réellement confrontée à lui, l'héroïne projette sur lui ses propres fantasmes et désirs, sans le voir dans sa réalité. L'impossibilité d'accepter que l'autre ne soit pas une simple répétition du même va parfois jusqu'à déboucher sur la négation pure et simple de l'altérité. Les regards portés sur autrui n'apportent pas une réelle connaissance :

> He was not changed, he had not disguised himself, during the year of his courtship, any more than she. But she had seen only half his nature then as one saw the disk of the moon when it was partly masked by the shadow of the earth. She saw the full moon now – she saw the whole man […] she had mistaken a part for the whole.[205]

[204] *PL*, p. 17.
[205] *Ibid.*, p. 357.

Ce n'est pas l'autre qui se déguise, c'est le sujet qui ne le voit pas, ou en tout cas ne le voit que de façon très partielle. Est souligné ici l'écueil d'une perception de l'autre qui serait de l'ordre de la synecdoque. Le procédé littéraire utilisé ici met à plat cette perception partielle de l'héroïne en même temps qu'elle en prend conscience elle-même et devient son propre critique. C'est la façon qu'a le texte de montrer que chacun d'entre nous est à la fois percevant et perçu, objet et sujet, comme le rappelle Merleau-Ponty[206]. Si le regard d'Isabel sur les autres est limité, la réciproque est également vraie. Le regard des autres est une réelle source d'inconfort pour Isabel : « You're all looking at me; it makes me uncomfortable » confie-t-elle à son amie Henrietta dans un rare moment de candeur. Le regard porté sur soi-même ressemble à un regard étranger et là encore, la vision reste partielle : « Isabel looked at herself in this character – looked intently, thinking she filled it with a certain grace ». Tout au long de la nuit d'introspection du chapitre 42, le regard qu'Isabel porte sur elle-même sera enfin plus objectif, en même temps qu'elle prendra conscience des agissements de son mari et même du sort qu'il lui a jeté : « It was as if he had had the evil eye; as if his presence were a blight and his favour a misfortune »[207]. Isabel exerce une véritable fascination sur les autres personnages de *PL*, phénomène qui leur semble parfois nuisible. James souligne ailleurs à quel point le regard peut être en fait un signe d'impuissance, à quel point le spectateur peut être contraint :

> Pen in hand, this way, I live the time over, and it brings back the oddest sense of my having been, both for months and in spite of myself, a kind of coerced spectator. All my life had taken refuge in my eyes, which the procession of events appeared to have committed itself to keep astare[208].

Il y a dans ce roman une inversion du processus de transformation présent dans bien des contes, comme dans celui de *La Belle et la Bête*, par exemple (et nous verrons que cette inversion parodique est avant tout une reprise de *Middlemarch*), car pour Isabel Archer (comme pour Dorothea Brooke), ce n'est pas le monstre qui se transforme en

[206] Voir par exemple, Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Editions Gallimard, 1964, pp. 185-186 : « Il y a un cercle du touché et du touchant, le touché saisit le touchant ; il y a un cercle du visible et du voyant, le voyant n'est pas sans existence visible ; il y a même inscription du touchant au visible, du voyant au tangible, et réciproquement, enfin il y a propagation de ces échanges à tous les corps de même type et de même style que je vois et touche – et cela par la fondamentale fission ou ségrégation du sentant et du sensible qui, latéralement, fait communiquer les organes de mon corps et fonde la transitivité d'un corps à l'autre. » Un parallèle peut être établi avec l'image du cercle qu'introduit ici Merleau-Ponty et celle du cercle tracé par l'écrivain autour des autres que développe James. Voir *infra*, chapitre 8.

[207] Respectivement p. 417, p. 264 et pp. 355-356.
[208] Henry James, *The Figure in the Carpet*, p. 388.

prince, mais le prince de ses rêves qui se transforme en monstre. En effet, à bien y regarder, le conte *La Belle et la Bête* met en scène non pas la négation, mais au contraire l'acceptation profonde de l'autre. Il s'agit de voir au-delà des apparences, et, loin de célébrer la métamorphose de l'autre, de découvrir ce dernier dans sa spécificité et sa profondeur. L'enjeu semble être de consentir à ce que la subjectivité ne se réduise pas une simple répétition du même, y compris quand l'autre est monstrueux. Mary Shelley le montre à travers le désarroi qu'éprouve Frankenstein à l'égard de sa création. Isabel Archer éprouve un désarroi semblable à l'égard de celui qui est devenu son mari, qu'elle ne reconnaît pas car elle n'avait vu qu'une création de son esprit. Ne voir que le même dans l'autre, comme l'a fait Isabel, confère une vision solipsiste menant à une impasse. A l'inverse, ne voir que le différent dans l'autre, comme le fait Osmond en ce qui concerne sa femme et de façon plus extrême encore, sa fille, ne peut déboucher que sur la peur et la non-acceptation[209]. Osmond va jusqu'à utiliser la coercition pour éradiquer ces aspects de l'autre qui lui sont insupportables[210].

Nous avons évoqué l'allusion, à la fin de *PL*, au premier vers de la dernière strophe de *Paradise Lost*, « The World was all before them »[211]. Cela constitue aussi une allusion à la solitude, qui est inévitable, car elle touche le sujet au cœur même de son rapport à l'autre. Rappelons en effet la suite de la citation, les deux derniers vers qui concluent l'ouvrage de Milton : « They hand in hand with wandring steps and slow, / Through *Eden* took thir solitarie way »[212]. Le rapprochement opéré semble suggérer que, quelle que soit la situation quotidienne où se jouera le choix que posera Isabel, elle sera nécessairement confrontée à la solitude à deux, seul réel visage de l'altérité.

L'hypothèse que pose Laurent Jenny quant à la fin de l'intériorité en littérature à la fin du XIX^{e} siècle est très précieuse pour l'étude des textes sélectionnés. Bien qu'il ne mentionne pas la littérature de langue anglaise, l'analyse proposée dans son ouvrage *La fin de l'intériorité*, facilite la compréhension de *PL* : « Durant environ un demi-siècle, de 1885

[209] Nous verrons dans la troisième partie qu'il est possible de faire apparaître, à la lumière des théories de Ricœur, une autre lecture de la fragmentation dans les textes littéraires problématisant le genre, car il se trouve que l'altérité est au cœur de la problématique du genre. *The Portrait of a Lady* problématise en effet à la fois le genre et une conception plus dichotomique de l'altérité, celle-là même que Ricœur remet en cause.
[210] Kristeva démontre de façon extrêmement convaincante, nous semble-t-il, que la difficulté à accepter l'étranger est la difficulté à accepter l'étranger en soi : Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Librairie Arthème Fayard, 1988.
[211] Voir *supra*, p 45.
[212] Milton, *Paradise Lost*, XII, *op. cit.*, 646-649.

à 1935, l'avant-gardisme français a assigné à la poésie et aux arts une tâche qui aurait dû, semble-t-il, être plutôt celle d'une métaphysique ou d'une psychologie : la figuration de la pensée […]. Au total ce demi-siècle d'avant-gardisme aura été l'histoire d'une extériorisation progressive de l'intériorité romantique »[213]. Nous nous attarderons tout particulièrement sur son étude du poème de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*[214]. A partir notamment de l'espacement de lecture, de la disposition des mots sur la page, de leur configuration et de la dernière phrase du poème, « Toute Pensée émet un Coup de Dés », il commente l'interprétation qu'en avait faite Valéry lors de sa première lecture du poème :

> Le poème typographique prend donc, aux yeux de Valéry, une valeur cognitive radicalement nouvelle. Il est « figure d'une pensée », non plus du tout comme traduction de l'intériorité, mais comme extériorité intelligible. La pensée est « pour la première fois placée dans notre espace », non par quelque geste arbitraire, mais parce que c'est dans l'espace que se trouve réellement son lieu, c'est là qu'elle doit être replacée. Il n'y a pas de pensée sans espacement, pas de pensée non plus sans un plan de configuration où se disposent les signes dont la pensée pense les relations, après les avoir saisis synthétiquement[215].

Le processus que décrit Laurent Jenny à propos du poème de Mallarmé peut être vu à l'œuvre dans la narration de *PL*. L'extériorisation de la pensée est mise en image textuelle à plusieurs reprises, à chaque fois à un moment-clef du roman. Isabel Archer « voit » ses pensées se dérouler devant elle comme elle le ferait d'un spectacle. L'une de ces occasions se situe juste au début de la longue nuit d'introspection du chapitre 42. Les remarques de son mari quant à leur situation matrimoniale déclenchent un processus cognitif qui est exprimé en une simple phrase : « She had answered nothing because his words had put the situation before her and she was absorbed in looking at it »[216]. Les mots qu'il a prononcés ont littéralement pris corps pour former une image dans le champ visuel d'Isabel. Cette vision prend pour elle une telle réalité qu'elle peut non seulement l'examiner, mais encore s'absorber dans sa contemplation. La pensée, extériorisée, acquiert une existence autonome

[213] Laurent Jenny, *op. cit.*, pp. 1-2.

[214] Stéphane Mallarmé, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard,* (1897), *Poésies et autres textes*, Classiques de poche, Librairie Générale Française, 2005, p. 393.
[215] Laurent Jenny, *op. cit.*, pp. 67-68.
[216] *PL*, p. 354.

dans l'espace. Les paroles d'autrui ne parviennent pas au sujet par le trajet habituel, mais s'inscrivent d'emblée dans un espace extérieur. Le processus interne de l'ouïe et de la pensée est totalement court-circuité par ce phénomène de spatialisation. Réduit à une simple source de perception, le sujet ne se manifeste plus qu'à travers la projection de ses propres pensées et la vision qu'il a de ces dernières[217]. L'idée qui est partiellement, furtivement visualisée, peut aussi émaner directement du sujet avant de grandir et d'occuper l'espace avant d'être contemplée :

> The idea of which she had caught a glimpse a few moments before now loomed large. She threw back her head a little; she stared at it as if it had been a comet in the sky[218].

Mentionnons une autre occurrence de ce phénomène. Lorsque la sœur d'Osmond lui révèle que Pansy est en fait la fille de Mme Merle, Isabel regarde l'histoire de la Comtesse sur le tapis : « Isabel sat staring at her companion's story as at a bale of fantastic wares some strolling gypsy might have unpacked on the carpet at her feet »[219]. La réception de l'histoire de la Comtesse est liée au fantastique, le terme apparaît explicitement. Dans les deux exemples que nous venons de citer, l'extériorité de la pensée s'accompagne d'un phénomène corollaire, que nous retrouverons souvent dans la poésie de Dickinson : le conceptuel est matérialisé, transformé en entité concrète par la force de la métaphore. Le fait que ces situations correspondent à des moments cruciaux de l'action révèle l'intuition fulgurante d'une façon nouvelle d'appréhender la conscience, qui évoque la théorie de Laurent Jenny. Mais pour autant, ils ne signalent pas nécessairement la fin de l'intériorité. James met plutôt au jour la présence de la discontinuité dans le déroulement d'un être. Il va au-delà de l'intuition fondamentale du *cogito ergo sum*, en insistant non plus sur l'unité de l'être, mais sur les aléas de son déroulement dans le temps, sur le voyage identitaire que Ricoeur nomme « identité narrative ». Cela peut aller jusqu'à la situation paradoxale où la vision que l'on a de l'autre semble plus réelle que l'autre lui-même :

> The effect was strange, for Madame Merle was already so present to her vision that her appearance in the flesh was like suddenly, and rather awfully, seeing a painted picture move. Isabel had been thinking all day of her

[217] L'expression populaire « se faire son cinéma » prend tout son sens.
[218] *PL*, p. 488. Ce passage pourrait être cité en prélude à l'analyse des poèmes de Dickinson.

[219] *PL*, p. 453.

> falsity, her audacity, her ability, her probable suffering; and these dark things seemed to flash with a sudden light as she entered the room. Her being there at all had the character of ugly evidence, of handwritings, of profaned relics, of grim things produced in court[220].

Cette vision qui s'anime montre à quel point la vision que nous avons de l'autre nous semble parfois plus réelle que l'autre lui-même, qui n'est guère plus qu'un effet visuel, qu'une projection de nos sens. Le commentaire que fait de James de la veillée d'Isabel Archer est éclairant :

> Reduced to its essence, it [Isabel Archer's meditative vigil] is but the vigil of searching criticism ; but it throws the action further forward than twenty 'incidents' might have done. It was designed to have all the vivacity of incident and all the economy of picture. She sits up, by her dying fire, far into the night, under the spell of recognitions on which she finds the last sharpness suddenly wait. It is a representation simply of her motionlessly *seeing*, and an attempt withal to make the mere still lucidity of her act as 'interesting' as the surprise of a caravan or the identification of a pirate[221].

Pour James, penser revient à voir, à voir la projection de ses pensées. L'expression oxymorique « representation of her motionlessly seeing », souligne l'importance du regard comme un processus qui se déroule, avec l'emphase mise sur le gérondif seeing par les italiques et l'adverbe qui renforce l'aspect verbe du gérondif. La formule en forme de contraste « all the vivacity of incident and all the economy of picture » semble suggérer un souhait de concilier les deux axes du discours littéraire : « incident » correspondrait aux enchaînements diégétiques du narratif et « picture » au poétique dans sa dimension condensée et visuelle. La relation d'altérité entre l'auteur et son objet est essentielle :

> Baktin's "creative consciousness» thus seems indistinguishable from what James calls the artist's "responding imagination." In both cases, the quality that makes the appreciation of alterity possible is the sensibility of the artist[222].

[220] *PL*, p. 456.
[221] Preface de Henry James à *The Portrait of a Lady*, p. 54.
[222] Dorothy J. Hale, « James and the invention of novel theory », in *The Cambridge Companion to Henry James,* edited by Jonathan Freedman, pp. 96-97.

Proclamer la fin de l'intériorité peut aller parfois jusqu'à envisager la non-existence du sujet. A côté de *La fin de l'intériorité*, il faut citer *Loin de moi* de Clément Rosset. La thèse de ce dernier, rappelons-le, est qu'il n'existe pas de moi à proprement parler, et que ce qu'on prend pour tel ne saurait être autre chose qu'« un moi social » et n'est autre que le résultat de l'imitation d'un autre que soi, qui sert de modèle à l'artifice identitaire. Sans épouser les théories de l'auteur ni corroborer sa façon d'inverser le *gnôthi seauton* de Socrate, nous avons trouvé pertinent d'examiner les limites de cette théorie dans le cas du traitement d'Isabel Archer. Une des conditions de la chute tragique de cette dernière n'est-elle pas justement la figure d'aveuglement, aveuglement sur soi-même autant que sur les autres, qu'elle représente ? Curieusement, Clément Rosset cite dans sa démonstration la même strophe de *Paradise Lost* que James à la fin de *PL* :

> […] la colère de Yaveh chassant ses deux créatures originelles du paradis et les vouant ainsi à une *solitude* (comme le dit Milton dans les deux derniers vers du *Paradis perdu* : « They hand in hand with wand'ring steps and slow, / Through Eden took their solitary way », se tenant par la main, d'un pas errant et lent, quittant l'Eden ils prirent leur chemin solitaire. Solitude qui n'est autre qu'une *perte d'identité* ; en sorte qu'« être seul » ne signifie pas un retour à soi, ou un retour sur soi, mais une expulsion hors de soi, du moins de son identité réelle et perdue[223].

Cette convergence pointe vers l'extraordinaire richesse du texte de Milton, qui semble incontournable pour réfléchir sur l'altérité et l'identité.

Nous n'avons pas envisagé le questionnement sous la forme d'un éventuel reflet biographique. On songe toutefois à la célèbre formule de Flaubert : « Emma Bovary, c'est moi » et l'on ne peut s'empêcher de penser que James aurait sûrement pu dire quelque chose de très semblable à propos de son héroïne. Nous avons tenté de montrer que l'exploration de la conscience telle que James la pratique est menée sur un mode moins psychologique que cognitif et philosophique. Dans la démarche littéraire de James, la conscience est avant tout organisatrice du récit, comme le précise Soupel. L'altérité joue certes un rôle très important dans *PL*. Mais de fait, même si « les autres » sont très présents, force est de constater qu'ils se contentent de fournir une toile de fond au personnage principal. De plus, tous ces personnages observant sans cesse Isabel, jusqu'à

[223] Clément Rosset, *Loin de moi*, Paris, Edition de minuit, 1999, pp. 55-56.

l’inconfort, la placent, d’une certaine façon, dans une position double, celle de sujet et d’objet à la fois.

B. Perception dans The Yellow Wallpaper : le sujet face à l'objet

Le personnage contemple l'objet, le papier peint jaune qui fournit son titre à la nouvelle, de façon compulsive, obsessionnelle et de ce regard jaillit le texte. Cette perception visuelle, ayant créé par sa lecture un objet-texte, débouche à son tour sur l'écriture, créant ainsi un texte se substituant au premier, celui qu'écrit la narratrice, et avec lequel, selon les conventions narratives, le texte que nous étudions, la nouvelle de Charlotte Perkins Gilman, est censé se confondre. Même s'il semble à bien des égards un seul et même texte, il est en fait un troisième texte. C'est dans l'écart entre ces deux derniers textes que se situe l'énonciation. Ces différentes strates textuelles sont à la fois en antagonisme et en congruence, ce qui peut paradoxalement fournir une forme de résolution.

La première mention du papier peint fait très vite apparaître quelque chose de pourri au royaume de la perception. Pour le sujet, point de béatitude romantique dans la contemplation, mais au contraire l'effroi d'une vision d'horreur :

> I never saw a worse paper in my life.
> One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin.
> It is dull enough to confuse the eye in following, pronounced enough to constantly irritate and provoke study, and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide – plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions.[224]

Les termes d'une isotopie de l'autodestruction, voire de l'entropie, « Commit suicide », « plunge off », « destroy themselves », se mêlent et s'entrecroisent avec ceux d'une imagerie réminiscente de la Chute, « sin », « flamboyant », « plunge off », « outrageous ». Mais cette isotopie est en fait un détournement, voire un retournement des valeurs bibliques, puisque le péché n'est pas ici commis contre le Dieu de la Bible, mais contre l'Art : « committing every artistic sin ». Le chiasme consonantique [issi], dans lequel on n'est pas loin d'entendre le sifflement du serpent tentateur, « hiss », fait écho aux allitérations en [s] qui rythment tout le passage et annoncent la répétition du verbe, dont la tonalité semblait neutre, dans une association qui le rend plus grave : « to commit

[224] *The YWP*, p. 13.

suicide ». L'objet est décrit comme étant voué à l'autodestruction non seulement dans sa structure, mais encore, à travers une profusion de verbes de mouvement et d'action, dans son fonctionnement, ce qui constitue un premier paradoxe et renforce l'effet d'entropie. Cet objet qui est censé être statique dans sa nature même est littéralement mis en mouvement par la source de perception, dont l'immobilité forcée est sculptée par le contraste avec cette mobilité improbable. Par l'alternance d'effets de disparité et de rapprochement successifs, le papier peint est constitué tout à tour comme miroir et comme antithèse de la narratrice.

L'objet est investi de mouvement, mais aussi de traits + animés, et même de traits + humains, comme on le noterait en linguistique. Les expressions « commit suicide » et « sin », pour ne citer que celles-ci, connotent une intentionnalité normalement non congruente avec le non-humain et contribuent à créer une vision extrêmement anthropomorphique du papier peint. Ce dernier semble fonctionner ici comme un miroir pour le sujet et sera même plus loin comme un miroir sans tain, lorsque le personnage pourra « voir » une entité derrière le papier peint. Ce « miroir » ne renvoie pas une image flatteuse, car le papier peint, dont la couleur, dans la suite de la description, est jugée « répugnante », est surtout objet de dégoût[225]. Longuement contemplé, regardé, détaillé par le personnage, l'objet exerce très vite sur lui une fascination irrésistible et une attirance morbide. Au fil du récit, les descriptions qui en sont faites prennent une place de plus en plus importante. Cet attachement à la description de l'objet renforce la dimension poétique de cette nouvelle dans laquelle on cherche vainement le narratif. Il ne se passe rien, ou plutôt où ce qui se passe n'est pas de l'ordre de l'événementiel, mais de l'ordre de la sensation, de la perception. La « description » dans *The YWP* met à mal la notion de « pause narrative » chez Genette, car il est vraiment malaisé ici de faire la distinction entre description et continuation du récit, puisque la description du papier par la narratrice est justement un des grands ressorts du récit, on n'ose dire de l'intrigue. C'est en fait dans les passages qui semblent correspondre aux « pauses descriptives » de Genette que se passe « l'action ». Le seul élément narratif repérable serait cette fascination allant en crescendo, s'intensifiant tout au long de la nouvelle, jusqu'à la destruction finale du personnage, préfigurée par celle du papier peint.

[225] Nous traiterons plus avant l'esthétique du monstrueux dans la nouvelle. Voir *infra*, chapitre 3, le poétique dans *The Yellow Wallpaper*.

Dès le titre, le texte nous fournit une piste de lecture de façon un peu étrange. De part et d'autre du chiasme graphique et consonantique, *The Yellow Wallpaper*, apparaissent les deux termes-clef de la nouvelle, « eye » et « paper ». Il suffit de modifier la césure entre le déterminant et le qualificatif pour rendre cet effet de miroir plus apparent : *Th eye llow Wall paper*. La disposition différente des lettres sur la ligne que nous proposons ici pour les besoins de l'analyse a pour but de mettre en valeur le motif de l'œil sur le papier, qui est le fondement même de cette nouvelle et peut ainsi être (re)-construit dès le titre. Par ailleurs, le terme « eye », pouvant être lu « I », fonctionne comme une métaphore de l'identité, par homophonie et par synecdoque. Le terme « paper », quant à lui, est à la fois métaphore et métonymie de l'écriture[226]. Il y aurait donc entre le sujet et l'écriture, dès le titre, « un mur ». Hasard ? Coïncidence ? Peut-être. Cela n'importe guère si l'on se situe dans une perspective de lecture et si l'on souhaite analyser les effets possibles du texte sur le lecteur ou la lectrice, le titre lui-même peut servir de tremplin à cette activité. Comme le souligne Eco, le texte *est* ce qu'il produit[227]. Le texte nous fournirait là une piste possible, un indice pour sa lecture, presque à la manière d'une énigme policière.

Isoler « eye » et « paper » comme nous venons de le suggérer peut sembler artificiel et le fait d'une lecture ou plutôt d'une relecture bien partiale. Il est cependant possible d'émettre l'hypothèse suivante : le décodage visuel de ce chiasme consonantique graphique et de ce qu'il isole ne s'opère à un niveau conscient qu'après plusieurs lectures, mais intervient à un niveau liminal dès la ou les premières lectures. Cela fonctionnerait chez le lectorat à un niveau préconscient, cet espace entre le conscient et l'inconscient où Lacan situe la syntaxe[228]. Le fonctionnement de ce phénomène serait assez proche de celui de la perception des images subliminales, que l'œil perçoit comme indépendamment de la conscience, en tout cas sans la participation consciente du sujet. Une image est ainsi perçue, puis enregistrée au niveau du préconscient uniquement. Les sciences cognitives nous apprennent qu'il est impossible de concevoir une adéquation entre l'objet perçu et la perception que l'on en a, puisque la perception, loin d'être un simple reflet ou miroir, est au contraire filtre de la réalité : « Le caractère visuel ou auditif d'un phénomène tient moins à sa nature physique qu'aux propriétés des récepteurs et du système sensoriel qu'il

[226] On sait qu'en anglais, « a paper » peut aussi désigner un texte.
[227] Umberto Eco, *Superman,* Paris, Librairie générale française, 1995.
[228] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Editions du seuil, 1973.

est capable d'activer »[229]. Ce questionnement sur l'objet et la perception apparaît maintes fois dans cette nouvelle écrite à la fin du XIX[e] siècle et qui nous renvoie continuellement à un questionnement sur la « réalité » de l'objet observé, comme si la littérature devançait la science.

Dans cette hypothèse, cette lecture ne serait pas un « choix » pour le lecteur ou la lectrice. Par contre, y voir une métaphore eye/I, paper/writing serait de l'ordre du choix interprétatif. Mais même cela est remis en question par certains auteurs appartenant à la mouvance critique dite *reader-response-criticism*. Selon Fish, par exemple, cela ne serait pas un choix réel, de toute façon[230]. L'importance de ce jeu visuel évoque d'emblée la dimension poétique de cette nouvelle. Selon Jakobson, la fonction poétique est liée au signifiant. Cette lecture est possible dans une perspective sémiotique, en considérant ce titre dans l'aspect visuel du signifiant. Souvenons-nous que Saussure parlait « d'image acoustique » et de « concept » avant d'opter pour la terminologie « signifiant » et « signifié »[231]. On connaît l'usage qu'ont fait les surréalistes du vu de l'écriture, en changeant la disposition des mots sur la page, par exemple. Il est question ici, comme en poésie, d'un jeu sur le signifiant, de fait d'un jeu sur l'aspect visuel du signifiant. Ce jeu isole l'aspect image du signifiant et en formant d'autres images, permet d'accéder à d'autres signifiés.

Le jeu sur le signifiant que nous nous venons de mettre au jour n'est pas sans rappeler celui du titre de la nouvelle de Poe, *William Wilson*, qui s'organise lui aussi autour d'un chiasme consonantique, « w/il/li/w », lequel renferme lui-même un autre chiasme. Nous avons vu la récurrence de la figure du chiasme dans les textes problématisant l'identité, et l'on connaît l'attention que portait Poe à la composition. « Will » est répété deux fois, soulignant ironiquement le fait que l'irruption de l'inconscient dans la vie du personnage n'a justement rien à voir avec sa volonté. A côté du chiasme consonantique, se détache le segment « I am » : l'affirmation de l'étant du sujet est dissimulée dans le nom du personnage éponyme.

---

[229] Claude Bonnet, « Avant-propos », in Claude Bonnet, R. Ghiglione et J.F. Richard (Dir.), *Traité de psychologie cognitive*, vol.1 : *Perception, action, langage,* Dunod, 1989. Cité dans un article de Jacques Lecomte, in *Sciences Humaines* N° 49, p. 17.

[230] Stanley Fish, *The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, 1980.

[231] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, (1967), Paris, Payot, 1972.

Le texte est lui aussi un objet qui, non seulement est filtré par notre perception, mais encore n'a de réalité qu'à travers notre perception. La lecture demande en effet de la part de la personne qui lit une production de sens, une activité consciente. Or il y a également toute une activité préconsciente du sujet lisant, comme lorsqu'on regarde un film dans lequel ont été insérées des images subliminales, qui sont perçues par l'œil, de façon préconsciente et non consciente. S'interroger sur ce genre de phénomène, ainsi que sur celui de l'anamorphose, que nous allons voir, conduit bien évidemment à poser le problème de la perception. Le sujet ne saurait prétendre à la toute-puissance du savoir conscient, obtenu par le biais de la perception qu'il a du monde, car cette perception, n'étant que filtre de la réalité, est relative.

The Yellow Wallpaper fait grand cas de la différence entre la sensation et la perception[232]. La composante imagination de la perception visuelle est particulièrement bien évoquée dans cette nouvelle, dans laquelle le visuel a déjà, nous l'avons vu, une place prépondérante. Il n'est pas fait mention de sons, par exemple, si l'on excepte les dialogues entre les personnages rapportés par la narratrice. Cet envahissement du visuel souligne l'isolement forcé de la narratrice, qui la consigne à une situation de poste d'observation. Coupée de la réalité autour d'elle, observatrice du monde plutôt qu'actrice dans ce dernier, elle est à côté du « réel », qu'elle se contente de considérer. Cette omniprésence du visuel peut également être comprise comme une démarche réflexive du texte sur lui-même, car le visuel mène à l'imaginaire et à la « construction » d'histoires[233] :

> Out of another window I get a lovely view of the bay and a little private wharf belonging to the estate. There is a beautiful shaded lane that runs down there from the house. I always fancy I see people walking in these numerous paths and arbors, but John has cautioned me not to give way to fancy in the least. He says that with my imaginative power and habit of story-making, a nervous weakness like mine is sure to lead to all manner of

[232] A chaque sens correspondent des zones différentes du cerveau. Pour la vue, il faut distinguer la zone visuelle permettant la sensation et la zone visuelle associative, permettant quant à elle la perception. Ce que nous voyons est une construction élaborée à partir de trois sources d'information différentes : une sensation visuelle, une mémoire qui nous permet de décoder les éléments perçus en fonction d'éléments perçus précédemment et enfin nos facultés d'imagination. Ce que nous *imaginons que nous voyons* fait donc partie à part entière de ce que de fait, nous voyons. Lacan utilise les termes *l'œil* et *le regard* pour formaliser cette différence. Voir Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, chapitre VI, « la schize de l'œil et du regard », Editions du Seuil, 1973.

[233] Cela met aussi le texte sur un plan pictural. « C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. » : Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Editions Gallimard, 1964, p. 16.

> excited fancies, and that I ought to use my will and good sense to check the tendency. So I try[234].

La puissance créatrice du regard mène à l'illusion. Le morphème « fancy », répété trois fois, en se déclinant en verbe, en substantif singulier puis en substantif pluriel, est mis sur le même plan que « imaginative power ». L'opposition que faisait Coleridge entre « Fancy » et « Imagination » est neutralisée dans le discours de John, car les deux concepts sont jugés dangereux, perçus comme négatifs et opposés à « la volonté » et « au bon sens », qui sont seuls censés être « raisonnables ». Toute l'ambiguïté de la position de cette femme est donnée dans l'ironie évidente dans ce passage, par la présence du discours rapporté de John, d'une part, qui constitue une allusion ironique au triomphe de la Raison et de la Science dans la société victorienne de la fin du XIX^e^. La conclusion lapidaire de la narratrice, « so I try », met en lumière le manque d'options à sa disposition. Il y a un monde d'implicite derrière cette remarque désabusée. On entend plusieurs voix dans ce passage, celle du discours rapporté de John, renforcé par celle de la doxa de l'époque en filigrane, celle du personnage, qui est visiblement dans la confusion et enfin celle de la narratrice, qui est ouvertement hostile au discours de John. La narratrice n'est pas d'accord avec ce qu'il lui impose, elle est consciente du fait que ce qu'il pense, lui, a la caution de toute une société derrière lui, mais elle sait fort bien qu'il a les moyens de le lui imposer. Peut-être même un doute s'immisce-t-il, peut-être est-il dans le vrai après tout, puisqu'il semble y avoir une unanimité sur la question, elle va donc agir, ou en tout cas, essayer d'agir, à l'encontre de ses propres souhaits. De cette pluralité de voix, principe même de l'ironie, dépendent la richesse et la complexité de l'énonciation dans ce passage.

Nous avons vu que le visuel menait à la création textuelle, mais il faut ajouter que le trajet du regard ne se fait pas à sens unique, car si le sujet regarde l'objet, il est aussi, étrangement, regardé par ce dernier. Cette inversion scopique provoque une inquiétude obsessionnelle chez le personnage :

> There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down. […] Up and down and sideways they crawl, and those absurd, unblinking eyes are everywhere[235].

[234] *The YWP,* p. 15.
[235] *The YWP,* p. 16.

L'objet contemplé et contemplant à son tour est perçu comme monstrueux, dans une probable réminiscence de la créature de Frankenstein :

> I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed, and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me... No mortal could support the horror of that countenance[236].

Le parallèle entre les deux passages est frappant : même regard fixe d'un objet qui était matière inerte et qui devenant animé, est perçu comme monstrueux par sa victime oculaire, même inconfort du sujet, qui regarde avec inquiétude ce regard qui le regarde, dans une boucle inextricable[237]. Il est question dans les deux cas de la dramatisation des phénomènes engendrés par l'aspect double du regard que souligne Merleau-Ponty[238] :

> L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puisssance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même[239].

Le même procédé est à l'œuvre dans *Tess*, dont le personnage éponyme est regardé sans cesse, et parfois semble perçu davantage en tant qu'objet qu'en tant que sujet[240]. Ce procédé atteint peut-être son apogée dans *Sanctuary* de Faulkner, dans lequel ce schème du regardé regardant est véritablement thématisé, avec ses chaînes scopiques de personnages décrits regardant des personnages eux-mêmes en regardant d'autres.

L'objet est certes perçu comme monstrueux, mais également comme fascinant, car il change de forme selon les conditions de lumière : « There is one marked peculiarity about this paper, a thing nobody seems to notice but myself, and that is that it changes as the light changes »[241]. Les conditions de perception de l'objet déterminent la forme de celui-ci, à tel point que, selon la lumière, la narratrice elle-même « pourrait ne pas le

[236] Mary Shelley, *Frankenstein*, London: Dent, New York: Dutton, 1960, p. 58.
[237] Le lecteur se souvient également de la relation, aussi étrange qu'imprévue, esquissée dans le poème 612 entre la *persona* et le « Dragon » hypothétique, que cette dernière serait trop faible pour écarter.
[238] Il va sans dire que c'est également vrai de nos autres sens, mais nous nous concentrons ici sur la vision.
[239] Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 18.
[240] Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, (1891), Penguin Classics, London: Penguin Books, 1998.

[241] *The YWP,* p. 25.

reconnaître », précise-t-elle plus loin. L'anamorphose s'opère surtout à la faveur de la lumière de la lune et permet à l'entité derrière le papier peint d'apparaître. Nous étudierons dans le chapitre 4 les ressources qu'elle représente en termes de fantastique. La relation entre la narratrice et le papier peint peut aussi être examinée à la lumière de la théorie de Lacan selon laquelle un signifiant est un sujet pour un autre signifiant :

> Toute l'ambiguïté du signe tient à ce qu'il représente quelque chose pour quelqu'un. Ce quelqu'un peut être beaucoup de choses, ça peut être l'univers tout entier, pour autant qu'on nous apprend, depuis quelque temps, que l'information y circule, au négatif de l'entropie. Tout noeud où se concentrent des signes, en tant qu'ils représentent quelque chose, peut être pris pour quelqu'un. Ce qu'il faut accentuer à l'encontre, c'est qu'un signifiant est ce qu'il représente un sujet pour un autre signifiant[242].

On pourrait dire, pour rendre compte de la confrontation entre la narratrice et le papier peint dans la nouvelle, que le signifiant personnage n'est un sujet que pour le signifiant papier peint. Tout d'abord projeté à l'extérieur du soi, dans l'objet papier peint, qui fonctionne comme un objet transitionnel entre l'entité et le personnage, le double finit par prendre forme à l'intérieur du moi. Cette figure d'altérité au sein de la subjectivité est soulignée par celle, récurrente, du chiasme, qui apparaît à des moments-clef et installe cette problématique du double dans une dialectique d'enfermement.

[242] Jacques Lacan, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, Le Seuil, 1973, p. 186.

C. L'altérité dans les poèmes de Dickinson

Je est un autre
Rimbaud

Selon Susan Manning, les autres n'apparaissent pas en tant que tels dans la poésie de Dickinson :

> Of Dickinson's poetry in particular, it is fair to say that there are no « others », only absent-presences in the mind of the speaker. This is in no way a biographical judgment; it is, as I have been suggesting, a consequence of the way her thought structures its relation to otherness. The only relationship is an internal one – self within or behind the self – so that the processes of consciousness become the primary location for knowledge of identity and value, the nearest thing available to an absolute[243].

Il n'y aurait pas, selon Manning, d'altérité à proprement parler chez Dickinson, la seule relation en jeu demeurerait sur un plan interne. Mais les figures qu'elle évoque, ces « présences-absentes qu'abrite l'esprit de l'entité narratrice » ne pourraient-elles pas être considérées justement comme les traces d'une altérité qui se dérobe ? Nous suivrons cette piste pour partir à la recherche de cette altérité élusive et reconsidérer cette relation interne. Dans le poème 642, le moi d'ordinaire divisé est cette fois-ci en guerre ouverte :

> Me from Myself – to banish
> Had I Art –
> Impregnable my Fortress
> Unto All Heart –
>
> But since Myself – assault Me –
> How have I peace
> Except by subjugating
> Consciousness?
>
> And since We're mutual Monarch
> How this be
> Except by Abdication –
> Me – of Me?

[243] Susan Manning, "How Conscious Could Consciousness Grow? – Emily Dickinson and William James", in *Soft Canons*, *American Women Writers & Masculine Tradition*, Edited by Karen L. Kilcup, University of Iowa Press, 1999, pp. 327-328.

Le chiasme identitaire qui régit les deux premières strophes, / Me Myself Myself Me /, aboutit à la question aporétique « Me – of Me? ». La seule façon de mettre un terme à ce conflit identitaire qui prend des allures de guerre civile serait de « soumettre la conscience » ou de « l'assujettir ». L'expression « subjugating Consciousness » mérite qu'on s'y attarde. Le dictionnaire Collins fournit en effet comme définition pour le verbe « to subjugate » : « to bring into subjection ». On pourrait gloser : « to be made subject ». Deux des sens de « subject » proposés par le même dictionnaire, « a person who lives under the rule of a monarch, government, etc » et « that which thinks or feels as opposed to the object of thinking and feeling », s'opposent totalement l'un à l'autre. La traduction en français « assujettir la conscience » rend bien le paradoxe de cette entreprise. Le verbe assujettir, rendre sujet, expose le double sens du terme, qui veut dire soi et son contraire, qui peut signifier indifféremment le fait d'être soumis à quelqu'un ou au contraire celui d'être son propre sujet. Nous sommes au cœur de la contradiction identitaire intrinsèque que décrit le poème.

Selon le poème 670, qui débute par le vers « One need not be a Chamber – to be Haunted – », il est beaucoup plus dangereux d'affronter la menace de la présence intérieure que celle que représente le « Fantôme Extérieur » : « Far safer, of a Midnight Meeting External Ghost Than its interior Confronting – that Cooler Host ». De la même façon, il est moins hasardeux d'être poursuivi par des ennemis que de se rencontrer soi-même dans un lieu désert, surtout si l'on n'est pas armé : « Far safer, through an Abbey gallop, The Stones a'chase – Than Unarmed, one's a'self encounter – In lonesome Place – ». Les répétitions, les allitérations et les assonances soulignant l'appel à la pulsion de mort, construisent un effet de pulsionnel, un effet qui échappe à la conscience du sujet. Les éléments de fantastique ne sont là qu'en tant que métaphores du danger identitaire, car les fantômes du soi sont de loin les plus menaçants, comme nous le verrons dans le développement sur le fantastique[244]. La quatrième et pénultième strophe reprend la métaphore du dédoublement meurtrier du soi :

> Ourself behind ourself, concealed –
> Should startle most –
> Assassin hid in our Apartment
> Be Horror's least.

[244] Voir *infra*, deuxième partie, chapitre 4.

La menace que représente le soi pour le soi est tellement grande qu'il serait préférable qu'un assassin soit caché chez soi. Dans les deux poèmes que nous venons d'envisager, le sujet est non seulement divisé, mais en guerre contre soi-même, et la menace intérieure est présentée comme bien pire que la menace extérieure.

Mais « le soi à l'intérieur du soi ou derrière le soi » se trouve parfois pleinement excentré et résolument mis à la place de l'autre chez Dickinson. A l'extrême, c'est à cet autre que peut appartenir votre propre vie, comme dans le poème 754 :

> My life had stood – a Loaded Gun –
> In Corners – till a Day
> The Owner passed – identified –
> And carried Me away –

Les termes « My life », « The Owner », et « Me », « ma vie », « le propriétaire de ma vie » et « moi-même » correspondent à trois entités distinctes. Je ne suis pas le propriétaire de ma vie, affirme l'instance énonciatrice, articulant ainsi l'extériorité du soi sur un mode paradoxal, car enfin, serait-on tenté de rétorquer, comment pourrait-on ne pas être propriétaire de sa propre vie ? Et si je ne suis pas propriétaire de ma vie, qui donc occupe cette position, qui est donc cet autre qui gère ma vie à ma place ? Fait troublant, ce n'est pas cette entité qui m'a réduit-e à l'état d'objet, puisque j'étais déjà objet, ou en tout cas ma vie l'était, ma vie était « un revolver chargé ». En revanche, nul ne peut retourner mon pouvoir contre moi, même pas moi-même, car j'ai le pouvoir de tuer, mais non celui de mourir : « For I have but the power to kill, / Without – the power to die –

Un divorce est opéré entre deux parties du moi, par le truchement de la métaphore du revolver chargé et du jeu de mots implicite qui domine le poème dans son ensemble. L'instance énonciatrice a en effet troqué son statut de sujet mortel contre celui d'objet mortel. Dans une signification inversée de l'adjectif « mortel », le sujet lyrique prête sa voix à une entité dont la particularité est de devoir tuer, et non celle de devoir mourir. La métaphore du « Propriétaire », pointe vers une abstraction, qui peut être conçue comme l'ipséité, vue ici au plus proche de l'altérité radicale. On peut considérer que la narration est épicène, et que « l'autre », the « Owner », qui fait partie intégrante du sujet, peut être

identifié comme masculin, comme c'est le cas dans le poème 196. Mais par le biais du revolver, s'ajoute une catégorie de genre grammatical supplémentaire, celle du neutre.

Le poème 1323 nous semble correspondre à l'étape ultime dans ce processus d'extériorisation. La conscience est totalement projetée à l'extérieur :

> I do not know the man so bold
> He dare in lonely Place
> That awful stranger Consciousness
> Deliberately face –

Cette dernière strophe confirme le fait qu'aucun autre ne peut être plus menaçant que soi-même, mais passe au stade plus avancé, ce à l'extérieur. L'expression « That awful stranger Consciousness », dont le déictique d'éloignement renforce encore l'étrangeté, permet de tirer plus loin l'analyse, en introduisant une notion supplémentaire, celle de la conscience en tant qu'étranger. Elle marque le fait qu'il ne s'agit plus d'une relation purement interne, comme le laissait supposer Susan Manning. Le trajet de ce poème va du soi à la conscience, c'est-à-dire à un concept différent, et d'une certaine façon, le concept incontournable de la conscience de cette division qui est en apparence interne. Ce poème effectue un trajet de l'intérieur vers l'extérieur. D'une relation interne, on passe à la conscience, qui est indiquée comme extérieure au sujet, comme étrangère. Nous approfondirons dans le chapitre 8 le trajet de ce poème, il nous fournira même le plan de notre chapitre[245].

Mais aucun poème n'illustre mieux cette forme particulière que prend l'altérité chez Dickinson que le poème 196, dont nous avons étudié dans le premier chapitre le va-et-vient permanent entre le centre et la marge, et que nous citerons ici dans son intégralité :

> We don't cry – Tim and I,
> We are far too grand –
> But we bolt the door tight
> To prevent a friend –

[245] Nous verrons dans la quatrième partie les représentations de la conscience chez Dickinson et la place qu'occupe cette dernière, « That awful stranger consciousness », dans « la Circonférence » du sujet. Voir *infra*, chapitre 8, C.

Then we hide our brave face
Deep in our hand –
Not to cry – Tim and I –
We are far too grand –

Nor to dream – he and me –
Do we condescend –
We just shut our brown eye
To see to the end –

Tim – see Cottages –
But, Oh, so high!
Then – we shake – Tim and I –
And lest I – cry –

Tim reads a little Hymn –
And we both pray –
Please, Sir, I and Tim –
Always lost the way!

We must die – by and by –
Clergymen say –
Tim – shall – if I – do –
I – too – if he –

How shall we arrange it –
Tim – was – so – shy?
Take us simultaneous – Lord –
I – "Tim" – and – Me!

Placé sous le signe de l'entrelacs du moi et du non-moi, ce poème installe les diverses déclinaisons du « je » parfois en marge de l'écriture d'un chiasme et parfois en son mitan. Le jeu sur les sonorités, la paronomase, l'enchâssement des chiasmes et sur les répétitions croisées souligne l'itération du sujet et ses déplacements de la périphérie vers le centre :

Tim shall if I do / I too if he.
a b b a
a b a b

Les deux vers que nous venons d'isoler[246] sont un exemple extrême de ce phénomène, mais tout le poème, nous l'avons vu, est organisé en une série d'enchâssements de chiasmes et la pression contextuelle incite même, selon nous, à lire un chiasme dans le vers final, « I –

[246] Notons que le premier vers de cette citation se trouve être le troisième et pénultième vers de la sixième et pénultième strophe.

“Tim” – and – Me! ». Ce dernier, survenant à l’issue d’une argumentation poétique avec soi-même, constitue l’aboutissement d’une rhétorique du sujet laquelle, ponctuée par un point d’exclamation, se veut triomphante ou provocatrice. Un prénom masculin, “Tim”, s’intègre au moi divisé, en se glissant entre les segments « I » et « Me ». Les deux termes de la 1ère personne ne sont pas mis en miroir dans une symétrie parfaite, comme dans le poème 642. Ils sont au contraire, paradoxalement, à la fois symétriques et dissymétriques. La symétrie se situe sur le plan du signifié, puisqu’il y a renvoi à la même entité, le sujet parlant, et la dissymétrie sur le plan du signifiant, puisque « I » et « Me » sont deux morphèmes différents, l’un au nominatif, l’autre à l’accusatif. La majuscule de « Me » renforce l’effet de symétrie. On peut constater un jeu sur la langue avec une distance par rapport à l’anglais standard : « I – “Tim” – and – Me! » devrait être en anglais standard, « X, Tim and me », puisque l’on doit se citer soi-même en dernier. Ce I est donc ici antéposé. Par ailleurs, toujours en anglais standard, « I » devrait être à l’accusatif et non au nominatif, puisque sa fonction est complément d’objet direct. C’est donc une légère entorse grammaticale qui permet la dissymétrie morphologique, en instituant « I » dans son écart avec sa réalisation à l’accusatif, « Me ». Ce « I » qui se substitue à « me » pointe peut-être vers une partie du sujet plus enfantine, ou en tout cas plus informelle.

Cette réécriture de « I » contribue bien évidemment à une réécriture du sujet. Ce « I », qui devrait être utilisé en tant que sujet d’énonciation, semble faire appel à un je non indexé, un je qui dit quelque chose sur le sujet en général, évoquant la formule de Rimbaud, car dire « I – “Tim” – and – Me! », c’est une autre façon de dire, en langage poétique : « je est un autre ». “Tim” est le nom donné à l’autre en soi, le vers souligne aussi l’intégration de l’altérité au sein du sujet. Le sujet est « traversé » par l’objet, qu’on pourrait analyser en termes d’objet transitionnel, concept développé par Winnicott pour signifier l’objet choisi par l’enfant pour l’aider à établir un lien symbolique avec sa mère même lors de son absence. Mais ici cet espace transitionnel est situé non pas entre le sujet et l’autre, mais entre le sujet et le sujet.

« I », « “Tim” » et « Me » évoquent respectivement la mêmeté, l’altérité au cœur du sujet et l’ipséité. L’autre que soi, “Tim”, est nommé entre guillemets. Situé entre le sujet et le sujet, il est l’élément-clef autour duquel s’articule cette figure dont nous avons vu qu’elle était autant symétrie que dissymétrie, c’est-à-dire autant mêmeté qu’ipséité. Il représente l’altérité radicale au sein du sujet, une altérité non incorporée, non encore transformée en ipséité. L’altérité a pris la place du moi, et le je est au contraire poussé du

côté de l'altérité. L'altérité du sujet lyrique dépend aussi de la ponctuation, des guillemets, de la majuscule et de l'exclamation. La subjectivité est sur le mode singulier pluriel exclamatif et en majuscule. Mais si « I », « "Tim" » et « Me » prennent une majuscule, le pronom personnel de 1ère personne du pluriel, « we », reste en minuscule. Le point d'exclamation, ponctuation finale, correspond peut-être davantage à l'aboutissement de la mort qu'à celui du sujet. Enfin, les trois lettres et sonorités du monosyllabe masculin « "Tim" » se reconstruisent autrement, avec le « e » de « Me » et la diphtongue du *I* initial, en *Time*[247]. Cet élément irréductible, c'est donc probablement le temps, le temps comme condition d'altérité. La mort (« take us simultaneous, Lord, ») est l'arrêt du temps et de la durée pour « – Moi ! ». En effet, le segment « I – "Tim" – and – Me! » n'a de sens que jusqu'à la mort du sujet[248]. *Je* ne suis que la durée qui va jusqu'à ma mort, jusqu'à la disparition ou l'effacement des signes de la conscience[249].

Nombre de poèmes de Dickinson semblent accorder la prééminence à l'intérieur : « The Outer – from the Inner/ Derives its Magnitude »[250]. Mais, paradoxalement, s'il n'y a pas d'altérité chez Dickinson à proprement parler, c'est parce que l'altérité est tellement partie prenante de la subjectivité qu'elle n'apparaît plus qu'à l'intérieur du sujet, comme un corps étranger intégré au sujet. De plus, la *persona* n'est jamais seule, au contraire, l'altérité est toujours patente, sous la forme d'une présence fantômatique à ses côtés. Le repli dans la solitude semble impossible. En fait on pourrait avancer au contraire que tout est altérité chez Dickinson. Une praxis de lecture des poèmes sélectionnés de Dickinson révèle une métaphore filée de l'identification à du radicalement autre. La formule de Susan Manning, « absent-presences in the mind of the speaker », sonne juste. Mais caractérise-elle véritablement la poésie de Dickinson ? Ne résume-t-elle pas plutôt l'art poétique ? Selon nous, ces « présences-absentes » constituent l'essence du sujet lyrique, dont l'écriture, se structurant « en pensée » dans sa relation avec l'altérité, correspond nécessairement à une « référence dédoublée », selon l'expression de Dominique Combe :

> Cette genèse continue empêche, certes, de définir une identité du sujet lyrique, qui reposerait sur un rapport du même au même. Paul Ricœur

[247] *Tim* nous semble se substituer à *Time*, comme *Shelf* à *Self*, selon l'usage que fait Dickinson de la paronomase sur l'axe paradigmatique.

[248] Nous verrons dans la quatrième partie que le poème 280, qui débute par « I felt a Funeral, in my Brain, » et qui se termine par « And I Finished knowing – then – » est une suite, d'une certaine façon, du poème 196.

[249] L'alternance des termes masculin et féminin, « le temps », et « la durée », lors du commentaire en français permet de rester au plus près de l'écriture en anglais.

[250] Poème 451.

> montre du reste que cette conception d'une « identité-idem » du sujet en général est artificielle et réductrice car elle ne peut penser le rapport à l'altérité, dans l'espace comme dans le temps, et il lui préfère l'idée d'une ipséité fondée sur la présence à soi-même, qui ne postule pas l'identité. De la même manière, sans doute vaudrait-il mieux parler d'une *ipséité* du sujet lyrique, qui lui assure malgré tout, sous ses multiples masques, une certaine unité comme *Ichpol* (Husserl). Mais cette unité du Moi dans la multiplicité des actes intentionnels, essentiellement dynamique, est en perpétuel devenir : le « sujet lyrique » n'existe pas, il se crée[251].

Ajoutons que l'enjeu chez Ricoeur n'est pas de se contenter de substituer l'ipséité à la mêmeté, mais au contraire de considérer la dialectique entre ces deux aspects de l'identité. C'est dans cette tension entre mêmeté et ipséité que l'on peut situer le sujet lyrique « en perpétuel devenir » que définit ici Dominique Combe. Selon nous, ces concepts ricœuriens aident effectivement à concevoir le sujet lyrique. Le soulignement du mot « "Tim" » dans le poème 196 montre ce processus comme interrompu à une certaine étape, il représente un arrêt à un stade de la dialectique entre mêmeté et ipséité. Il apparaît comme un morceau d'altérité non intégré à l'intérieur du sujet, qui, tel un coagulum d'altérité, refuserait d'être assimilé.

Il faut mentionner aussi d'autres types d'indicateurs d'altérité chez Dickinson, comme la fréquence de poèmes qui s'adressent à l'autre. Tous ces poèmes uniformément inscrits via le pronom « you » créent un ensemble d'entités allocutaires qui restent flous. Ce sont des poèmes-lettres, des missives virtuelles adressées à un destinataire qui n'est, il faut bien l'admettre, jamais formellement défini, mais qui signale une fonction essentielle dans la construction du sens.

De même que le papier peint dans *The YWP* ne sert qu'à renvoyer au sujet, les personnages autour d'Isabel Archer, dont le propos est surtout de refléter l'image de cette dernière, sont des sortes d'objets réflecteurs. Mais ces textes mettent aussi distinctement en scène un envahissement du sujet. Alors que chez les romantiques, c'était l'objet qui disparaissait au profit du sujet, on assiste ici au phénomène inverse. Les personnages des textes du corpus sont envahis par les objets et en souffrent, que ce soit Isabel encombrée par les objets ostentatoires si chers à son esthète dilettante de mari, ou que ce soit le

[251] Dominique Combe, « La référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 62-63.

personnage du *Yellow Wallpaper* littéralement possédé par l'entité du papier peint. L'analyse que fait Claire Bazin à partir de l'autobiographie de Janet Frame sur le déplacement opéré vers la possession, en vue d'une compensation de la perte sur un plan psychologique rejoint la nôtre :

> Frame's desperate quest for identity, belonging and integration, is expressed in the obsessive-compulsive repetition of the word "place", systematically associated with the possessives "my" and "mine". This repetition sounds like a desperate need to appropriate places through language, as if to compensate linguistically for Janet's physical and psychological losses and uprootings[252].

The YWP s'inscrit bien dans la problématique de la fin de l'intériorité, car le double, même s'il n'est que le produit des phantasmes du sujet, est à l'extérieur. Si le sujet ne peut apparaître, et *a fortiori* s'appréhender lui-même, que dans cette confrontation, c'est qu'il ne peut se voir lui-même qu'à l'extérieur de soi, et ne ne peut donc avoir qu'une vision déformée de soi. Selon la théorie de stade du miroir de Lacan, cela constitue une illusion nécessaire, mais cette illusion est ici poussée à l'extrême, comme le soulignent les exemples multiples d'anamorphose dans le texte.

De même, dans *PL*, lors de sa longue veillée du chapitre 42, Isabel Archer se voit elle-même projetée comme une autre. Cette réalisation de « soi-même comme un autre » ne se fait pas sans douleur. Cette prise de conscience identitaire, si elle est nécessairement rétrospective dans un premier temps, se fait aussi prospective, comme lorsqu'Isabel a l'intuition que sa vie, qui n'est plus que souffrance, risque d'être longue : « Life would be her business for a long time to come »[253].

> Mais que signifie ici perte d'identité ? Plus exactement de quelle modalité de l'identité s'agit-il ? Ma thèse est que, replacés dans le cadre de la dialectique de l'*idem* et de l'*ipse*, ces cas déroutants de la narrativité se laissent réinterpréter comme mise à nu de l'ipséité par perte de support de la mêmeté. C'est en ce sens qu'ils constituent le pôle opposé à celui du héros identifiable par superposition de l'ipséité et de la mêmeté. Ce qui est maintenant perdu, sous le titre de « propriété », c'est ce qui permettait d'égaler le personnage à son caractère »[254].

[252] Claire Bazin, « "Homelessnes of Self*"*: Janet Frame's Autobiography », in *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, Frédéric Regard ed., Equipe de recherche sur les systèmes d'écriture du monde Anglophone, Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2003, p. 314.
[253] Nous développerons dans la quatrième partie le concept de « l'être pour la mort » de Heidegger.
[254] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 177.

La perception est la clef du rapport que le sujet entretient avec le monde, comme l'indiquait déjà Milton, pour qui l'idée de la modification du réel par la subjectivité, du soi influençant le réel, était déjà bien présente : « The mind in its own place, and in it self / Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n »[255]. Il est question ici, bien avant les théories post-modernistes, de l'idée selon laquelle la perception influence le phénomène perçu, et donc le réel. Notons le chiasme lexical, décliné dans les textes du corpus en tant que figure fondatrice de l'identité, et qui apparaît surtout quand il est question des états extrêmes du moi.

> Laquelle [la subjectivité] n'est point cette monade close mais cette ouverture originaire sur l'extériorité. La subjectivité n'est pas donnée, se construisant de subjectiver l'objectivité du monde, de l'incorporer en la pensant en même temps qu'elle doit se soumettre à la dure loi de celle-ci[256].

Dans les trois textes que nous étudions, l'altérité cherche à se frayer un passage entre deux impasses, entre les deux options d'une alternative en forme d'aporie : la tentation du « solipsisme » et l'impossibilité de l' « intersubjectivité », selon le résumé que propose Paul Armstrong de l'apport de la phénoménologie sur la question de l'altérité :

> Solipsism is inescapable but absurd; intersubjectivity is impossible but inevitable to some degree and attainable to a more considerable extent than most of us achieve. That is the paradoxical conclusion phenomenology has reached about the problematic relation between the Self and the Other[257].

Ainsi se développe une altérité de type *poltergeist*, qui sera documentée plus avant dans le chapitre sur le fantastique. A l'instar de la *persona* des poèmes de Dickinson, celle de la nouvelle de Gilman n'est jamais seule, bien au contraire, elle est toujours accompagnée d'un double fantomatique qu'elle a créé elle-même, résultat de ses projections. Le même phénomène se retrouve sous une forme légèrement différente dans *PL*. La scène la plus frappante de ce point de vue est celle que nous avons citée dans le chapitre 1, dans laquelle il semble à Isabel qu'elle voit un portrait s'animer lorsqu'elle rencontre Madame Merle de façon inopinée : « The effect was strange, for Madame Merle was already so present to her vision that her appearance in the flesh was like suddenly, and rather awfully, seeing a

[255] Milton, *op. cit.*, 254-255.
[256] Pierre Auregan, *op. cit.*, p. 13.
[257] Paul Armstrong, *op. cit.*, p. 180.

painted picture move »[258]. La personne en chair et en os est à peine plus réelle que la vision, non parce que la personne manque de vie, mais parce que la vision en a trop. Dans les trois cas, c'est l'impossibilité d'être seul-e qui est soulignée. Cette impossibilité tient entre autres à la puissance créatrice de l'imagination, mais il semblerait également que la solitude soit un luxe refusé à la personnalité. Le problème n'est pas tant que le sujet n'existe pas dans ces textes, mais qu'il n'est jamais seul. Il faut ajouter à cela la relation d'altérité textuelle, qu'Emerson décrit ainsi :

> In every work of genius we recognize our own rejected thoughts: they come back to us with a certain alienated majesty. Great works of art have no more affecting lesson for us than this. They teach us to abide by our spontaneous impression with good-humored inflexibility then most when the whole cry of voices is on the other side[259].

En littérature comme en philosophie, l'enjeu majeur est de reconnaître ces pensées que nous avions écartées. Elles nous apparaissent comme plus majestueuses, plus tout à fait les mêmes, mais pourtant les nôtres. L'exploration du paysage du non-moi dans les textes sélectionnés va dans ce sens. Le sujet n'apparaît pas plus dans le personnage que dans ses objets, il n'est à chercher ni dans le moi ni dans le non-moi, mais dans une relation – aussi équivoque que nécessaire – entre les deux. Débordant le moi mais inassimilable à l'autre, le sujet est un processus heuristique et relationnel.

La possibilité de dire « je » sur le plan de l'énonciation du roman fait défaut à Isabel Archer, qui ne peut s'exprimer qu'en tant que personnage, et à qui il faut donc un narrateur. C'est Ralph qui, d'une certaine manière, relaye le sujet de l'énonciation. Cette condensation est révélée dans la formule-type qu'emploie Ralph pour définir ce que pourrait devenir Isabel : « It's her general air of being someone in particular that strikes me ». « Ralph », en tant que motif, est à « Isabel » ce que « "Tim" » est à « I ». Dans la nouvelle, la narratrice de type « I » inclut le discours intérieur, fondement de l'écriture du sujet. Dans le segment déjà cité, « "I've got out at last," said I, "in spite of you and Jane" », le premier « I », celui du discours de la narratrice est ce poltergeist qui a envahi la personnalité, alors que « Jane », qui ne peut référer qu'à la narratrice, représente le sujet

[258] *PL*, p. 456.
[259] Ralph Waldo Emerson, « Essay II », « Self-reliance », 1841, in *Emerson's Essays*, London, J.M. Dent & Sons Ltd, 1961, p. 30.

qui a été repoussé à l'extérieur de lui-même[260]. L'incise de la narratrice, « said I », souligne le dédoublement référentiel de « I », lequel, associé à la mise à l'écart du moi et à la présence du masculin, participe du processus de subjectivation[261]. Nous avons vu que le vers « I – "Tim" – and – Me! » résumait la problématique de l'extériorité de la conscience dans la poésie de Dickinson. De ce point de vue, « "Tim" », « Jane » et « Ralph » représentent des variables de la fonction TEMPS.

Ces textes préparent en secret une révolution épistémologique, et à ce titre, ils aident à penser l'immense changement dans la rhétorique du sujet à la fin du XIX^e^ siècle. Nous avons procédé à un prélèvement dans trois œuvres littéraires, par ailleurs autonomes et habituellement étudiées séparément, dans lesquelles l'inscription du chiasme ressemble à une préférence. Ces œuvres, dont les publications s'échelonnent entre 1881 et 1891, ne sauraient se confondre ni avec ce qui a été écrit avant, ni avec ce qui a été écrit après, et sont jugées difficiles à classer en histoire de la littérature américaine[262]. Une spécificité se fait jour, qui engendre une littérature à part. Apparaissant à un moment charnière, situés en-deçà des grands évènements du début de XX^e^ siècle, surtout de la grande guerre, qui a tant changé le cours de la littérature américaine, ils annoncent les théories du XX^e^ siècle sans toutefois pouvoir être identifiés à elles et préfigurent même les débats actuels :

> Ces débats philosophiques sur la permanence à travers le changement sont aujourd'hui englobés dans une réflexion sur l'identité où les choses et les êtres sont totalement distingués : l'identité personnelle ne peut ni s'apprécier ni se concevoir comme celle d'un fleuve ou d'un quelconque objet. Elle s'établit sur des critères de relations et d'interactions sociales. La question des interactions est devenue le paradigme d'interprétation dominant des phénomènes de construction identitaire, et ce quelles que soient les disciplines. L'anthropologue Jean-François Gossiaux résumait cette posture en déclarant : « D'un point de vue anthropologique, l'identité est un rapport et non pas une qualification individuelle comme l'entend le langage commun. Ainsi, la question de l'identité est non pas « qui suis-je ? », mais « qui suis-je par rapport aux autres, que sont les autres par rapport à moi ? » Le concept d'identité ne peut pas se séparer du concept d'altérité[263].

[260] *The YWP*, p. 36.
[261] La narratrice s'adresse à son mari ; dans la phrase qu'elle prononce ici, le référent du vocatif est donc John.
[262] Cette difficulté taxinomique se répercute même, on l'a vu à propos de James, au sein de la littérature anglo-américaine.

Pour tenter de montrer la relation entre stratégies d'écriture et construction du sujet, nous avons effectué le trajet jusqu'au diagramme de l'œuvre, depuis l'extérieur vers l'intérieur, depuis le constat de la division inscrite au sein du sujet effectué dans trois œuvres de l'extrême fin du XIX^{e} siècle, jusqu'à l'amorce de retrouvailles possibles avec « le sujet poétique ». De ce point de vue, la référence au poème 196 d'Emily Dickinson en titre est cruciale. Le dernier vers, « I – "Tim" – and – Me! », résultat d'un processus poétique, pose les conditions d'existence d'une identité lyrique et amorce une pratique de son fonctionnement. Il représente la mise en écriture du chiasme fondateur sur lequel s'articule la question du sujet, le sujet de l'écriture / l'écriture du sujet, que nous avons tenté de faire fonctionner dans ces deux chapitres. Tout est devenu intérieur et intériorisé en apparence, mais cette intériorité se négocie à partir de l'altérité. Rappelons en effet les trois segments représentatifs, résumés de la subjectivité dans le corpus : la formule-type de Ralph pour définir ce que pourrait devenir Isabel : « It's her general air of being someone in particular that strikes me », le segment dans la nouvelle, « "I've got out at last," said I, "in spite of you and Jane" » et le vers « I – "Tim" – and – Me! » résumant la problématique de l'extériorité de la conscience dans la poésie de Dickinson.

Nous avions annoncé en introduction une littérature des espaces clos et posé en hypothèse qu'un des éléments de la spécificité des textes du corpus était l'intériorité. Cela pourrait sembler en opposition flagrante avec notre questionnement sur « la fin de l'intériorité ». Il y a bien une tension entre le fait qu'il s'agisse d'une littérature de l'intérieur et ce questionnement. Mais le paradoxe n'est qu'apparent, car il faut bien, en effet, se préoccuper d'intériorité dans un premier temps pour être en mesure de remettre le concept en question. Cette condition se révèle nécessaire mais non suffisante. Cette extériorisation de la pensée se présente dans les textes sélectionnés davantage comme une découverte inattendue en cours d'exploration que comme une pensée formalisée[264]. De fait, l'évocation de ce qui entoure le sujet rappelle surtout le concept de la « chair du monde » que développe Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*[265]. L'enjeu semble être moins de proclamer la dissolution inéluctable du concept d'intériorité que de porter un regard neuf sur le lien entre intérieur et extérieur. Pour autant, il n'est pas nécessaire de décider de la suppression de la distinction, tout comme la fragmentation et les déplacements

[263] Jean-Claude Ruano-Borbalan, *L'identité, l'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Editions sciences humaines, 1998, p. 2.
[264] Peut-être est-ce là une instance de l'intention de l'œuvre dépassant celle de l'auteur.
[265] Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, pages 190 et 303.

identitaires que nous avons mis au jour dans le premier chapitre n'impliquent nullement l'invalidation du concept de sujet.

L'identité est un continuum sans cesse en mouvement dans le temps mais aussi dans l'espace et il est difficile de décider d'un moment ou d'un locus où finirait le soi pour faire place à l'altérité. La problématique de l'ombre et de la lumière, omniprésente dans *PL*, prend une nouvelle dimension par rapport à un type de perception qui fait apparaître la fragilité de la distinction entre le moi et le non-moi. Mais complexité et interpénétration n'impliquent pas nécessairement l'effacement de la distinction entre deux éléments et il n'est pas inéluctable de poursuivre la démonstration jusqu'à l'aporie du sujet. Loin d'appréhender le sujet comme une non-entité, les textes sélectionnés semblent considérer l'avènement d'une nouvelle conception du sujet.

The Portrait of a Lady est une recherche d'écriture difficile à classer. L'auteur le décrit ainsi dans la préface : « a structure reared with an "architectural" competence »[266]. Le mot « Lady » fonctionne comme un concept interne à l'écriture fondée sur le chiasme : paradoxe d'un terme, en apparence simple et direct, mais en l'occurrence indice oblique d'une architecture singulière – un portrait inédit. Le concept est important dans la théorie jamesienne de l'écriture, comme le révèle la préface de *The Wings of the Dove*, dans laquelle le mot « Lady », c'est-à-dire une certaine vision du sujet féminin, est au centre. Or le centre n'existe que par reflet ou réfraction de tout ce qui l'entoure, les autres personnages en particulier. Le romanesque jamesien travaille d'ailleurs sur la notion de « type » plus que sur celle de personnage.

Le sujet dans *PL* reconnaît difficilement ses erreurs, et en tout état de cause, ne peut les corriger, car cela lui semblerait, non seulement violer l'engagement à soi-même, mais encore trahir le soi[267]. C'est vrai tout particulièrement d'Isabel Archer, qui semble considérer la persistance dans l'erreur comme une fidélité à soi-même. La liberté de choix de l'individu est-elle piégée à l'avance ? Ou bien seulement ténue ? Elle est en tout cas bien réelle. Il est question de la difficulté d'assumer ses choix, et surtout de savoir ce que cela veut dire. Pour cela, les situations sont poussées jusqu'à l'extrême, jusqu'à l'absurde même. Dans les textes sélectionnés, les personnages sont souvent confrontés à un dilemme et à la difficile question de l'autonomie. Le texte semble montrer que la plus grande erreur

[266] *PL*, Preface to the New York Edition, p. 11.
[267] Nous employons ce terme ici comme équivalent du terme anglais *the self*, pour lequel il n'y a pas de traduction véritablement satisfaisante. Voir par exemple le titre de Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, et sa proposition de traduction du *ipse* latin en anglais par *the self*. Il n'y a guère que dans la traduction en français de l'expression de Winicott, *le faux self*, qu'est conservé le terme inchangé.

serait de considérer possible l'autonomie du sujet dans l'absolu, car cette croyance trahirait une illusion de toute puissance qui ne pourrait que voler en éclats à la première épreuve. Le trait le plus saillant de ces textes est qu'ils questionnent sans cesse le sujet sans jamais toutefois en proposer une conception verrouillée et qu'ils refusent de conclure.

Ce refus de conclure se trouve également sur un plan narratif. Contrairement à la plupart des textes du milieu et de la fin du XIX[e] siècle, ce n'est pas la mort du protagoniste, mais sa mort psychique, qui clôture l'œuvre. L'héroïne de *The YWP* devient « folle », Isabel Archer est enterrée vivante dans un mariage sans issue[268]. Le concept de fin, au sens où la fonction « "Tim" », la fiction de l'autre, est momentanément suspendue, ne saurait s'appliquer de la même façon aux poèmes. Rappelons toutefois que l'évocation de la mort chez Dickinson, bien que fréquente, prend une toute autre forme, et signale plutôt un début qu'une fin. Le célèbre « Etre ou ne pas être » de Hamlet évoquait plutôt la mort clinique, même si ce dernier semblait penser, comme Dickinson, que « ce monde n'est pas une fin en soi », « This world is no conclusion ». L'absence de fin « conventionnelle » est un des éléments de la modernité des trois textes du corpus. On n'a pas eu recours au stratagème de la mort du personnage pour faire disparaître ce dernier de l'espace fictionnel, ce moyen commode d'éluder la difficile question de comment mener à son terme l'illusion fictionnelle n'a pas été retenu. Rien n'est résolu à la fin de l'œuvre. James en était très conscient, qui craignait que sa façon de laisser l'héroine en suspens, « *en l'air* », puisse lui être reprochée[269]. Il termine d'ailleurs sa préface sur une phrase révélatrice : « There is really too much to say »[270]. L'écriture des textes de ce corpus est extraordinairement moderne, de par la langue utilisée, mais aussi dans le renoncement à l'action et à la notion d'intrigue. On assiste en effet au renversement de la notion classique du personnage au service de l'intrigue qui avait été délimitée par Aristote, au profit de la notion moderne de l'intrigue au service du personnage[271], ce qui correspond à une révolution épistémologique.

Il se dégage une fausse simplicité de ces textes qui sont de fait très codés et très travaillés. De plus, la fréquence des ruptures syntaxiques fait qu'ils sont sous le signe du décalage, décalage constant entre signifiant et signifié, entre récit et diégèse. Ils diffèrent en cela de la tradition littéraire du début et du milieu du XIX[e] siècle, des romans de Jane Austen, par exemple, et de ceux de George Eliot, tout en s'inspirant énormément de ces

[268] La métaphore du tombeau est utilisée à plusieurs reprises pour décrire ce que ce mariage représente pour elle.
[269] From *The Notebooks*, cite dans *PL*, p. 642. Pour la citation plus complète, voir *supra*, p. 51.
[270] *PL*, Preface to the New York Edition, p. 15.
[271] Comme le souligne Ricœur dans *Temps et récit*.

derniers, de *Middlemarch* en particulier. Ces écrivains problématisant à la fois le genre et la subjectivité ont exploité la faille qui apparaît dans les conceptions du sujet à la fin du XIX[e] siècle. Leur démarche est double. James mentionne, à la suite de George Eliot, la fragilité et l'importance de ces femmes :

> […] the wonder being, all the while, as we look at the world, how absolutely, how inordinately, the Isabel Archers, and even much smaller female fry, insist on mattering. George Eliot has admirably noted it–"In these frail vessels is borne onward through the ages the treasure of human affection."[272]

La remise en cause d'une vision unifiée du sujet a permis à une conscience du genre de s'exprimer, qui a son tour a favorisé une prise de conscience de la fragilité de l'ego.

Nous verrons dans la deuxième partie que la figure du double n'est bien souvent que le reflet d'un aspect du moi. Le fait de détacher un fragment qui semble prendre une forme autonome met en scène la division inhérente au sujet, en une configuration que nous avons analysée en *idem* et *ipse*, à la suite de Ricœur. Le double est le presque même, il représente ce qui n'est ni totalement soi, ni totalement l'autre. Nous nous attarderons sur cette figure du double qui se manifeste dans tant de textes du milieu et de la fin du XIX[e] siècle, dans la nouvelle de Poe, *William Wilson*, et dans le roman de Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, pour ne citer que les plus célèbres. En mettant en regard les différents textes avec ceux du corpus, nous verrons, qu'au-delà des ressemblances, leur fonctionnement diffère de façon parfois très signifiante. L'utilisation des conventions du genre fantastique pour mener à bien la réflexion philosophique prend une tournure particulière, qui sera un élément de plus signant la spécificité des textes du corpus. Le dédoublement évoque la mort et la fêlure de l'être, car à penser à être autre, on pense nécessairement à ne pas être et paradoxalement, la pensée du double amène donc celle du néant, du non-être.

[272] *PL*, Preface to the New York Edition, p 9.

DEUXIEME PARTIE

Genre(s) et subjectivité : le littéraire en question

La rhétorique du sujet qui émane des textes choisis est spécifique et ne peut être étudiée qu'à travers la notion de genre, dans sa double acception de genre littéraire et de genre linguistique[273]. Qu'est-ce qu'un sujet, qu'est-ce que l'être[274] ? La question est posée sans cesse, de mille façons différentes, et elle exige des formes nouvelles, suggèrent les textes sélectionnés. Des myriades d'éléments de réponse apparaissent ainsi, comme autant de combinaisons possibles dans un kaléidoscope. Les textes sélectionnés ne confondent pas sujet et personnage. Nous avons vu que dans *The Yellow Wallpaper*, la construction du sujet passait par la destruction du personnage. Pourquoi la construction du sujet passe-t-elle nécessairement par la conscience du genre ? Rappelons que le terme « genre », venant du latin *genus-generi*, veut dire « catégorie ». Il semble difficile de réfléchir sur le sujet sans faire appel aux catégories. Il n'est pas question de nier l'existence de ces dernières, mais plutôt de voir en quoi elles ne sont pas étanches. La réflexion sur les genres, qu'il s'agisse de genre au sens littéraire, ou au sens de *gender* amène volontiers une hiérarchisation, dont on peut se demander si elle est un fait inhérent à l'opération de mise en catégorie, ou si elle correspond plutôt à une donnée cognitive propre à un système de pensée. Un certain nombre d'auteurs, dont Jakobson, situent la poésie au-dessus des autres genres littéraires. Est-il possible de penser les catégories dans un réseau conceptuel permettant de se situer hors hiérarchisation ?

L'entrelacs du narratif et du poétique, du fantastique et de l'argumentatif ne sont-ils pas des éléments incontournables pour l'étude de la subjectivité dans le discours littéraire tel qu'il apparaît dans le corpus choisi ? Dans les deux chapitres qui constituent cette partie, nous allons analyser les enjeux du genre littéraire dans le corpus, le narratif et le poétique dans un premier temps, puis le fantastique. La notion de genre, après avoir été longtemps présentée comme allant de soi, est maintenant questionnée, comme le souligne Dominique Combe :

> Mais, plus curieusement, le *retour en force* des genres en France – dont le présent ouvrage vient encore témoigner – est venu de l'horizon de la « Nouvelle critique » elle-même. C'est à la faveur de la réhabilitation de la rhétorique, revisitée par Tzvetan Todorov et Gérard Genette, que la notion

[273] Nous étudierons le concept de genre dans cette deuxième acception dans la troisième partie.
[274] Heidegger précise en introduction de sa réflexion dans *Etre et temps* que la question de l'être n'a pas été véritablement posée en philosophie.

> de genre est réapparue. Simplement, d'évidente qu'elle était pour tous, le genre, bénéficiant des critiques qui lui avaient été adressées, est devenu un thème de réflexion. L'heure est encore à la théorie non pas tant des genres constitués – malgré telle ou telle étude sur le « récit poétique », le « roman d'aventure » ou le « roman à thèse » – que de la *notion* même de genre[275].

Le terme genre est utilisé pour décrire une esthétique, une tonalité, comme le genre fantastique, ou romantique, gothique, réaliste, surréaliste. Plus que de sous-genre, il serait ici question de trans-genre. « Le fantastique est-il un genre ? » demande ainsi Malrieu. Nous soulignerons les éléments que le poétique et le fantastique ont en commun, en tant que genre, à savoir qu'en créant leur propre monde, ils présentent, l'un comme l'autre, une vision du monde. La problématique « littérature et réalité » rejoint nécessairement celle du fantastique.

Nous explorerons le mécanisme de « projection de l'axe vertical sur l'axe horizontal » qu'a développé Jakobson à propos de la poésie, *a priori* dans les poèmes de Dickinson, mais aussi dans les autres textes. La superposition de la poésie et de la prose, ou la question du « poétique » est un enjeu important dans les trois textes du corpus. Il est question ici de littérarité, dans une acception plus large du terme que celle qui lui est donnée habituellement. Il s'agit d'étudier un mode d'accès à, selon l'expression de Malrieu, « cet au-delà possible du réel » et de mettre à jour l'activité de transfiguration qu'opère la poésie, portant « le visible dans l'invisible et l'invisible dans le visible », selon Ricœur[276].

Il est difficile d'analyser le narratif et le poétique dans des œuvres données sans qu'apparaisse la notion d'argumentatif. Une des questions soulevées par ce travail est de savoir comment, loin de relever du simple jeu de langage, les textes étudiés, procèdent, par une esthétique, à la construction d'un monde conceptuel. En procédant à une analyse stylistique, il est possible de faire émerger l'aspect philosophique de la littérature:

> Il s'agira donc moins ici de tendre à une quelconque exhaustivité (dans un domaine qui est d'ailleurs en constant remaniement) que de chercher à définir plus précisément le cadre problématique et théorique d'une sorte de *philosophie de la littérature* qui engage, de manière biaisée mais décisive, aussi bien une redéfinition de la philosophie – en tant qu'elle *se fait* aussi dans des textes littéraires et non seulement dans les traités et les essais de

[275] Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 5.
[276] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

> philosophie – qu'une réélaboration de l'idée même de littérature – en tant qu'elle échappe à toute détermination essentielle et à l'ordre de la seule spéculation esthétique pour se faire machine à penser[277].

Une argumentation similaire peut être développée en ce qui concerne la dimension politique du texte littéraire :

> Rhetoric as a political, persuasive figuration of the material code into meaning bears witness that meanings are not inherent in the material. If poetry has a generic and general political function, it may be to show us how it constructs itself as a discourse that in turn constructs a meaningful world, nature, and self[278].

Notre décision de lire en superposition *The Portrait of a Lady*, *The Yellow Wallpaper* et l'écriture poétique élaborée par Dickinson nous incite à reprendre à notre compte le mouvement argumentatif qui se dessine dans ces deux dernières citations, lesquelles nous engagent l'une comme l'autre à apprécier à sa plus juste mesure le langage littéraire. Ce dernier nous met en effet en question tout en se questionnant lui-même – dans le même mouvement.

[277] Philippe Sabot, *Philosophie et littérature*, Introduction, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 12-13.
[278] Mutlu Konuk Blasing, *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery & Merrill*, Cambridge University Press, 1995, p. 19.

Chapitre 3
L'entrelacs du narratif et du poétique

Pour montrer que les catégories ne sont pas étanches, sans toutefois nier l'existence de ces dernières, nous allons tenter de découvrir comment le narratif et le poétique peuvent se mêler dans un même texte. Nous nous proposons de démonter et démontrer la logique de cette entreprise via le corpus, car il est emblématique de la nécessité du transgénérique dès qu'il s'agit de poser la question du sujet. Certaines stratégies d'écriture réclament cette confrontation. Ces textes ont en effet été choisis pour permettre une étude transgénérique et doivent être envisagés dans un continuum poétique allant du roman de James à la poésie de Dickinson, la nouvelle de Gilman se situant à mi-chemin, à la fois prose et poésie, poème en prose ou prose poétique[279].

La mise en relation du narratif et du poétique soulève un certain nombre de difficultés. C'est à Catherine Bernard qu'est empruntée l'expression « l'entrelacs du narratif et du poétique », titre d'une conférence consacrée au roman poétique de Virginia Woolf, *The Waves*, dans laquelle elle insiste sur la nécessité de situer le narratif et le poétique dans un cadre idéologique et esthétique :

> Pour être définis avec un tant soit peu de rigueur, le narratif et le poétique nécessitent que l'on définisse tout d'abord, en une sorte d'auto-analyse critique, le cadre idéologique et esthétique à l'intérieur duquel la dite analyse sera menée et que surtout on les historicise, puisqu'aussi bien on ne saurait parler du poétique, ni moins encore du narratif, qu'à condition de les rapporter à des conventions données, édictées par une époque donnée[280].

L'exposé de Catherine Bernard a dévoilé les complexités de la prose liminale de *The Waves*, roman expérimental dans lequel Woolf a tenté de mener l'expérience de l'écriture

[279] James a écrit des romans, des nouvelles et des essais, mais pas de poésie, alors que Dickinson, au contraire, n'a écrit que des poèmes, si l'on ne prend pas en compte sa correspondance. Gilman, quant à elle, a écrit surtout des nouvelles, mais aussi un roman, de la poésie et des essais.

[280] Catherine Bernard, « *The Waves* : vers une poétique de la sensation », in *Le narratif, le poétique, l'argumentatif,* Nantes, Université de Nantes, 1997, pp. 132-133.

poétique d'un roman le plus loin possible. Nous avons déjà indiqué que les textes sélectionnés annonçaient ceux de Virginia Woolf, nous allons voir que l'entrelacs du narratif et du poétique est un élément majeur de cette filiation littéraire. Le propos de la thèse présentée ici, rappelons-le, est d'analyser le sujet de l'écriture tel qu'il apparaît dans l'écriture du sujet. Le sujet lacanien correspond pratiquement à l'inconscient, ce qui représente une révolution épistémique par rapport au sujet cartésien, et se révèle important pour l'étude littéraire, dont le propos est l'analyse de combinaisons de signifiants. Un texte est nécessairement un croisement de textes, non seulement d'une combinaison de ceux présents sur la chaîne des signifiants, mais encore de ceux convoqués par la pression de l'axe paradigmatique du texte, qui fonctionne comme l'inconscient du texte. Cela ne proscrit pas le travail herméneutique. Le sens, ou plutôt les sens, apparaissent comme une combinatoire de sens, et le jeu sur les signifiants mène à d'autres espaces de signification.

Notre approche du sujet dans la perspective de l'entrelacs du narratif et du poétique fait appel également à la phénoménologie, laquelle ne nous semble pas incompatible avec la perspective lacanienne, comme l'affirment certains. Non seulement ces deux approches peuvent coexister, mais il serait difficilement envisageable d'en éliminer une au profit de l'autre dans le cadre la recherche présentée ici. Partant de la définition que donne Sartre du sens et de la signification, Dominique Combe arrive à une conclusion fondamentale sur le rôle de la poésie et de la différence générique dans le rapport de la conscience au monde :

> Relevant du « sens », la poésie est co-naturelle au monde, tandis que la prose, qui travaille sur des signes conventionnels, est en retrait par rapport à lui. C'est dire que la différence générique pose alors le problème, extra-linguistique et même extra-littéraire, du rapport de la conscience au monde, et c'est en quoi elle est phénoménologique[281].

Selon cette analyse, seule la poésie serait phénoménologique, ce qui peut être infléchi à la lumière, par exemple, de l'étude que fait Paul Amstrong des romans de James[282]. Là

[281] Combe définit ainsi l'acception qu'il réserve ici au terme « sens » : « Sartre reformule la rhétorique mallarméenne, le cratylisme de *Crise de vers*, en termes phénoménologiques, opposant, après le logicien Frege et le phénoménologue Husserl, le « sens » à la « signification », qui deviennent les critères ultimes des genres poétique et prosaïque : Par signification il faut entendre une certaine relation conventionnelle qui fait d'un objet présent le substitut d'un objet absent ; par sens, j'entends la participation d'une réalité présente, dans son être, à l'être d'autres réalités, présentes ou absentes, visibles ou invisibles, et de proche en proche à l'univers. La signification est conférée du dehors à l'objet par une intention signifiante, le sens est une qualité naturelle des choses. (*Saint-Genet*, p. 340). » Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Editions Hachette, Paris, 1992, p. 134.

[282] Voir *supra*, première partie, chapitre 2.

encore, dès qu'on croit avoir enfin isolé un trait qui ne serait caractéristique que de la poésie, on se rend compte qu'il pourrait être aussi appliqué à la nouvelle ou au roman. Rappelons la problématique : nous tentons de découvrir les liens intrinsèques entre le genre littéraire ou plutôt l'utilisation qu'en fait un texte dont la visée principale est la construction du sujet. La théorie de Ricœur sur l'identité narrative met résolument la théorisation du sujet sur un plan philosophique et littéraire et la sort du registre psychanalytique dans lequel l'avaient cantonnée les analyses lacaniennes. Il insiste sur les similitudes entre la métaphore et le récit :

> Bien que la métaphore relève traditionnellement de la théorie des « tropes » (ou figures du discours) et le récit de la théorie des « genres » littéraires, les effets de sens produits par l'une et par l'autre relèvent du même phénomène central d'innovation sémantique. Dans les deux cas, celle-ci ne se produit qu'au niveau du discours, c'est-à-dire des actes de langage de dimension égale ou supérieure à la phrase[283].

Paradoxalement, le retour en force des genres, qui s'accompagne d'une confiance nouvelle dans les techniques qui sont propres à chaque genre, va aussi de pair avec « le retour du récit en poésie » :

> De la même manière que, à l'origine de la transformation du système des genres littéraires, présidait également dans les arts l'éviction du « sujet » – peinture non figurative, musique sans programme –, le retour du récit en poésie s'accompagne d'une évolution générale dans l'esthétique.
>
> Le roman, dont les canons mimétiques et narratifs avaient été systématiquement dénoncés par le Nouveau Roman, semble retrouver le plaisir d'une rhétorique confiante. L'intrigue, la narration, les personnages, ne sont plus mis à mal...[284]

Nous avons vu dans la première partie à quel point l'altérité était intégrée dans le sujet, et ce par le biais de l'ipséité. Pour ce faire, nous avons dû séparer, pour les besoins de l'analyse, les deux problématiques de la subjectivité et de l'altérité dans un premier temps avant, paradoxalement, de pouvoir démontrer à quel point la notion d'altérité était indissociable du concept de sujet. Pour la présente démonstration, nous devons recourir au même stratagème de présentation linéaire et considérer tour à tour le narratif et le poétique

[283] Paul Ricœur, *Temps et Récit 1*, *L'intrigue et le récit historique*, Avant-propos, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 9.
[284] Dominique Combe, *Poésie et récit*, une rhétorique des genres, José Corti, 1989, p. 190.

avant d'envisager leur entrelacs. A la lecture en superposition du roman, de la nouvelle et des poèmes, l'entrelacs du narratif et du poétique fait apparaître une nouvelle entité, subjectivité discursive ou « sujet poétique ». Cette forme est en fait travaillée depuis longtemps, notamment en poésie, mais aussi dans de nombreuses formes complexes ou « intermédiaires », comme la prose poétique, le Fragment romantique ou encore le poème en prose.

A. Le narratif dans les textes du corpus

Nous allons étudier les complexités de l'énonciation dans un trajet dialectique entre une praxis sur les textes sélectionnés et des éléments théoriques. Benveniste a précisé les rapports entre l'énoncé et le « je » :

> La subjectivité a un fondement linguistique, mais parce qu'elle se manifeste d'abord linguistiquement, elle s'inscrit dans l'intersubjectivité : « je » est inséparable de « tu » auquel il s'adresse et dont il se distingue.
> « Je » ne renvoie donc à rien ni à personne en particulier, ne désigne rien d'autre que celui qui parle en ce moment et dit « je ». Il est donc inséparable de l'acte de discours qu'il assume et disparaît avec lui. « C'est dans l'instance de discours où « je » désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme sujet.[285]»

Laurent Jenny, dans *La Parole singulière*, explicite la tension que provoque toute énonciation :

> De l'énonciation je me contenterai de souligner (après tant d'autres) qu'elle « fait événement » précisément en ce qu'elle est irréductible à une simple « expression » de la subjectivité du sujet parlant. Sans doute, l'énoncé s'organise-t-il tout entier (temporalité, deixis, etc.) autour de la position spécifique d'un moi dans le temps et dans l'espace. Et ce moi apparaît non seulement à travers des marques de subjectivité mais dans tous les aspects de l'énoncé : la particularité d'un lexique, d'un rythme, d'une syntaxe ... En sorte qu'on peut bien considérer comme l'événement le plus propre à la parole cette production par le discours du point focal d'où il rayonne. Mais l'événementialité tient tout autant à ce qui dans cette production s'écarte du moi au moment où elle le signifie. « Mes » signes me demeurent toujours largement inappropriables. Leur objectivité, leur « extériorité », peut en un point me les faire contempler comme des choses ou des natures mortes. Sans doute me révèlent-ils à moi-même, mais en me révélant à moi-même, ils creusent une distance incomblable entre moi et eux[286].

Nous allons aborder le problème de l'énonciation en commençant par la narration, dans laquelle les traces de l'énonciation peuvent être en effet décelées. Nous allons procéder à

[285] Emile Benveniste, *op.cit.*, p. 262.
[286] Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Editions Belin, 1990, pp. 18-19.

une discussion de la 3ème personne à travers *The Portrait of a Lady* et étudier les distinctions entre narration et énonciation dans *The Yellow Wallpaper*.

1. La narration dite de 3ème personne dans The Portrait of a Lady

On assiste à une explosion du genre du roman au XIXe siècle[287]. « Roman » peut être opposé à « nouvelle », d'une part, à « poésie », d'autre part, et dans une perspective extra-littéraire, le terme « roman » est souvent employé par opposition à « réalité ». Kundera définit le roman comme « la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence »[288]. Nous allons étudier *The Portrait of a Lady* en tant que roman à la 3ème personne, ou plutôt, nous allons procéder à une discussion de la 3ème personne à travers le roman de James, dans lequel nous assistons à une subversion des conventions narratives romanesques. Loin d'avoir un déroulement d'événements dans une chronologie « réaliste », nous avons plutôt affaire à une série de descriptions d'instants. Contrairement à *La Recherche* de Proust, il n'y a pas véritablement d'analepses au sein du récit, les déplacements dans le temps se font d'une autre manière, à partir de points fixes, de « moments de conscience », ne constituant pas véritablement un retour en arrière. Les liens entre ces « instants » sont peu explicités, les ellipses narratives fréquentes et parfois très longues. Le choix narratif est celui dit de la « 3ème personne », concept que nous allons tenter d'élucider. Les théories de Benveniste sont une base à la discussion sur le problème de la personne en grammaire :

> La forme dite de 3ème personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une « personne » spécifique. L'élément variable et proprement « personnel » de ces dénominations fait ici défaut.
> C'est bien « l'absent » des grammairiens arabes. Il ne présente que l'invariant inhérent à toute forme d'une conjugaison. La conséquence doit

[287] Nous verrons dans la troisième partie que les femmes-écrivains ont profité de cet essor et y ont largement contribué.Voir *infra*, troisième partie, chapitre 6.
[288] Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 175.

> être formulée nettement : la « 3ème personne » n'est pas une « personne » ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne*[289].

Plus loin, Benveniste insiste encore :

> Il ne faut donc pas se représenter la « 3ème personne » comme une personne apte à se dépersonnaliser. Il n'y a pas aphérèse de la personne, mais exactement la non-personne, possédant comme marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le « je » et le « tu ». Parce qu'elle n'implique aucune personne, elle peut prendre n'importe quel sujet ou n'en comporter aucun, et ce sujet, exprimé ou non, n'est jamais posé comme « personne »[290].

Genette défend le même type de position, en reprenant la définition de Benveniste:

> Il est de fait, non seulement illogique de parler « d'énonciation à la troisième personne », même si l'usage le permet, mais encore, impossible, si l'on veut bien tenir compte de la définition de Benveniste, selon laquelle la troisième personne, qualifiée de « non-personne », est celle dont on parle uniquement, et non pas celle qui parle[291].

André Joly apporte d'autres éléments importants à la discussion. Selon lui, contrairement à ce qu'affirme Benveniste, la 3ème personne est au contraire la seule vraie personne[292]. Mais si l'on se place dans une logique de linguistique énonciative, on ne peut que donner raison à Benveniste. La source énonciative ne peut évidemment pas être la 3ème personne. Comme le précise Genette, toute énonciation est forcément à la 1ère personne. Genette et Benveniste arrivent à la même conclusion, à savoir que la narration à la 3ème personne n'existe pas. Jean-Marie Schaeffer le souligne également :

> En fait, la distinction entre *récit à la première personne* et *récit à la troisième personne* ne me semble avoir qu'une pertinence très relative au niveau énonciatif : tout récit, en tant qu'il est énoncé, l'est à la première personne. La distinction générique en question se réfère au niveau

[289] Emile Benveniste, *op.cit.*, p. 228.
[290] *Ibid*, pp. 230-231.
[291] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. Notons que Benveniste utilise la notation « 3ème personne », tandis que Genette préfère celle de « troisième personne ». Nous adopterons, pour ce qui est de notre propre texte, celle de Benveniste, tout en conservant, bien sûr, dans les citations, le dispositif choisi par chaque auteur.
[292] André Joly, « Eléments pour une théorie générale de la personne », in *Faits de langues*, 3, 1994, pp. 52-53.

> syntaxique et sémantique du texte, mais non pas au niveau énonciatif : ici la véritable distinction pertinente me semble être celle entre récit sans énonciateur délégué et récit avec énonciateur délégué[293].

La Modification de Butor constitue un exemple extrême de ce phénomène, le roman entier étant rédigé « à la 2ème personne », le lecteur est à la fois acteur et destinataire, ce qui constitue un véritable tour de force de la narration. Mais là encore, on pourrait argumenter qu'il ne s'agit en fait que d'une narration à la 1ère personne utilisant le vocatif : [Je dis que] « vous prenez vos bagages »… En revanche, on peut parler, à la suite de Genette, de narration hétérodiégétique[294]. Le narrateur « omniscient », ou en tout cas hétérodiégétique, associé à une focalisation interne, est une convention littéraire tellement ancrée que personne ne songe à y voir quoi que ce soit « d'étrange », mais ce dispositif correspond, de fait, à une impossibilité fonctionnelle, sauf à imaginer un élément de fantastique, de type télépathie. Tout texte soi-disant réaliste utilisant une narration hétérodiégétique et une focalisation interne utilise en fait un dispositif narratif profondément fantastique. La narration hétérodiégétique avec une focalisation interne sur un des personnages est un véritable tour de force par rapport à la notion de vraisemblance, car nous devons sans cesse « oublier » qu'il est impossible d'accéder aux pensées d'autrui. L'accès aux pensées des autres, impossible dans la réalité extra-littéraire, est précisément l'une des marques d'un dispositif littéraire.

Nous avons vu les incursions de la narration dans *PL*, qui révèle assez qu'il s'agit en fait d'un récit à la 1ère personne, même si le « je » n'apparaît pas en tant que tel très souvent. Nous avions souligné le fait qu'il se contente de remarques qui semblent insignifiantes, qu'il n'apparaît que pour faire mention de détails et non pour signifier une position idéologique, comme chez George Eliot, par exemple. Tout se passe comme si l'énonciation ne tenait à afficher l'existence du narrateur que pour mieux démonter l'imposture de la fiction. Le dispositif de narrateur omniscient, associé à celui de focalisation interne sur Isabel Archer procurent cette illusion. C'est comme si l'énonciation tenait à dénoncer cette imposture, cette illusion d'absence énonciative. Comment la

[293] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1989, pp. 95-96.

[294] Gérard Genette, *Figures III*. On peut remarquer, par parenthèse, que même le concept de narration homodiégétique fait problème, à strictement parler, car il est en fait établi par rapport à des repères psychologisants, d'entité humaine. D'un point de vue de structure narrative, le concept de narration homodiégétique trouve lui aussi ses limites, puisqu'au moment où l'entité narratrice fait retour sur elle-même, elle parle d'elle dans un passé, c'est-à-dire en fait de quelqu'un d'autre.

narration pourrait-elle exister si je n'existais pas, semble-t-elle observer. Comment les événements pourraient-ils se raconter eux-mêmes ? Benveniste distingue « deux plans d'énonciation différents, celui de l'«histoire » et celui du « discours », le premier correspondant à « la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit »[295]. Benveniste précise que dans ce cas, « les événements semblent se raconter eux-mêmes » :

> A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur[296].

C'est dans le verbe « semblent » que réside la solution, car l'expression-même suggère une entité autre, chapeautant la première, celle visée par la définition fournie. Il s'agit d'une narration à la première personne, comme toute narration, mais la source énonciative étant masquée, les événements, effectivement, *semblent* se raconter eux-mêmes. L'absence apparente de narrateur a induit l'appellation traditionnelle, abusive, de narration à la 3ème personne. Les catégories que Benveniste a définies concernent, en fait, deux systèmes de narration, et n'apportent finalement pas un éclairage sur l'énonciation en tant que telle. Pour Maingueneau, un énonciateur est « un de ces êtres dont les voix sont présentées dans l'énonciation sans qu'on puisse néanmoins leur attribuer de mots précis »[297]. D'une certaine façon, nous rejoignons la conclusion à laquelle aboutit Easthope :

> The impersonal mode of he/she/it or the personal mode of I/you can both provide a coherent position for the subject of the enounced if the discourse aims to deny enunciation and give transparent access to the enounced. *Discours/histoire* is a lesser and dependent distinction, and should be understood as a distinction *within* the enounced. This is evidenced by the ease with which one mode can be rewritten as the other with only minor alterations[298].

[295] Emile Benveniste, *op. cit.*, pp. 238-239.
[296] *Ibid*, p. 241.
[297] Dominique Maingueneau, 1991, p. 128, cité par Claire Patin et Terence Hughes, dans *Le narratif, le poétique, l'argumentatif,* Nantes, Université de Nantes, 1997.
[298] Anthony Easthope, *op. cit.*, p. 45.

Easthope fait remarquer à juste titre que les distinctions de Benveniste ne rendent pas compte de la subjectivité dans le langage, parce qu'elles ne se situent pas sur le plan de l'énonciation. Ce rapide survol théorique permet surtout de prendre la mesure de la complexité des questions afférentes à la distinction entre narration et énonciation. La question « qui parle dans le texte ? » semble avoir été encore obscurcie, mais continue toutefois de signaler un horizon pour cette énonciation qui se dérobe et que nous allons essayer d'appréhender.

La narration à la 3ème personne est une posture narrative qui prétend à l'objectivité, tandis que la narration à la 1ère personne est censée avoir l'apanage de la subjectivité. Kerbrat-Orecchioni éclaire cette problématique :

> Le concept de « distance » est au confluent de toutes ces ambiguïtés, car, d'une part, la distance énonciative, si son instauration correspond bien le plus souvent à une tension objectivisante, peut dans certaines conditions servir à emphatiser un état subjectif [...] ; et inversement, la distance objectivisante peut se formuler à l'aide de ces « je dis, je répète, je crois, je pense, je sais », dont Lucile Courdesses remarque (1971, p. 25) qu'ils correspondent à « un regard réflexif du sujet parlant sur son propre énoncé » : ils permettent en effet à l'énonciateur, en se dédoublant, de s'objectiver. D'une certaine manière, on peut alors considérer que la phrase « je trouve que c'est beau », parallèle à « il trouve que c'est beau », est plus objective que « c'est beau »[299].

Cette citation montre bien l'ambiguïté des termes « objectif » et « subjectif ». L'auteur parle plus loin de « paradoxe énonciatif ». Le discours indirect libre permet de sortir de cette dichotomie, car le fait d'entendre deux voix à la fois, celle de la narration et celle du personnage, peut, dans certains cas, subvertir la notion de subjectivité. La voix du personnage s'ajoutant à celle de la narration, une troisième voix apparaît, à décoder comme celle de l'énonciation, qui ne saurait bien sûr être confondue avec la voix de l'auteur :

> The discursive rule governing the convention of *free indirect speech* is that each third person sentence can be converted into the *direct*, first person utterance of a speaker, even if, as here, it is an unvoiced, virtual utterance : 'This « new relation » will perhaps prove my most distinguished. Madame Merle had that note of rarity, but what other power it immediately gains when sounded by a man!' The art of fiction which James presents in his 1884 essay is an art whose essential task is the representation of such

[299] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980, p. 153.

> interior drama. The reader of *PL* must therefore be especially attentive every time the narrative shifts from the outer world of social events to the inner scene of consciousness, where the self considers their subjective implications[300].

L'expression « interior drama », « théâtre intérieur », décrit bien le dialogue intérieur romanesque, qui emprunte à l'art théâtral des techniques pour alimenter sa polyphonie intérieure. C'est ainsi que le discours indirect libre apparaît dans tous les romans de Jane Austen, mais peut-être plus particulièrement dans *Pride and Prejudice*, et c'est aussi le cas de l'usage qui en est fait dans *The Portrait of a Lady*, dont l'étude révèle les marques de subjectivité polyphonique dans l'énonciation. Le projet de *PL* se présente comme l'écriture de la conscience d'une conscience, avec une narration hétérodiégétique et une focalisation interne sur le personnage principal. Pour emporter son adhésion, le texte doit obtenir du lecteur l'état d'esprit que Coleridge nomme « the willing suspension of disbelief » :

> […] so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith[301].

Le lecteur doit donc faire un effort délibéré pour cesser d'être incrédule, le temps de la lecture. Le texte doit nécessairement créer quelque illusion de mimétisme, nous faire croire que nous avons déjà emprunté un trajet semblable. Or, comme James en était parfaitement conscient, ce schéma littéraire feignant l'exploration approfondie d'une conscience n'avait pas beaucoup d'antécédents pour une exploration du sujet-femme[302].

L'identité narrative de Ricœur permet de formuler une théorie selon laquelle le moi est un récit. Le fait de consider le moi comme une fiction permet de jouer sur le double sens de fiction, à savoir récit, mais aussi illusion. L'énonciation constitue le moi. Il faut considérer le problème de la terminologie : « discours » et « récit » ne veulent pas dire la

[300] Cornelius Crowley, *Henry James: The Portrait of a Lady*, Didier Eruditions, CNED, 1998, p. 51.

[301] Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, (1817), London, J.M. Dent & Sons, New York, Dutton & Co, 1947, chapter 14.

[302] Le propos de la troisième partie sera de faire apparaître cette perspective de genre, au sens de *gender*, comme un paradigme littéraire signifiant.

même chose selon que l'on se situe dans la terminologie de Benveniste, de Genette, ou d'autres. Il est en de même pour le « sujet », le « moi », le « soi », et même le « soi-même » du titre de Ricœur. C'est la lignée philosophique issue de Heidegger, Merleau-Ponty, Ricœur et Jenny, qui semble rendre compte au plus près des textes choisis et qui permet donc de mener cette exploration du sujet en littérature dans une perspective phénoménologique.

Identifier l'énonciation littéraire n'est pas chose aisée. Autant il est facile d'identifier l'énonciateur dans une situation de production orale dans le réel, autant il est difficile de le cerner dans une œuvre de fiction. Certaines choses nous sont parfois présentées sans que l'on sache exactement qui les dit, sans que la source énonciative nous soit révélée. La relation entre l'énonciation littéraire et le sujet constitue un des problèmes de la thèse présentée ici. Comment le sujet apparaît-il dans ces textes, comment le texte construit-il le sujet ? La subjectivité dans le discours littéraire se trouve dans l'énonciation générale (qui reste donc à définir de façon plus satisfaisante), mais aussi dans l'énonciation des personnages, qui apparaît surtout dans les dialogues et dans le monologue intérieur. Il s'agit donc de distinguer sujet et personnage et d'étudier les rapports qui se tissent entre les deux.

2. L'énonciation dans The Yellow Wallpaper

Nous nous proposons de mettre en lumière la distinction entre narration et énonciation dans *The Yellow Wallpaper*, qui est une des conditions de l'analyse de l'ironie dans cette nouvelle, puis le rôle que joue l'écart entre la narratrice et le personnage dans le processus de déconstruction du sujet et de recherche de sens. Notre propos ici est de montrer la complexité des enjeux du narratif dans la nouvelle à la lumière des théories que nous venons de déployer, mais aussi d'opérer, à travers les différentes facettes et niveaux envisagés, une mise au point de concepts théoriques.

Les quatre paramètres de l'énonciation sont les suivants : une entité énonciatrice, une entité allocutaire, une situation d'énonciation, à savoir un lieu et un moment d'énonciation[303]. Le tour de force de l'énonciation littéraire, et la nouvelle de Gilman est, à

[303] Citons par exemple Cervoni : « Les déictiques, dont la série la plus représentative est *je*, *tu*, *ici*, *maintenant*, sont les mots qui désignent, à l'intérieur de l'énoncé, ces éléments constitutifs de toute

cet égard, exemplaire, consiste, en omettant ou en déguisant certaines de ces marques, à en pervertir la nature et la conception que nous en avons. Pour analyser l'énonciation dans cette nouvelle, nous allons avoir recours à la distinction entre « discours » et « récit » telle qu'elle a été définie par Benveniste. Dans cette terminologie, qui oppose deux types de systèmes de narration, le « discours » implique une indexation sur la situation d'énonciation[304], et le « récit », au contraire, une absence d'indexation[305]. Soulignons, dans ce système d'opposition, l'importance de la présence ou de l'absence des déictiques, dont *Le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* donne la définition suivante :

> On appelle *déictique* tout élément linguistique qui, dans un énoncé, fait référence à la situation dans laquelle cet énoncé est produit ; au moment de l'énoncé (temps et aspect du verbe) ; au sujet parlant (modalisation) et aux participants à la communication. Ainsi, les démonstratifs, les adverbes de lieu et de temps, les pronoms personnels, les articles (« ce qui est proche » opposé à « ce qui est lointain », par exemple) sont des déictiques ; ils constituent les aspects indiciels du langage[306].

Nous débuterons l'étude de la distinction entre « discours » et « récit » dans *The YWP* par l'analyse d'un passage proche de la fin de la nouvelle :

énonciation que sont le locuteur, l'allocutaire, le lieu, et le temps de l'énonciation ». Jean Cervoni, *L'énonciation*, Presses Universitaires de France, 1987, p. 27.

[304] Voici la définition que donne Benveniste du « discours » : « Nous avons, par contraste, situé d'avance le plan du *discours*. Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne ». Benveniste, *op. cit.*, pp. 241-242.

[305] Nous vu les enjeux afférents au système du « discours » et donné la définition de Benveniste dans le développement sur la 3ème personne dans *PL*. Benveniste employait le mot « histoire », mais l'usage critique a progressivement remplacé ce terme par celui de « récit ».

[306] Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Pierre Mével, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, 1994. Le même dictionnaire formule ainsi la définition du terme *embrayeur* : « Les *embrayeurs* sont une classe de mots dont le sens varie avec la situation ; ces mots, n'ayant pas de référence propre dans la langue, ne reçoivent un référent que lorsqu'ils sont inclus dans un message. Par exemple, *je*, *hier*, *ici* ne prennent de valeur que par référence à un locuteur émetteur et par référence au temps de l'énonciation. *Je*, *ici* exigent que soit connu le locuteur ; trouvés dans un énoncé transcrit sur un papier non signé, ils ne permettent pas la pleine compréhension du message ; *hier* demande que soit connu le temps de l'énoncé. […] Le critère essentiel est donc bien le renvoi obligatoire au discours. » On voit que les nuances avec la définition de *déictique* sont très légères. Seul le rôle indiciel des déictiques est peut-être davantage souligné. Le terme anglais, *shifters*, est encore parfois utilisé.

I don't like to *look* out of the windows even–there are so many of those creeping women, and they creep so fast.

I wonder if they all come out of that wall-paper as I did?

But I am securely fastened now by my well-hidden rope–you don't get *me* in the road there!

I suppose I shall have to get back behind the pattern when it comes night, and that is hard!

It is so pleasant to be out in this great room and creep around as I please!

I don't want to go outside. I won't, even if Jennie asks me to.

For outside you have to creep on the ground, and everything is green instead of yellow.

But here I can creep smoothly on the floor, and my shoulder just fits in that long smooch around the wall, so I cannot lose my way.

Why there's John at the door!

It is no use, young man, you can't open it!

How he does call and pound!

Now he's crying for an axe.

It would be a shame to break down that beautiful door![307]

Un repérage systématique des déictiques renvoyant au lieu, au moment et aux agents de l'énonciation indique que ce passage se situe dans le système du "discours" au sens de Benveniste. Les déictiques temporels signalent que le repère est le moment d'énonciation, « now » établissant une coïncidence avec lui et le segment « when it comes night », une postériorité, puisque le présent du personnage correspond à celui de l'énonciatrice. De la même façon, les déictiques spatiaux « there » et « here », indexés sur le lieu de l'énonciation, ne peuvent se concevoir que par rapport à la situation d'énonciation. Ils mettent en évidence une opposition du proche et du lointain (qui fonctionne d'ailleurs toujours pleinement en anglais, alors qu'elle a tendance à être neutralisée en français contemporain). Soulignons l'utilisation déictique d'une série de démonstratifs, "that wallpaper", "that long smooch around the wall", "that beautiful door", à laquelle il faut opposer la reprise intra-phrastique du « that » anaphorique de la phrase « I suppose I shall have to get back behind the pattern when it comes night, and that is hard! ». Tous les démonstratifs de ce passage ne sont pas des déictiques. Situer un texte dans le système du « discours », tout comme dans celui du « récit », comme nous allons le voir dans un instant, demande de préciser la fonction de ses démonstratifs.

Le fait d'avoir établi de façon précise que ce passage fonctionne dans le système du « discours » permet de prendre la mesure de la rupture étonnante que représente la suite du

[307] *The YWP*, p. 35.

texte, de « 'John dear!' said I in the gentlest voice », jusqu'à la fin de la nouvelle[308]. On bascule en effet soudainement dans le système du « récit », avec les marqueurs qui sont les siens, le prétérit, la disparition des déictiques spatiaux et temporels au profit des anaphoriques et le « je » du récit. Ce passage du « discours » au « récit » est rare, comme le souligne Maingueneau :

> Si l'intrusion du « discours » dans le « récit » est de règle, il n'en va pas de même pour le phénomène inverse, l'intrusion du « récit » dans le « discours », sauf, bien sûr, s'il s'agit d'une citation. On ne passe pas, en effet, sans difficulté d'un système énonciatif centré sur le JE à un système qui s'efforce d'effacer la présence de l'énonciateur. Quand cela se produit, on a affaire à une rupture délibérée, fortement signifiante[309].

On a signalé la disparition des déictiques dans ce passage comme un des éléments signalant un passage au système du « récit ». Cela demande de régler le sort de certains éléments susceptibles de fonctionner comme des déictiques. Il est facile de démontrer que le démonstratif dans « *That* silenced him for a few moments » est anaphorique, car une expression de reprise telle que « my words » pourrait tout à fait lui être substituée et son antécédent est toute la phrase que la narratrice vient d'adresser à John. « That » n'est donc pas ici un embrayeur, pas plus que ne l'est le pronom personnel de la 1ère personne. Tout ce passage fonctionnerait de la même façon si l'on passait, toujours dans la terminologie de Benveniste, de la personne à la non-personne, en changeant « I » en « she ». Selon Maingueneau, « le « je du « récit » » n'est pas un embrayeur, contrairement au « je du « discours » » (qui est indissociable d'un tu et de l'ici-maintenant), mais seulement la désignation d'un personnage qui se trouve dénoter le même individu que le narrateur »[310].

Le moment consigné au présent devenant un moment du passé, grâce à un saut énonciatif, et non temporel, comme on aurait pu le supposer, il se passe un phénomène très troublant. Le moment de l'événement est le même, il n'y a pas de saut temporel au niveau de la diégèse, mais pourtant, le moment décrit précédemment dans la diégèse par un présent l'est maintenant par un prétérit. Les temps de l'événement et celui de l'énonciation, qui étaient confondus, sont maintenant dissociés sans que ce changement nous soit signalé. Le même procédé peut être observé dans le poème de Wordsworth, « The Solitary Reaper », dans lequel le présent des premières strophes, indiquant une concomitance de

[308] *The YWP*, p. 36.
[309] Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire,* Montrouge, Dunod, 1997, p. 41.
[310] *Ibid.*, p. 42.

l'énonciation et de l'énoncé, « Alone she cuts and binds the grain, / And sings a melancholy strain ; / O listen! for the Vale profound / Is overflowing with the sound /, est remplacé dans la dernière strophe par le prétérit « She sang »[311]. Ce décalage temporel soudain entre le moment de l'énonciation et celui de l'événement décrit ne nous est signalé en aucune façon. Il se produit donc à la fin du poème la même rupture qu'à la fin de la nouvelle de Gilman.

Dans les deux cas, les incidents qui avait été présentés comme concomitants à la narration sont maintenant manifestement situés dans le passé de l'énonciateur et racontés au passé – sans qu'aucun marqueur de transition ne soit indiqué. Nous sommes face à un saut temporel, dont on ne sait s'il motive la bascule énonciative ou s'il est au contraire motivé par elle. Le temps de la narration devient un curseur qui se meut sur le fil des événements racontés, nous mettant face au paradoxe d'une diégèse statique et d'une narration qui se déplace. Tout semble alors se dérober, nous sommes privés des repères énonciatifs habituels. Dans le système du « discours » au temps présent, le temps de l'énonciation et celui des événements est le présent, les deux repères temporels se déplacent en même temps en continu tout au long du texte et le même phénomène est réitéré lorsque l'on passe d'une situation de discours à une autre. Dans le « récit » au prétérit, le repère temporel de la source énonciative est fixe, et les événements se déroulent, ils avancent. Cela met également en lumière le fait que tout récit est, de fait, nécessairement une analepse. Or il est paradoxal de passer d'un système de concomitance à une analepse *pour signifier le même moment*. Les habitudes de lecture font que cet effet littéraire, déjà déroutant dans un poème, l'est encore bien davantage dans une nouvelle. Quelle meilleure façon de tenir son sujet à distance et de montrer que le véritable sujet est ailleurs ? Paradoxalement, c'est en feignant de disparaître que l'énonciation se révèle toute puissante, déplaçant son objet à son gré, y compris en faisant fi des lois de la chronologie. Dans le poème de Wordsworth considéré, l'énonciateur n'apparaît que dans les derniers vers : « I listened, motionless and still ; / And, as I mounted up the hill, / The music in my heart I bore, / Long after it was heard no more. / » Comme dans le poème « I Wandered Lonely as a Cloud »[312], le narrateur s'est approprié l'objet, mais dans ce cas précis, « l'objet » est une femme, ou plutôt la voix d'une femme. Si l'objet du discours est une

[311] William Wordsworth, « The Solitary Reaper », (1807), *The Oxford Anthology of English Literature*, *Romantic Poetry and Prose*, Edited by Harold Bloom and Lionel Trilling, Oxford University Press, 1973, pp. 184-185.
[312] « I Wandered Lonely as a Cloud », (1807), *Ibid*, p. 174.

femme, le sujet du discours, le narrateur, est visiblement un homme, ce qui correspond à la configuration discursive typique des textes romantiques. Le sujet lyrique se veut universel, mais cette entreprise est vouée à l'échec, car il est visiblement construit à partir des clichés culturels sur les hommes et les femmes prévalant au début du XIX^{e} siècle. Une des grandes innovations des textes du corpus est que la construction du sujet s'élabore à partir d'un agent féminin, qu'il soit question d'une narratrice ou d'un personnage focalisé. L'énonciation semble alors réellement épicène.

Le parallèle que nous venons d'établir avec le poème de Wordsworth met en évidence l'héritage romantique présent dans la nouvelle, l'influence du discours poétique wordsworthien, selon lequel l'objet décrit s'efface devant le sujet décrivant. Une différence importante apparaît toutefois, car ici, c'est la narratrice, et non l'objet, fût-il un personnage, qui doit s'effacer devant l'énonciation. En d'autres termes, c'est le sujet narrateur qui devient objet, l'énonciation recule d'un cran, suggérant que le processus énonciatif peut être sans cesse reconduit. Ce report ininterrompu de l'énonciation fait état d'une différance, pour reprendre le concept de Derrida. On ne saurait mettre un terme à cette progression en considérant la voix de l'auteur comme l'énonciation finale, car ce recours à une entité extra-textuelle, loin de résoudre le problème que pose l'énonciation, ne serait qu'un raccourci commode, n'expliquant en rien le système énonciatif littéraire. Ce hiatus énonciatif ne semble pas avoir été relevé par les critiques de *The Yellow Wallpaper*, alors qu'il est un élément important dans son fonctionnement.

Ce moment où la narration bascule du présent vers le prétérit est en fait la deuxième rupture majeure dans le système énonciatif de la nouvelle. La première rupture, qui semble relever plus précisément du contrat narratif, a été davantage remarquée. Michel Imbert commente ici le renversement opéré dans le texte lorsqu'une voix, dont la source semble mystérieuse, nous signale qu'il n'est pas question qu'elle retourne dans le papier peint[313]:

> L'apothéose du récit s'accomplit avec l'identification finale de la délirante et de son double fantomatique, autrement dit, la transfiguration du personnage fictif en une narratrice qu'il faut imaginer de chair et de sang, la résorption du débord du récit par rapport à sa source énonciative dont il prend le relais et qu'il englobe à son tour. Le récit retrace son autoengendrement par le truchement d'une revenante envoûtante qui se substitue à l'énonciateur féminin en tant qu'instance narrative en dépit de

[313] On hésite à décider si c'est l'entité qui parle par la bouche de la narratrice ou si cette dernière a totalement perdu le contrôle de sa raison. Nous évoquerons cela plus avant dans le chapitre consacré au fantastique.

> son inclusion préalable, au second plan de l'histoire, au sein du récit-cadre de la narratrice[314].

Ce changement dans l'identité narrative fait appel à une technique littéraire que nous avons l'habitude d'associer à des littératures plus proches de nous dans le temps et annonce même certains ressorts de la littérature post-moderne. Ecoutons Dominique Combe :

> Pourtant, au fil du poème, la situation de communication se transforme jusqu'à un renversement qui tient véritablement d'un « coup de théâtre », ainsi que le souligne la métaphore dramatique, constante. Le destinataire, Douve, aura conquis, au terme de la troisième section intitulée (telle une didascalie) « Douve parle », la parole qui lui était jusque là refusée. De sorte que l'ex-narrateur, par un renversement des rôles, sera à son tour « nommé » par Douve :
>
> A peine si je sens ce souffle qui me nomme[315].

Le « renversement des rôles » similaire qui a lieu dans la nouvelle de Gilman renvoie aux interrogations actuelles sur les différences entre la narration et l'énonciation. Faire parler l'entité par la bouche du personnage par le truchement d'un « je » qui introduit le doute et la confusion est une façon de pousser à l'extrême un procédé énonciatif qui fait grand cas de l'ambiguïté fondamentale et radicale du pronom personnel de la 1ère personne. La nouvelle de Gilman est prise dans ce que Maingueneau nomme « le paradoxe du phénix » :

> L'univers à la fois représenté et incarné dans l'œuvre est lui-même pris dans un bouclage constitutif de toute œuvre, celui par lequel l'auteur triomphe à travers l'échec même qu'il donne à voir, construit son unité à travers la décomposition. Paradoxe pragmatique par lequel l'énonciation de l'œuvre récuse le contenu même qu'elle exhibe. [...] Figure d'une structure plus générale, celle du paradoxe pragmatique, où l'enveloppe énonciative vient contredire le contenu qu'elle est en train de délivrer par le fait même de le délivrer comme elle le fait[316].

Cette citation éclaire bien le paradoxe énonciatif dans la nouvelle de Gilman, laquelle, effectivement, « construit son unité à travers la décomposition », et dans laquelle

[314] Michel Imbert, *op.cit.*, p. 59. La plupart des textes critiques sur cette nouvelle sont en anglais. Cet article de Michel Imbert est une des rares exceptions. De plus, il considère les enjeux énonciatifs de cette nouvelle.
[315] Dominique Combe, *op.cit.,* pp. 180-181. Le poème étudié ici par Dominique Combe est le poème d'Yves Bonnefoy, « Du Mouvement et de l'immobilité de Douve », *Poèmes*, Mercure de France, 1978.
[316] Dominique Maingueneau, *op. cit.,* pp. 167-168.

le sujet émerge des cendres du personnage. En effet, même dans le cas d'une narration à la 1ère personne, où narrateur et personnage dénotent le même individu, le narrateur nous en apprend parfois beaucoup plus sur lui-même que sur le personnage qu'il est censé décrire. La réponse à ce paradoxe apparent du narrateur nous révélant plus qu'il ne ne le croit réside dans l'écart entre son dire et son dit. C'est donc l'étude du dire du narrateur plutôt que celle de son dit qui apporte de réels éléments d'information à propos de l'énonciation. Or le dire du narrateur est souvent en divergence avec son dit. Parler, c'est (se) dévoiler, mais pas ce que l'on croit, ni comme on le croit, ce que nous rappelle le vers de Dickinson, « Tell all the Truth but tell it Slant ». La notion de masque est donc indispensable, sans que l'on sache toujours s'il s'agit d'un masque énonciatif ou d'un masque narratif. Le fait que l'énonciation se déclare elle-même impossible, comme dans *The Yellow Wallpaper* pourrait être vu comme un paradoxe, voire un non-sens – à moins que nous ne touchions là en fait à la différence entre narration et énonciation et que ce soit en fait simplement l'énonciation qui déclare la narration impossible. Il n'y aurait donc là aucune impossibilité fonctionnelle, comme le montre l'analyse que fait Lacan du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation :

> Nous centrerons les choses sur le schéma à quatre coins de notre graphe, qui distingue sciemment le plan de l'énonciation du plan de l'énoncé. Son usage s'illustre de ce qu'une pensée logicienne trop formelle introduit d'absurdités, à voir une antinomie de la raison dans l'énoncé *je mens*, alors que chacun sait qu'il n'y en a point.
>
> Il est tout à fait faux de répondre à ce *je mens* que, si tu dis *je mens*, c'est que tu dis la vérité, et donc tu ne mens pas, et ainsi de suite. Il est tout à fait clair que le *je mens*, malgré son paradoxe, est parfaitement valable. En effet, le *je* qui énonce, le *je* de l'énonciation, n'est pas le même que le *je* de l'énoncé, c'est-à-dire le shifter qui, dans l'énoncé, le désigne[317].

La remarque de Lacan signale également une des multiples façons de masquer la subjectivité dans le discours littéraire. Comme le souligne Easthope, « the speaking 'I' and the 'I' spoken about can never be the same »[318]. Il cite l'exemple fourni par Lacan, qui montre bien la nécessité de considérer cette distinction et il commente ainsi la citation :

[317] Jacques Lacan, *Le Séminaire*, *livre XI*, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Editions du Seuil, 1973, p. 156.

[318] Anthony Easthope, *op. cit.*, p. 44.

> So, for the subject of the enounced: the word is treated as meaning; signifier is lined up with signified; the syntagmatic chain is carefully sustained in its linearity; discourse appears transparent; subjectivity becomes *centred*, finding a fixed position where the ego is apparently present to itself. For the subject of enunciation: the word is treated as thing; the signified slides under the signifier; the syntagmatic chain is fissured and broken; discourse is revealed as a material process; subjectivity becomes decentred, as the fixed position of the ego is shown to be a temporary point in the process of the Other. In the Lacanian conception these two positions or 'states' are designated as the *Imaginary* and the *Symbolic*. Like Blake's Innocence and Experience they are contraries defined in relation to each other[319].

Le processus de narration est compliqué, dans cette nouvelle, du fait de la fiction de la narration écrite, selon laquelle la narratrice est présentée comme rédigeant l'histoire qu'elle relate. Elle est censée consigner les faits dans une pratique d'écriture qui aurait certaines caractéristiques communes avec le mode du journal, bien qu'elle n'indique jamais de date, et le texte serait ainsi un assemblage des fragments de journal juxtaposés. Plusieurs passages témoignent de cette convention narrative : « There comes John, and I must put this away – he hates to have me write a word » ou encore : « There's sister on the stairs! [320] ». La narratrice s'auto-définit comme l'auteur d'un manuscrit. Tout comme cette entité fictive ne saurait être confondue avec l'auteur, le texte fictif qu'elle est censée rédiger ne saurait être assimilé à celui que nous avons sous les yeux, ce produit fini qui se trouve être la nouvelle de Gilman. L'écart entre la production écrite de la narratrice et le texte constituant la nouvelle est ce que nous appelons l'énonciation. La narratrice est englobée dans l'énonciation, elle est une des créations de l'énonciation. Puisque la narration est présentée par l'énonciation comme un travail d'écriture, il se joue un jeu très subtil entre l'écriture du sujet et le sujet de l'écriture. Nous reprenons ici le concept développé par Marie-Jeanne Ortemann, qui fait apparaître cette figure du chiasme dans un commentaire des *Lucy Poems* de Wordsworth[321].

Le narrataire, pendant symétrique du narrateur, distinct du lecteur dans le texte, contribue à élaborer la figure de la narratrice en tant qu'existence écrivante[322]. Considérons les marques explicites de cette présence narrataire, l'expression « you see », qui est employée à trois reprises[323] et deux phrases, « And I'll tell you why », puis : « I shan't tell

[319] Antony Easthope, *Ibid.*, pp.44-45.
[320] *The YWP*, p. 13 et p18.
[321] Voir tableau en annexe, Annexe 2.
[322] Cf. l'analyse de Jean Peytard dans son article « Instances et entailles du texte littéraire » in J. Peytard ed., *Littérature et classe de langue*, Hatier, 1982.
[323] *The YWP*, p. 22, p.26 et p.27.

it this time! »[324]. On voit que ce narrataire fonctionne davantage comme un auditoire que comme un lectorat. La narratrice de *The Yellow Wallpaper* n'envisage pas son travail d'écriture comme une publication future. Il semble qu'elle s'adresse à un auditoire plus qu'à un lectorat. Cette relation entre narratrice et narrataire n'est d'ailleurs apparue que peu à peu, puisqu'au début de la nouvelle, l'existence-même du narrataire est niée, ou plutôt n'est vue que comme « un papier insensible » : « but this is dead paper and a great relief to my mind »[325]. La fonction de narrataire se rapproche davantage de celle d'un écrit de type « journal intime ». On peut distinguer ces partis pris de ceux qui se déploient dans *Jane Eyre*, roman dans lequel l'accent n'est mis ni sur l'énonciation, ni sur les conditions de son déroulement. Dans le célèbre « Reader, I married him », il ne nous est demandé en aucune façon d'imaginer réellement la narratrice dans l'acte d'écriture.

Mais, très vite, on assiste à la « dégradation » de la relation entre la narratrice et le narrataire : « I have found out another funny thing, but I shan't tell it this time! It does not do to trust people too much. »[326] La méfiance dont fait preuve la narratrice fonctionne en parallèle avec l'évolution de son sentiment de solitude et cette dernière remarque signale la fin de l'interaction discursive entre ces deux instances narratives.

Il est un moment du texte où s'écroule la fiction selon laquelle la narratrice écrirait ce qu'elle perçoit au moment même où elle le vit :

> But here I can creep smoothly on the floor, and my shoulder just fits in that long smooch around the wall, so I cannot lose my way.

Les segments « can creep » et « just fits » sont censés décrire une action concomitante à l'expression de la narratrice. Et il nous est très nettement indiqué par la suite que l'action se prolonge : « I kept on creeping ». Or, de toute évidence, la narratrice ne peut pas ramper et écrire à la fois. Le texte dévoile donc ici un changement dans le contrat énonciatif, mettant en lumière un système différent de celui qui avait cours jusqu'alors. Il y a nécessairement une instance énonciatrice *qui dit que* la narratrice *dit qu*'elle est en train de ramper. L'énonciation littéraire ainsi mise à nu ne se laisse jamais pourtant totalement appréhender, car elle est sans cesse différée. Le temps de l'énonciation s'inscrit donc dans

[324] *Ibid.*, p. 30 et p. 31.
[325] *Ibid.*, p. 10.
[326] *Ibid.*, p. 31.

un autre espace-temps que celui de l'écriture de la narratrice. Il y a un décalage inévitable dans le temps, et donc dans l'identité, que la convention de la fiction tente de gommer. Philippe Lejeune met en lumière cette complexité :

> Qu'en est-il, d'abord, du rapport entre auteur, narrateur et personnage, dont les rôles et les discours sont bien distincts au plan de la fiction ? Quand je m'interprète dans les termes d'un récit de vie, suis-je à la fois les trois, comme dans le récit autobiographique[327] ?

Puisqu'il n'est pas question ici d'un récit de vie, mais d'une nouvelle, « auteur » doit ici être remplacé par « énonciation ».

La distance que nous venons d'établir entre l'« énonciation » et la « narration » est transposable. Nous retrouvons le même écart entre narratrice et personnage. Construite par l'écriture, la narratrice construit le personnage à son tour, par sa propre écriture. A la lumière du travail sur les déictiques et sur l'opposition entre « discours » et « récit » dans la fin de la nouvelle, il est possible de mieux apprécier cette tension continuelle entre deux instances textuelles couvertes par le même signifiant / I /. Lorsque la nouvelle bascule dans le système du « récit », un autre changement s'opère, l'apparition d'une focalisation externe, qui implique que le lecteur n'a plus accès aux sentiments du personnage, ce dernier étant décrit de l'extérieur[328]. Or, ici, l'emploi de la focalisation externe est associé à celui de « je ». C'est une façon parmi tant d'autres de signifier « je est un autre », d'autant que ce passage dans le mode du « récit » succède, nous l'avons vu, sans transition apparente à un autre, qui relève, quant à lui, de l'ordre du « discours » et dans lequel le « je » de la narration et celui du personnage sont tellement proches dans le temps qu'ils paraissent confondus. L'illusion de l'unicité du sujet qui avait été conservée est bousculée ici par cette rupture dans les conventions narratives, car seule une conception linéaire du temps nous permet de créer et de maintenir cette illusion du « je » au « singulier ». La différence entre narratrice et personnage, qui semblait effacée, tout du moins en structure de surface, est maintenant rétablie. C'est le phénomène exactement inverse de ce qui se produit dans *La Recherche*, où narrateur et personnage, qui avaient été distincts pendant le temps de l'œuvre, et dont la mise à distance avait même créé le texte, se rejoignent à la fin.

[327] Philippe Lejeune, *op.cit.*, p. 25.
[328] Gérard Genette, *Figures III*.

A la fin de la nouvelle, il faut se représenter un espace-temps considérable entre la narratrice et le personnage, à laquelle s'ajoute une différence très marquée de perception et de point de vue. La nouvelle dans son ensemble exploite toutes les ressources de l'anonymat du « je » que souligne Kerbrat-Orecchioni[329], en ne nous donnant aucun détail, en ne fournissant aucun nom, aucune description physique ou morale pour le personnage, qui nous est donné d'emblée. Il ne nous est proposé aucune illusion réaliste de présentation du personnage. D'une certaine façon, le « je », qu'on pourrait croire le plus spécifique qui soit, est en fait le plus anonyme qui soit. Si le narrateur disant « je » en littérature choisit de donner très peu de détails sur lui-même ou elle-même, son identité peut rester très floue, il peut se révéler impossible de cerner ce « je » qui dit « je ». Nous pouvons dire, en symétrique de ce que nous avons vu à propos de la troisième personne dans *PL*, que l'appellation « narration à la première personne » est tout aussi erronée, parce que redondante et que l'on nomme à tort ainsi un système dans lequel le narrateur est aussi personnage.

L'étude du discours indirect dans le « discours » de la narratrice contribue à mettre en lumière la distance entre le personnage et la narratrice :

> That spoils my ghostliness, I am afraid, but I don't care – there is something strange about the house – I can feel it. I even said so to John one moonlight evening, but he said what I felt was a *draught*, and shut the window[330].

Selon les conventions de narration, cette dernière phrase correspond à la retranscription d'un dialogue qui aurait eu lieu entre les deux personnages, que la narratrice est censée rapporter et qui serait constitué d'une première remarque, "There is something strange about the house – I can feel it" et de la réponse de John, "What you feel is a draught". Les seules empreintes identifiables du discours de la narratrice sont « even » et « but ». Les italiques de « *draught* » en sont des traces potentielles, mais il est impossible de déterminer de façon sûre si l'emphase sur ce mot est déjà inscrite dans l'énoncé du personnage de John, ou si elle appartient au contraire à la transformation opérée par la narration. On voit la sobriété des marques de la narratrice et la finesse de la dérision dont elle fait preuve. Le goût pour *l'under-statement* de la narratrice associé à son ironie subtile

[329] Voir *supra*, citation complète, p. 139.
[330] *The YWP*, p. 11.

à l'égard du manque total d'imagination de John produit ici un comique de situation. Le décalage, si ténu soit-il, entre la narratrice et le personnage principal apporte une épaisseur et un enrichissement à ce dernier et permet ainsi de nuancer le contraste entre les deux personnages qui se résumerait sans cela à un système d'oppositions binaires entre masculin et féminin, raison et imagination, science et créativité, pouvoir et impuissance. Il n'y a, à ce moment dans la nouvelle, que quelques jours de différence entre le présent des événements narrés et celui de la narratrice. Quelle différence avec l'ironie mordante du dernier paragraphe de la nouvelle !

> Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time[331]!

Ces deux phrases de dénouement sont manifestement prononcées par une narratrice qui se situe dans un autre espace-temps et qui, apparue à la faveur de la rupture provoquée par l'irruption soudaine et incongrue du prétérit, pourrait même être identifiée comme la « vraie » narratrice de la nouvelle en structure profonde. La dimension-temps dans laquelle elle se manifeste est, d'une certaine manière, un hors-temps. La narratrice précédente est ainsi rétrospectivement exposée comme la synecdoque d'une instance supérieure d'énonciation. La distance entre une narratrice qui a pu prendre de la hauteur et un personnage devenu insensé et ridicule est portée à son maximum. Ces niveaux multiples qui sont perçus simultanément sont comme autant d'harmoniques.

Ces lignes du papier peint, auxquelles on prête non seulement un sens, mais encore une intention, se transforment en signes et se composent lentement en lignes d'écriture. La narratrice de *The YWP* réussit ce tour de force de nous faire assimiler une série de traits sans signification apparente à un texte. Elle réinvente, en somme, la lecture sous nos yeux ; elle déchiffre des traits apparemment dépourvus de sens, en fait des hiéroglyphes dont il suffisait de percer le code et transforme ainsi une série de signifiants arbitraires en une suite de signes ayant un sens. « Un signifiant est ce qu'il représente un sujet pour un autre signifiant », précise Lacan[332]. C'est le cas de la *persona* de *The YWP*, qui n'étant pas reconnue par les autres personnages, cesse graduellement d'être un sujet pour n'être plus qu'un signifiant. Du même coup, le papier peint, qui se révèle porteur d'une forme humaine, devient sujet à ses yeux et la lecture qu'elle en fait est déjà, en un sens, une

[331] *The YWP*, p. 36.
[332] Voir *supra*, p. 108.

écriture. L'autre papier, le papier « mort » qui permet cette écriture et devient « vivant » dans le processus, se transforme en une entité narrataire qui semble être humaine. Il reste qu'il paraît difficile d'imaginer ce que serait un signifiant sans signifié, justement, à part un simple trait dépourvu de sens. Peut-être n'est-il pas nécessaire de savoir *ce que* cela signifie et qu'il suffit de savoir que *cela signifie* pour y voir un signifiant. Le signe est l'association d'un signifiant arbitraire lié par convention à son signifié. Le symbole, au contraire, est un signifiant qui possède, lui, une ressemblance avec son signifié. Le papier peint se constitue à mi-chemin entre le signe et le symbole. La recherche d'une structure, d'un « pattern », devient obsessionnelle pour le personnage, révélant le désir de trouver une façon de faire sens différente. C'est donc moins l'arbitraire du signifiant que celui du signifié qui est souligné. La présence d'un signifiant mobile souligne le fait que le processus d'interprétation n'est pas arrêté ; la multiplication des signifiés souligne que le processus qui est en jeu est *la recherche* du sens plutôt que le sens *per se*. Nous verrons dans le chapitre quatre que cette insistance sur la recherche du sens, pouvant aller jusqu'à l'excès, est un point commun entre la littérature et la folie.

Une des particularités littéraires de *The Yellow Wallpaper* est de mettre l'accent de façon explicite sur la situation d'énonciation sans pour autant se présenter comme un journal. Mettant l'énonciation au premier plan, ce dispositif a pour conséquence de nous écarter de la diégèse – ou en tout cas d'empêcher une lecture qui se situerait au seul plan diégétique. La nouvelle de Gilman attire l'attention sur l'énonciation par le truchement d'une narration à la 1ère personne, alors que le roman de James, avec un système de narration dit « à la 3ème personne », semble au contraire l'occulter. Ainsi, lors des incises qui sont le fait de la voix narrative dans *The Portrait of a Lady*, le lien avec la diégèse est maintenu, de telle sorte que l'on oublie de remettre en question la validité de ce « je » qui apparaît soudain. Mais tous ces instants, ces arrêts sur image, même s'ils semblent intégrés au système narratif, fonctionnent en fait comme autant de renvois à l'énonciation, sont autant de mises en abyme de la situation d'énonciation. Considérer la distinction entre l'énonciation et la narration permet également de résoudre des paradoxes apparents comme celui offert par le dernier vers du poème 280, « And Finished knowing – then – », dans lequel la voix narrative annonçant sa propre inexistence poserait un problème de logique formelle sans l'apport de ce type d'analyse.

Quel lien peut-on établir entre les différents éléments qui viennent d'être exposés, la polyphonie, la narration de troisième personne et la distinction entre la narration et l'énonciation ? Selon la division en mêmeté et ipséité que nous avons considérée, à la suite de Ricoeur, la polyphonie apparaît comme un phénomène constitutif du sujet, une sorte de dialogue intérieur continu. Mais cette polyphonie ne va pas sans heurt. Loin de mettre en scène une harmonie, les textes étudiés présentent des voix conflictuelles, contradictoires, un concert cacophonique de personnalités – le terme utilisé en anglais, « personae », conviendrait mieux – multiples. On chercherait vainement une conscience qui unifierait d'emblée une vision du sujet dans ces textes.

> Les idées ne sont ni des questions ni des réponses, mais, selon Platon, elles sont présupposées par les unes et les autres, et à ce titre, elles seraient plus premières qu'elles…
> Pourtant, les idées ne pourraient émerger comme idées s'il n'y avait des questions qui s'y réfèrent au travers des réponses, comme ce qui est dit apparaît dans ce qui est dit[333].

La formule résume notre souci constant, celui d'étudier ce qui est dit à travers ce qui est dit. Les outils théoriques utilisés pour ce faire sont ceux de la linguistique énonciative. Or le discours littéraire a, entre autres spécificités, celle d'être toujours un cran en-deçà. Le modèle incontournable est en effet le suivant : « X dit que [discours littéraire] » est l'énoncé qui équivaut à l'œuvre littéraire. S'il s'agit d'une narration à la 1ère personne, la formule devient : « X dit que « je » dis que [discours littéraire] ». Aussi est-il fréquent de confondre narration et énonciation, voire « énonciation » et « auteur ». L'emploi de l'expression « temps de l'écriture » pour « énonciation » peut prêter à confusion, car l'on pourrait croire qu'il s'agit de l'auteur. L'énonciation est du côté de l'agencement, de la macro-structure. Le fait que « le « je » parlant et le « je » dont on parle ne peuvent jamais être le même » a un certain nombre d'implications pour les textes du corpus. Cette théorie de l'énonciation est fondamentale pour expliquer l'énonciation dans les trois textes. Il faut bien sûr considérer le « je » de la narratrice de *The YWP* et celui des poèmes de Dickinson, puisqu'il s'agit de textes rédigés « à la 1ère personne », mais également celui qui apparaît dans les dialogues de *PL*.

[333] Michel Meyer, *op. cit.*, p. 149.

B. Le poétique dans les trois textes

La métaphore peut aussi faire écran. Nous nous proposons d'étudier le processus métaphorique dans le corpus, l'opacité des métaphores et leur épaisseur. Nous retiendrons la définition que propose Jakobson de la poéticité pour l'étude des trois textes :

> Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur[334].

Cela est vrai bien sûr de la poésie de Dickinson, mais ce phénomène apparaît aussi dans le roman de James et la nouvelle de Gilman, dans lesquels le poids des mots se fait sentir, comme si le mot jaillissait directement de l'inconscient. Pour autant, nous ne pourrions pas généraliser cette approche à tous les textes narratifs. La lecture superposant les trois textes fait exister le motif littéraire GHOST[335].

1. La métaphore dans The Portrait of a Lady

Le motif littéraire GHOST fonctionne comme une métaphore de l'être et organise la réflexion sur l'être dans *PL*. La conversation suivante entre Isabel Archer et son cousin Ralph représente l'un des rares passages du roman où l'on peut discerner une légère note d'humour :

> Then in a moment, to change the subject, "Please tell me–isn't there a ghost?" she went on.
> "A ghost?"
> "A castle-spectre, a thing that appears. We call them ghosts in America.

[334] Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? », *Questions de poétique*, Le Seuil, 1973, p. 124.
[335] Nous employons le mot en capitales, GHOST, comme celui de TEMPS, pour désigner un motif littéraire.

> So we do here, when we see them."
> "You do see them then? You ought to, in this romantic old house."
> "It's not a romantic old house," said Ralph. "You'll be disappointed if you count on that. It's a dismally prosaic one; there's no romance here but what you may have brought with you.[336]"

Ralph termine la conversation en faisant la remarque suivante : « I hope you'll never see the ghost », faisant coïncider l'apparition du « fantôme » avec une connaissance exceptionnelle de la part du sujet, qui ne peut survenir qu'après la souffrance. L'article défini souligne le renvoi au sujet dans sa forme d'abstraction, que nous verrons dans la quatrième partie. En association avec le terme « romantic », le motif littéraire GHOST montre un lien avec la connaissance, la connaissance du monde et de soi. Le texte fait allusion à nouveau à cette présence qui est en lien cette fois-ci avec la mort de Ralph et qualifiée de nouveau de « ghost » mais aussi de « spirit » :

> He had told her, the first evening she ever spent at Gardencourt, that if she should live to suffer enough she might some day see the ghost with which the old house was duly provided. She apparently had fulfilled the necessary condition; for the next morning, in the cold, faint dawn, she knew that a spirit was standing by her bed[337].

Voir le fantôme n'est pas donné, cette appréhension d'une autre dimension ne peut être qu'occasionnelle. Ce phénomène exceptionnel n'a lieu que dans de rares moments, que décrit le poème 1452 de Dickinson : « Your thoughts don't have words every day / They come a single time / Like signal esoteric sips ». Isabel est une composition de type romantique, l'imagination est ce qui la distingue des autres personnages. Caspar Goodwood, qui lui, n'est pas romantique, comme le souligne l'énonciation à plusieurs reprises, lui est souvent directement opposé.

La métaphore est, depuis Aristote, renvoyée du côté de la ressemblance : « Bien faire des métaphores, c'est contempler le semblable »[338]. Mais on peut aussi considérer que la métaphore, entre l'identité totale et le contraire absolu, accorde aussi une place à quelque chose qui serait de l'ordre de la différence, comme le suggère Richard Keaney :

---

[336] *PL*, p. 50.
[337] *PL*, p. 479.

[338] Aristote, *op. cit.*, 1459a, p. 7.

> Donc Nietzsche, et après lui, Heidegger, n'ont vu dans la métaphore qu'une défiguration anthropomorphique qui permettrait à l'homme de s'approprier et de maîtriser le devenir temporel de l'existence en le réduisant à une « figure » de présence métaphysique. Mais la métaphore peut aussi servir positivement comme transfiguration qui nous mène au-delà du même (*das Gleiche*) vers l'altérité différente du possible : transfiguration qui vise le dissemblable à partir du semblable et qui se déploie come dépossession plutôt que possession[339].

Nous voyons par la métaphore comment le fantastique est un élément du poétique dans les textes du corpus. Par l'analogie, le semblable dans l'autre apparaît, et dans cette mise en relation, l'autre se révèle semblable à soi, mais apparaît aussi, dans le même mouvement, en tant qu'autre. Faisant apparaître le semblable dans l'autre, la métaphore ne peut pas ne pas signaler l'altérité de l'autre :

> Toute métaphore implique une syntaxe. Même si celle-ci ne lui est pas spécifique, et si elle emprunte des configurations non métaphoriques, elle se localise dans quelques cadres qui permettent d'opposer les métaphores *in praesentia*, où deux substantifs sont reliés par le verbe *être*, la configuration d'apposition ou une préposition […] et les métaphores *in absentia* qui ne font que suggérer les rapprochements explicités dans les configurations précédentes, et indiquent par un adjectif ou un verbe, les propriétés d'un substantif[340].

La métaphore filée de la fêlure est un des faits récurrents dans *PL*. La métaphore obsédante de la maladie, dans *PL* tout comme dans *The YWP*, semble fournir une vision du sujet en tant que malade, fragmenté, qui se substituerait à celle de l'humain marqué par la malédiction du « péché ». Les métaphores de maladie et de fragmentation seraient-elles des avatars des mythes de la tradition religieuse ? C'est peut-être encore plus net dans la nouvelle, où la maladie est sans nul doute présentée comme iatrogène, c'est-à-dire provoquée par la médecine. Visiblement, le remède est pire que le mal, le personnage est bien plus mal suite au « traitement » qu'on lui inflige. Nous avons affaire dans *PL* à un réseau de métaphores filées. La métaphore de l'ombre et de la lumière, que nous avons étudiée dans la première partie, la métaphore de l'étrange que nous verrons dans le chapitre 4 et la métaphore de la maladie organisent tout le texte.

---

[339] Richard Keaney, *Poétique du possible*, *Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne, 1984, pp.182-183.
[340] Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 117.

La métaphore peut, et doit, être considérée au niveau de la phrase, et non pas au niveau du mot, comme l'explique Ricœur :

> Je dirai donc qu'une théorie de l'interaction et de la métaphore-discours résout mieux le problème du statut du non-figuré qu'une théorie de la substitution qui reste tributaire du primat du mot (« voile » au lieu de « navire »). L'idée demeure, parce qu'elle est profondément juste, que le langage figuré demande à être opposé à un langage non-figuré, purement virtuel. Mais ce langage virtuel n'est pas restituable par une traduction au niveau des mots, mais par une interprétation au niveau de la phrase »[341].

Toute expression est-elle déjà métaphore ?

> Là où il y a l'homme il y a figuration, et là où il y figuration il y a langage. Ce qui veut dire que nous ne pouvons devenir nous-mêmes qu'en nous figurant extatiquement dans et par le langage. Toute expression est déjà une figuration-comme et comme-si, à savoir une métaphore qui nous transporte au-delà de l'illusion du sens littéral vers notre véritable sens potentiel[342].

Si toute expression est déjà une métaphore, il reste à voir en quoi une métaphore en est une. Il faut également noter le chiasme lexical utilisé par l'auteur, combinant homme et figuration, et mettant sur le même plan « homme » et « langage ». Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que le sujet ne pouvait être exprimé que par un chiasme.

James revisite les métaphores mortes et leur rend la vie en inversant les associations traditionnelles, comme dans le segment : « But the light of this woman's eyes seemed only a darkness »[343], dans lequel l'oxymore /light darkness/ est redoublé par le chiasme lexical « *light woman*'s *eye*s *darkness* », dans lequel les yeux fonctionnent comme une synecdoque de la femme et par les allitérations et les assonances des sons [ai] et [z]. Plus loin, la métaphore de la lumière et de l'ombre est à nouveau assortie de l'oxymore quand il est question de Madame Merle, comme si son personnage suscitait cette figure de contradiction :

> Isabel had been thinking all day of her [Madame Merle's] falsity, her audacity, her ability, her probable suffering; and these dark things seemed to flash with a sudden light as she entered the room[344].

[341] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 43.
[342] Richard Keaney, *Poétique du possible*, *op. cit.*, p. 180.
[343] *PL*, p. 430.
[344] *PL*, p. 456.

Mais nous avons vu que les métaphores d'ombre et de lumière peuvent aussi être utilisées de façon plus traditionnelle : « It was the house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation. Osmond's beautiful mind gave it neither light nor air »[345]. L'obscurité est ici du côté de l'enfermement, de l'étouffement et de la mort, tandis que la lumière est présentée comme une source vitale, aussi nécessaire que l'air, dont ce lieu serait privé. C'est justement dans cette versatilité du procédé que réside l'innovation littéraire. Un simple renversement des associations classiques ne changerait pas grand chose à la démarche de fond. Il s'agit plutôt d'en finir avec une conception du symbole impliquant une stabilité relationnelle de représentation entre une chose et un concept. Pour James, qui remet constamment en question la doxa, mais ne se contente pas de remplacer une doxa par une autre, l'équation entre une chose et un concept n'a pas cours, les représentations varient en fonction des occurrences textuelles. On retrouve cette liberté de vision dans sa métaphore bien connue des fenêtres d'une maison pour évoquer sa théorie de la littérature :

> The house of fiction has in short not one window, but a million–a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. These apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, over the human scene that we might have expected of them a greater sameness of report than we find[346].

Cette citation de James évoque le poème 657, « I dwell in Possibility – / a fairer House than Prose – / More numerous of Windows – / Superior – for Doors – ». Pour nous faire part de sa conception de la construction du personnage, James poursuit en nous fournissant une autre métaphore, celle du voyage, du passage, la plus apte, avec celle du fantôme, à rendre l'aspect transitoire de l'être, ce qu'Isabel nomme a « transient being » :

> All this is a long way round, however, for my word about my dim first move toward *The Portrait*, which was exactly my grasp of a single character – an acquisition I had made, moreover, after a fashion not here to be retraced. Enough that I was, as seemed to me, in complete possession of it, that I had been for a long time, that this had made it familiar and yet had not blurred

[345] *PL*, p. 360.
[346] *PL*, Preface to the New York Edition, p. 7.

> its charm, and that, all urgently, all tormentingly, I saw it in motion and, so to speak, in transit[347].

Ce voyage va prendre l'allure d'une métaphore filée dans *PL*. Isabel, venant d'Amérique, arrive en Angleterre, à Gardencourt, avec les mots qui sont les siens (« We call them ghosts in America ») et une conception de l'être qu'elle emprunte à son groupe culturel (ici résumé dans le pronom personnel pluriel de 1ère personne), puis se rend en Italie. Lors de son retour à Gardencourt, à un moment crucial de sa vie, mais aussi et surtout du roman, a lieu la rencontre décisive avec le fantôme, symbole d'accès à la conscience. Enfin, elle part de nouveau vers l'Italie, sans projet de retour cette fois.

Les rapports entre comparaison et métaphore sont complexes. Ricœur explique les aléas de l'évolution diachronique de cette relation :

> […] après Aristote, le rapport que celui-ci avait aperçu entre métaphore et comparaison est renversé ; la comparaison n'est plus une sorte de métaphore, mais la métaphore une sorte de comparaison, à savoir une comparaison abrégée ; seule l'élision du terme de comparaison distingue la métaphore de la comparaison ; or celle-ci porte au discours la ressemblance elle-même, montrant ainsi du doigt la raison de la métaphore[348].

La comparaison est vue ici en tant que figure littéraire permettant d'effectuer le passage de l'un à l'autre, de l'un aux autres, éventuellement du singulier au général.

L'identité *qualitative*[349] sera souvent traduite par des métaphores. Dans les textes du corpus, ces métaphores ont ceci de particulier qu'elles ne sont pas explicitées. Le terme anglais de « simile » serait plus approprié que celui de « comparaison », qui n'évoque pas forcément une figure littéraire. *As* correspond à « comme » en français, dans le sens de l'expression « en tant que », et correspond à l'identification, alors que *like*, qui peut également se traduire par « comme », est plutôt du côté de la comparaison, de la ressemblance, ce que résume le tableau suivant :

[347] *Ibid*, pp.7-8.
[348] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 222.
[349] Voir *supra*, chapitre 1, les théories du sujet.

> **As** introduit un terme avec lequel on procède à une identification. **Like** introduit une simple comparaison.
> He spoke **as** a lawyer.
> Il a parlé en tant que / comme avocat. (Implique qu'il est avocat).
> He spoke **like** a lawyer.
> Il a parlé comme un avocat. (Il peut être ou ne pas être avocat)[350].

Nous étudierons les deux types de comparaison, l'identique, exprimé par « as » et la ressemblance, exprimée par « like ». La double réalisation possible du terme introduisant la comparaison en *like* ou en *as* correspond à « comme » et à « en tant que » en français et est éclairée par la présentation que fait Ricœur de son titre et la distinction qu'il établit entre les deux acceptions possibles de « comme » :

> Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre[351].

Le terme « comme » de *Soi-même comme un autre* introduit une métaphore sous forme d'un simile qui n'inscrit pas une relation d'identité absolue, et, plus encore que la métaphore, attire l'attention sur le processus de comparaison et permet d'envisager l'autre en tant que métaphore du soi – l'autre comme figure de *simile* du soi. *PL* ouvre sur une comparaison, « fewer than », qui peut être réécrit « few are as pleasant as ». Dans *The YWP*, le segment « people <u>like</u> John and me » forme une partie de la phrase inaugurale. Nous avons vu les occurences signifiantes de *as* et de *like* dans la poésie de Dickinson.

2. Le poétique dans The Yellow Wallpaper :

[350]Philippe Laruelle, *As ou Like ?*, *35 questions de grammaire anglaise*, Ellipses, 1993, p. 96. Cette grammaire nous rappelle que l'anglais dispose également d'une autre possibilité pour distinguer deux formes de comparaison :

To compare New York **to** a beehive : comparer New York à une ruche : on ne retient que les éléments qui rapprochent (identification).

To compare New York **with** Tokyo : comparer New York et Tokyo : on décrit les ressemblances et les différences (comparaison).

[351] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 14.

Des rapprochements ont été établis entre *The Yellow Wallpaper* et un certain nombre de poèmes. Michel Imbert évoque les poèmes d'Emily Dickinson sur le spectre du jaune à propos du traitement du jaune dans cette nouvelle, ainsi que les pages de Christine Savinel consacrées aux valeurs du jaune chez Emily Dickinson[352]. Il rapproche également, dans une description saisissante, le personnage de la nouvelle de la *persona* du poème de Sylvia Plath sur le suicide :

> Charlotte Gilman met en scène une femme qui arrache les bandes de papier peint comme pour ôter les bandelettes de son alter ego momifié, se dépouille des enveloppes qui l'offusquent, mais se découvre aliénée au fur et à mesure de cette mise à nu au milieu des lambeaux de tapisserie[353].

Ces rapprochements, ainsi que que le fait qu'il mentionne « des images d'un onirisme stupéfiant » renvoient implicitement cette nouvelle du côté de la poésie. Et il est vrai que les images très oniriques de *The YWP*, montrant une alternance du lent et du rapide, et semblant souvent décrire une fuite éperdue au ralenti avec des oxymores comme « creeping fast » sont de celles qu'on associe à l'imagerie poétique[354]. L'utilisation du domestique comme matériau poétique est un autre élément qui rappelle l'écriture de ces deux grands poètes que sont Emily Dickinson et Sylvia Plath.

La métaphore la plus utilisée dans la nouvelle est une métaphore *in absentia* par ellipse du comparant, le cas de figure le plus fréquent étant celui où seul le comparé de la métaphore nous est donné. Au lieu d'indiquer le comparant de la métaphore, et laisser le lecteur inférer la nature du lien entre les deux termes, la métaphore s'organise autour d'une qualité, en général attribuée au papier peint, et le comparant reste toujours sous-entendu. La couleur jaune du papier peint, par exemple, revient de façon obsédante et s'impose comme une métaphore, mais l'on hésite à décider de quoi elle est une métaphore. En ce sens, c'est le même processus que celui du rêve, lequel nous indique par condensation, les qualités d'un élément qui fait métaphore, mais pas l'élément comparé. Et comme le rêve, le texte demande une participation, le lecteur comme le rêveur devra suppléer les termes manquants de la métaphore, en fonction de ses propres évocations.

[352] Michel Imbert, *op. cit.*, p. 65.
[353] *Ibid.*, p. 61.
[354] La formule oxymorique de La Fontaine, « elle se hâte avec lenteur », décrit bien ce phénomène.

Nous avons vu que la couleur du papier peint était jugée « répugnante » par la narratrice[355] :

> The color is repellent, almost revolting; a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight.
> It is a dull yet lurid orange in some places, a sickly sulphur tint in others.

On voit la complaisance dans la description du répugnant, de l'immonde et la surenchère lexicale, formant une isotopie du dégoût : « / repellent, revolting, smouldering, unclean, strangely faded, slow-turning sunlight, dull, lurid, sickly / ». Les substantifs qui pourraient être perçus de façon positive ou tout du moins, neutre, comme « sunlight », sont accompagnés de qualificatifs qui les rendent négatifs. Les adjectifs « yellow » et « orange » sont substantivés, tandis que le substantif « sulphur », est utilisé comme un adjectif. Cette recatégorisation grammaticale contribue à souligner l'effet de trouble que procure le papier peint et renforce la sensation d'être face à un objet qui sort de la norme. L'effet de débordement provoqué par l'accumulation d'adjectifs à connotation négative est redoublé par la profusion des allitérations, des liquides notamment. Ces allitérations sont comme autant d'échos inversés de celles du poème de Wordsworth, « I wandered, lonely as a cloud », dont le texte semble trouver un malin plaisir à prendre le contre-pied.

> For oft, when on my couch I lie
> In vacant or in pensive mood,
> They flash upon that inward eye
> Which is the bliss of solitude;
> And then my heart with pleasure fills,
> And dances with the daffodils[356].

Une des différences entre les deux textes réside dans le traitement des adjectifs. Le seul adjectif utilisé pour décrire la couleur des « daffodils » dans le poème de Wordsworth, « golden », connoté positivement, brille évidemment par son absence dans le texte de Gilman, qui est au contraire saturé de termes négatifs pour décrire la couleur jaune. L'empathie du sujet pour l'objet a disparu pour se transformer en un combat. Nous assistons au détournement quelque peu irrévérencieux de l'épiphanie chère aux

[355] Voir *supra*, chapitre 2.
[356] William Wordsworth, « I wandered lonely as a cloud », *The Oxford Anthology of English Literature*, *Romantic Poetry and Prose*, Edited by Harold Bloom and Lionel Trilling, p. 174.

Romantiques. Le poème de Wordsworth étant de 1807, on peut mesurer le chemin parcouru entre le début et la fin du siècle. L'objet ne « danse plus », il est agité de soubresauts, parcouru de mouvements erratiques et de lignes plongeantes qui « le mènent au suicide », « les délices de la solitude » se sont mués en angoisse et la « vision intérieure », a subi une anamorphose inquiétante : « the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down »[357]. L'empathie du sujet pour l'objet, chère également aux Romantiques, a disparu, pour se transformer en un combat avec l'objet.

Les codes romantiques seront à nouveau transgressés lors du dénouement, quand l'épiphanie traditionnellement présente en fin de nouvelle sera remplacée par une scène bien différente. Le personnage, en effet, rampant autour de la pièce telle la créature de *La métamorphose* de Kafka, loin d'avoir une « révélation », sera plus proche de l'état d'animalité que d'une quelconque transcendance. Cette dernière scène semble une reprise de la gravure de Blake figurant *Nebuchadnezzar*, le roi déchu, magistrale représentation de l'humain ravalé au rang de la bête[358]. L'épiphanie s'est faite horreur. Une esthétique du monstrueux et de l'incongru se fait jour. En proposant une vision différente du rapport entre le sujet et l'objet, la nouvelle de Gilman fait apparaître une subversion de l'esthétique romantique qui sait aussi se faire hommage. Le texte met en avant ce travail de réécriture, le terme « romantic » apparaissant dès les premières lignes, dans l'expression « the height of romantic felicity ». Ce qui procurerait ce sentiment de béatitude romantique serait que la maison soit hantée, (mais, nous précise la narratrice, « ce serait trop demander du destin »). Il semble en effet que dans la tradition anglo-saxonne, le terme « romantic » renvoie avant tout aux poètes romantiques anglais. C'est donc une allusion explicite à la poésie romantique et à la formule de composition romantique, selon laquelle il faut que Lucy, en tant qu'objet poétique, soit morte pour que le sujet puisse exister hors de lui-même. Dans la poésie romantique, l'émergence du sujet se fait à partir de la description d'un objet qui sert de réflecteur. Cet objet est bien souvent une femme morte. La construction de l'objet transitoire par lequel doit passer le sujet renvoie à la paire homophonique *eye* / *I*, qui entraîne l'amalgame entre *regard* et *sujet*. Cet aspect est problématisé par les textes sélectionnés, qui réécrivent le récit que fait le sujet de lui-même du point de vue de Lucy[359].

[357] *The YWP,* p. 16.
[358] William Blake, *Nebuchadnezzar*, 1795, *The Tate Gallery*, reproduit dans *The Oxford Anthology of English Literature*, *Romantic Poetry and Prose,* plate 14.
[359] Le roman de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, qui reprend l'histoire de Jane Eyre du point de vue de Bertha, fournit un autre exemple de ce phénomène. Nous approfondirons cet aspect dans la troisième partie et

3. Le sujet lyrique dans les poèmes de Dickinson

Le phénomène que décrit Dominique Rabaté dans *Figures du sujet lyrique* est bien visible dans la poésie que nous étudions :

> La définition du mot « lyrisme », qui semble aller de soi, pose en fait de redoutables problèmes. L'évolution de la poésie moderne depuis Baudelaire et l'ironie du romantisme, Rimbaud déclarant « Je est un autre » ou Mallarmé annonçant « la disparition élocutoire du poète », font que l'on ne peut plus se contenter d'y voir l'expression du sentiment chanté.
> Plutôt que de définir un genre problématique, il convient d'envisager le lyrisme comme un mode particulier d'énonciation, de se tourner donc vers le « sujet lyrique » lui-même. Le propos de ce livre est ainsi d'envisager les différentes figures de ce sujet poétique, qui n'est pas préalable au poème mais que l'écriture invente.
> Ces figures en dessinent le portrait mobile, elles sont plurielles mais témoignent d'une spécificité irréductible de l'écriture poétique[360].

Le sujet lyrique est à chercher quelque part entre Dickinson et un sujet totalement construit. Les questions posées par le Groupe µ constituent des points de départ dans le questionnement que nous menons sur les poèmes de Dickinson :

> Quel est ce « je » qui si souvent nous parle en poésie ? Le poète ? Un locuteur fictif ? De toute façon, l'interprétant du pronom est des plus flous, et nous ne savons de celui qui parle (qui se parle) que ce que veut bien en dire un discours poétique parfois aussi sibyllin que bref et volontiers avare de précision d'identité dans la mesure même où son attaque est abrupte :
>
> Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé
> (Nerval)
> Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne
> (Baudelaire)[361]

verrons que ce type de reprise de personnage en vue d'établir une fiction dans la fiction ne se fait pas sans heurt, puisque Lucy est morte et que Bertha est folle.

[360] Dominique Rabaté, ed., *Figures du sujet lyrique*, 4ème de couverture.

[361] Groupe µ, *Rhétorique de la Poésie,* Editions du Seuil, collection Points Essais, 1990, p. 200, note 2.

Nous analysons les rapports entre le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire narration et énonciation, et le sujet de l'énoncé, c'est-à-dire la *persona* dans le poème.

> La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitère pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. A un message à double sens correspondent un destinateur dédoublé, un destinataire dédoublé, et, de plus, une référence dédoublée[362].

Il s'agit du même processus que celui observé à propos du sujet lyrique, mais cette fois-ci, au niveau de la référence, comme le souligne également Dominique Combe :

> L'approche rhétorique comme l'approche phénoménologique soulèvent le problème de l'unité du sujet lyrique. La question, en effet, est bien de savoir comment « Je est un autre », comme le sujet qui s'énonce dans *Les Chimères* et dans *Les Fleurs du mal* peut référer à Nerval ou à Baudelaire comme individus et, simultanément, s'ouvrir à l'universel par le détour de la fiction – et pas seulement parce que Nerval et Baudelaire participent, en tant qu'hommes, de l'universel. Au plan rhétorique, la métaphore comme vision « stéréoscopique » de la réalité et surtout l'allégorie engagent précisément ce qu'on pourrait appeler une « double référence » – ou encore une « référence dédoublée »[363].

On peut aussi imaginer une figure de sujet lyrique qui se retrouverait d'un poème à l'autre dans la poésie de Dickinson. Le concept de sujet lyrique fonctionne aussi pour *The YWP*, car le « I » de cette nouvelle fonctionne (presque) comme un sujet lyrique, ou, éventuellement, comme le sujet lyrique qui se dégagerait d'une série de poèmes. La diversité des genres au sein du corpus, roman, nouvelle, poésie, peut aider à envisager les variations possibles du sujet lyrique. A mi-chemin entre autobiographie et fiction, on peut situer le sujet lyrique de la nouvelle de Gilman entre celui des poèmes de Dickinson et celui du roman également, d'une certaine façon. Nous l'avons remarqué, comme Flaubert a pu dire « Emma Bovary, c'est moi », James, nous semble-t-il, aurait pu dire la même chose d'Isabel Archer. Le sujet lyrique dans la poésie de Dickinson nous semble s'opposer davantage à celui de la poésie romantique, dans laquelle le sujet semble disparaître et

[362] Roman Jakobson, *op. cit.,* pp. 238-239.
[363] Dominique Combe, « La référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, pp. 62-63.

contempler l'objet, mais en réalité, c'est de ce sujet qu'il est réellement question. Une dramatisation du sujet s'opère à travers l'objet, surtout à travers les paysages. Dans la poésie de Dickinson, et plus généralement dans les textes du corpus, l'objet est souvent représenté par des objets fabriqués, créés par la main humaine. De plus, loin de disparaître, l'objet devient de plus en plus présent, reflétant et activant les états d'âme les plus morbides du sujet et petit à petit, il envahit le sujet, qui va devenir objectivé.

On serait tenté de considérer, *a priori*, le sujet lyrique comme une voix désincarnée qui tend vers l'universel, davantage en tout cas que le sujet narratif, qui, lui, correspond souvent à un personnage ou des personnages. Mais ce raisonnement ne tient plus si l'on cesse de restreindre le champ d'investigation à la narration et que l'on considère l'énonciation. L'équivalent du sujet lyrique dans un texte de fiction en prose, c'est ce que nous appelons l'énonciation. Jakobson insiste sur l'ambiguïté fondamentale de la poésie :

> L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie. Nous répèterons, avec Empson, que : « Les machinations de l'ambiguïté sont aux racines mêmes de la poésie ». Non seulement le message lui-même, mais aussi le destinateur et le destinataire deviennent ambigus. En plus de l'auteur et du lecteur, il y a le « je » du héros lyrique ou du narrateur fictif et le « tu » ou le « vous » du destinataire supposé des monologues dramatiques, des supplications, des épitres. Par exemple, le poème *Wrestling Jacob* (La lutte avec l'ange) est adressé par son héros éponyme au Sauveur et en même temps joue le rôle d'un message subjectif du poète Charles Wesley à ses lecteurs. Virtuellement tout message poétique est une sorte de citation et présente tous les problèmes spéciaux et compliqués que le « discours à l'intérieur du discours » offre au linguiste[364].

Cette théorie corrobore tout à fait nos analyses des poèmes de Dickinson et peut être étendue à la nouvelle de Gilman. Le corpus fait fonctionner deux notions qui semblent en opposition. La relativité du concept de genre est mise en évidence, car aucun des textes sélectionnés ne présente nécessairement toutes les caractéristiques d'un genre ou d'un sous-genre. Mais pour autant, aucun d'entre eux ne se situe hors catégorie. Nous verrons dans la quatrième partie comment le concept de sujet lyrique permet d'analyser le passage du singulier à l'universel dans les textes du corpus.

[364] Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 238.

C. L'entrelacs du narratif et du poétique dans les textes

Ayant pris la mesure du fonctionnement de ces textes dans chacun des deux axes, nous allons maintenant les étudier tour à tour dans une perspective de confrontation du narratif et du poétique. Nous avons vu à plusieurs reprises que « les métaphores dérivent souvent d'un stimulus métonymique »[365]. Dans les poèmes considérés de Dickinson, le schéma narratif est prépondérant, ce qui peut donc effectivement, comme le signale Dominique Combe, « atténuer considérablement l'opposition entre fiction et poésie lyrique » :

> Par conséquent, la référence au JE lyrique est essentiellement « dédoublée », à l'instar de la référence métaphorique telle que la décrit Ricœur. Autant dire que, comme la métaphore, la poésie lyrique est « redescription » de la réalité à travers la fiction – c'est-à-dire « fiction », non pas au sens littéraire, mais au sens épistémologique de « modèle ». La nature double du sujet de l'énonciation lyrique doit donc atténuer considérablement l'opposition entre fiction et poésie lyrique : la poésie lyrique participe bien de la fiction (tout comme le récit épique participe, lui aussi, de l'énonciation réelle)[366].

On peut ajouter que le dédoublement du sujet lyrique fonctionne en parallèle avec celui du narrataire du poème. Donnons l'exemple du poème 640, qui débute par « I cannot live with you » : il a pour destinataire l'amant potentiel de la narratrice du poème, ou toute autre figure, qui pourrait même être une des variations de celle de Dieu, *et* le lecteur. Ce dédoublement du support destinataire est une des différences entre une lettre ou un message écrit adressé à quelqu'un et un poème. Dans quelle mesure ce concept de « je lyrique » peut-il fonctionner pour *PL* ? La réponse à cette question pourrait aider à recadrer la présence du poétique dans le narratif en montrant à la fois les similitudes et leurs limites.

On assiste dans la nouvelle à la rupture de la syntaxe en mimétisme avec la rupture de l'objet. On retrouve le même dispositif dans les poèmes de Dickinson. Dans ces

[365] Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 250, note 224.
[366] Dominique Combe, *Poésie et récit*, *Une rhétorique des genres*, p. 163.

poèmes, on retrouve souvent une « histoire » métaphorique – une fausse histoire. Laurent Jenny explique le processus dynamique de la présence du sensible dans le figural :

> Dans le figural, il y a donc bien du « sensible », mais il ne se présente ni à l'état sauvage, ni comme un lexique de sensations. Ce sensible a toujours partie liée avec la configuration globale du discours, comprise comme un système d'écarts et de différences, et il est toujours déjà arraché à sa plasticité brute et engagé dans une forme linguistique virtuelle. C'est précisément cet engagement qui lui permet de rivaliser avec la forme linguistique reçue et d'apparaître, par dessus elle, comme un avenir du discours[367].

Le je lyrique apparaît comme une association entre deux dimensions, la langue et le sensible, mais le sensible arraché à son état brut. Laurent Jenny reprend les thèses des phénoménologistes, seon lesquelles tout est nature ou culture, puisqu'il y a une fusion absolue des deux éléments. Il est possible aussi de voir un mouvement hélicoïdal double, dans lequel la fusion a lieu la plupart du temps et qui laisse apparaître parfois certains éléments. La porcelaine fêlée de *PL* est à la fois objet concret et objet symbolique, référence au réel et métaphore identitaire. Un oiseau dans un poème de Dickinson ne fait pas référence à un quelconque volatile tangible mais à un objet construit, qui a été élaboré à partir de certaines des caractéristiques que peut revêtir un oiseau dans son aspect factuel et d'une élaboration symbolique.

[367] Laurent Jenny, *La terreur et les signes*, *Poétiques de rupture*, Editions Gallimard, 1982, p. 62.

1. The Portrait of a Lady

Nous avons mentionné l'importance des références, qui adviennent lors de passages-clef, à *Paradise Lost* de Milton et à *The Ancient Mariner* de Coleridge, dans *The Portrait of a Lady*[368]. On peut considérer que ces allusions récurrentes à deux longs poèmes narratifs, qui fonctionnent comme une matrice ou un modèle textuel, signifient « la catégorie poésie » dans le roman de James, de la même façon que certains éléments dans un texte ne sont là que pour signifier « la catégorie du réel » selon Barthes. Il faut souligner que le rôle de la métaphore dans certains textes narratifs peut être décisif :

> If we start from the fundamental premise that the essence of narrative is *transformation*, and that the concatenation of such transformations, or « events », results in a narrative text, it would seem, then, that narrative is indeed a phenomenon of « association by contiguity », dominated by relations of causality, and/or by spatio-temporal relations subordinated to the causal. Such a description of narrative would also entail a description of its basic *mode of signification*. To speak of *metaphoric narration*, therefore, would seem a sheer contradiction in terms. Yet there are narrative texts in which the reader must move *not* from one object to the next, by proximity, but by *leaps*, in search of similarities, telescoping narrative sequences that become meaningful due to an association, not by contiguity, but by similarity. Paradoxically, such narrative texts respond, point by point, to Jakobson's description of *poetic*, rather than narrative texts, for they « call attention by a deliberate similarity in the articulation of segments »; their narrative effect, and therefore their basic mode of signification, « is imperatively conditioned by rhythmic similarity, and that rhythmic parallelism is enhanced by similarity (or contrast) in the images. » Thus, the mode of narrative signification in this kind of texts is predominantly *metaphorical*, or poetic[369].

Comme *the Argument* est inscrit en vis-à-vis du poème *The Ancient Mariner* de Coleridge, incluant un récit en prose dans la poésie, nous retrouvons dans *The Portrait of a Lady* l'inclusion d'un genre dans un autre genre, ici la poésie dans la prose, sous forme d'un poème inclus dans la diégèse.

---

[368] Voir *supra*, première partie.

[369] Luz Aurora Pimentel-Anduiza, « Metaphoric narration, the role of metaphor in narrative discourse », in *Fiction, Narratologie, Texte, Genre, Actes du symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée XIème congrès international* (Paris, août 1985), p. 43.

James a eu recours à la figure du double en tant que métaphore du soi à plusieurs reprises. Cette figure, que nous étudierons plus longuement dans le développement sur le fantastique, est intéressante du point de vue de la métaphore. Elle déclenche une comparaison en ce sens qu'elle représente, nous l'avons vu, le presque même. Le développement le plus abouti de cette démarche est peut-être *The Jolly Corner*, une de ses dernières œuvres, publiée en 1908, dans lequel le personnage est hanté par une entité fantomatique qui se révèle être une manifestation de ce qu'il aurait pu devenir. Seul l'amour que lui prodigue une femme qu'il connaît de longue date lui permet d'accepter cette facette abhorrée et d'intégrer cet aspect de lui-même qu'il avait diabolisé. Dans le dénouement, le double est identifié comme un potentiel non actualisé de sa personnalité et en tant que tel, il n'est ni totalement le soi, ni totalement l'autre. Dans *PL*, le fantôme, dont nous verrons qu'il est, et n'est pas Ralph, en même temps, grâce entre autres au jeu sur les pronoms, joue un rôle similaire[370]. L'oxymore, souvent associé à la poésie, revient souvent dans la littérature de James : « "[…]you've such a beastly pure mind", dit la comtesse à Isabel »[371].

Une comparaison entre un passage de *The Portrait* et un poème de Dickinson illustre l'aspect poétique de la prose de James :

> It's very true; there are many more iron pots certainly than porcelain. But you may depend on it that every one bears some mark; even the hardest iron pots have a little bruise, a little hole somewhere. I flatter myself that I'm rather stout, but if I must tell you the truth I've been shockingly chipped and cracked. I do very well for service yet, because I've been cleverly mended; and I try to remain in the cupboard – the quiet, dusty cupboard where there's an odour of stale spices – as much as I can. But when I've to come out and into a strong light – then, my dear, I'm a horror![372]

Lorsque l'on met en regard le poème 640, d'étonnantes similitudes sont révélées concernant l'isotopie de la fêlure et même le dispositif de ponctuation :

> I cannot live with You –
> It would be Life –
> And Life is over there –
> Behind the Shelf

[370] Voir *infra*, quatrième partie.
[371] *PL*, p. 450.
[372] *PL*, p. 245.

The Sexton keeps the Key to –
Putting up
Our life – His Porcelain –
Like a Cup –

Discarded of the Housewife –
Quaint – or Broke –
A newer Sevres pleases –
Old Ones crack –

James n'ayant pas pu avoir accès à la poésie de Dickinson, il s'agit d'un exemple remarquable de synchronicité littéraire. La ressemblance dans l'utilisation de la métaphore de la tasse pour signifier l'identité est frappante. Notons aussi l'usage de la métaphore filée dans les deux cas, et surtout celui, inhabituel, des tirets dans le texte de James. Rappelons que la métaphore de la tasse fêlée est reprise dans une conversation entre Osmond et Madame Merle, dans laquelle cette dernière lui ayant fait la remarque suivante : « Please be very careful of that precious object », son interlocuteur lui répond : « It already has a wee bit of a tiny crack »[373].

Un autre élément poétique de la prose de James réside dans les ellipses de toutes sortes. L'absence d'un an d'Isabel Archer correspond à une ellipse narrative dans le roman, la disparition de l'héroïne créant ainsi un blanc indispensable à la progression du récit. Ces silences chez James correspondent aux tirets chez Dickinson. « Toute parole est tressée de silence », remarque Laurent Jenny dans *La Parole singulière*. L'espace de silence, comme en musique, le soupir, rythme la scansion du texte dans le roman et en poésie. Ces ellipses forment des « trous » dans le texte, autour desquels se tisse l'écriture, comme au crochet. La prose de James, par son atticisme, se rapproche de la poésie. Les choses qui sont des évidences pour d'autres, Isabel ne les voit pas, et les vides dans sa perception sont autant de trous noirs dans le texte. Dans la mesure où la perception du lecteur est en avance sur la sienne, l'étonnement que manifeste la Comtesse à l'égard de l'acharnement qu'elle semble avoir mis à ne pas voir les choses signifiantes autour d'elle, correspond à un commentaire métafictionnel.

Dès le titre, la notion de portrait est mise en avant, mettant le roman sous le signe de la fixité, de l'arrêt sur image. L'idée d'« un portrait de femme » incite plutôt à

[373] *PL*, p. 436. Par contiguïté métonymique, la tasse est associée cette fois-ci à Isabel. Voir *supra*, chapitre 2, A.

considérer le sujet dans sa dimension fixe, dans sa mêmeté. Le portrait apparaît à maintes reprises dans le roman, en tant qu'image poétique. Lord Warburton par exemple, a cette vision soudaine d'Isabel comme un portrait dans un cadre. On peut certes repérer ainsi une technique de peinture, comme le font tant de critiques de *PL*. Si ce roman était à rapprocher d'un art pictural, ce serait plutôt, selon nous, vers le cubisme qu'il faudrait se tourner pour trouver des parallèles signifiants. Mais on peut aussi considérer ce leitmotiv du portrait comme un arrêt de la fuite en avant du narratif, comme un renvoi à la poésie. Car la poésie a plutôt une tendance à incorporer l'image fixe, l'arrêt sur image, au contraire du narratif. S'il fallait trouver des correspondances, la poésie serait plutôt du côté de la peinture, et la prose de côté de la musique, car la musique est un art qui se déroule nécessairement dans le temps, qui implique une succession temporelle, une lecture ou une écoute linéaire. Cette analogie irait contre l'idée reçue selon laquelle la poésie est de la musique, et même « de la musique avant toute chose ». Un poème se lit et se relit – souvent immédiatement. L'œil parcourt l'espace sur la page à sa guise sans nécessairement décrire une avancée linéaire, contrairement aux fixations successives qu'il opère pour avancer dans la lecture d'un texte d'une autre nature. Et parfois un passage nous arrête plus particulièrement, qui est, comme le souligne Aragon, « comme une ouverture sur ce qui est au-delà de lui, sur ce que nous appelons de façon abrégée poésie »[374]. Ce moment de poétique dans le narratif est un des endroits où se révèle l'entrelacs du narratif et du poétique[375].

Nous avons vu le rôle de la fascination, voire de la sidération dans le roman. L'émotion la plus fréquente d'Isabel est la peur. Elle a peur des autres, mais surtout d'elle-même. Comme dans le poème 670 de Dickinson, c'est à soi-même qu'il est le plus difficile d'échapper dans ce roman. Or, la peur fige, immobilise, transforme en portrait. La métaphore du portrait trouve ainsi une autre forme de justification, comme inscription poétique dans la fluidité de la prose. Vers la fin du roman, nous l'avons mentionné, Madame Merle est décrite comme un portrait qui se met soudain à bouger : « The effect was strange, for Madame Merle had been so much on her mind that it had the effect of a picture suddenly moving ». Cette scène considére le sujet dans sa dynamique, dans son processus, met une fixité identitaire en mouvement et montre *a contrario* la rigidité du

[374] Cité dans Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 110.
[375] Dès qu'on parle de l'une de ces catégories, on est obligé de s'y référer en même temps qu'on l'annule, et au même moment où l'on croit l'annuler, on la voit se reprofiler, nécessairement. Les catégories littéraires sont comme les entrées du dictionnaire, à la fois absolument indispensables et totalement inadéquates.

modèle. Isabel apparaît également comme un portrait dans un cadre dans la macro-structure de l'œuvre. L'héroïne se situe en effet « hors-scène », au début et à la fin du roman, et son arrivée imminente, puis son départ récent, sont tour à tour commentés par les autres personnages dans deux développements assez brefs. On peut considérer que ces deux passages bordent la matière de sa présence textuelle comme le ferait l'encadrement d'un portrait.

Nous verrons plus tard que le personnage Isabel peut, entre autres, car ce n'est qu'une de ses fonctions, être décrypté comme un texte dans le texte. Nous pouvons, dans cette perspective, considérer l'angoisse, la transformation, les doutes qu'elle rencontre comme une amorce de métaphore, comme la présence dans le texte du récit du travail d'écriture. L'impossibilité qu'elle éprouve à revenir en arrière après son mariage serait une métaphore du processus d'écriture. Isabel Archer considère l'acte de mariage comme un acte définitif, comme la publication d'un texte qui ne lui appartiendrait plus. Il peut y avoir des corrections avec une seconde édition, comme l'a fait James, ce qui va d'ailleurs dans le sens de sa démarche, qui est de garder le texte le plus ouvert possible, mais cela ne fait que différer le moment où le texte n'appartient plus à l'auteur. James explique dans la préface qu'il souhaite que la nuit de veille, long moment passé à repenser les moments d'une vie, à « observer, immobile », soit « aussi intéressante qu'une attaque de pirates ». Considérant les concepts d'action et d'intrigue sous un angle nouveau, il nous amène à reposer la question du narratif et construit ainsi une rhétorique spécifique du sujet, qui se démarque à la fois des traditions précédentes et de celles qui suivront.

Kundera a une façon paradoxale, provocatrice, de souligner la présence du poétique dans le roman. Ce qu'il dit de *Madame Bovary* peut fort bien s'appliquer à *The Portrait of a Lady* :

> ROMAN (et poésie). 1857 : la plus grande année du siècle. *Les Fleurs du mal* : la poésie lyrique découvre son terrain propre, son essence. *Madame Bovary* : pour la première fois, un roman est prêt à assumer les plus hautes exigences de la poésie (l'intention de « chercher par-dessus tout la beauté » ; l'importance de chaque mot particulier ; l'intense mélodie du texte ; l'impératif de l'originalité s'appliquant à chaque détail). A partir de 1857, l'histoire du roman sera celle du « roman devenu poésie »[376].

[376] Milan Kundera, *op.cit.*, pp. 175-176.

The Portrait of a Lady a incontestablement contribué à cette nouvelle définition du genre romanesque. Le roman, qui commence, et se termine, *in medias res*, témoigne ainsi de l'immédiateté d'une vie, de l'impossibilité d'avoir conscience d'un début ou d'une fin. Il tente de serrer au plus près le phénomène de perception, qui n'a pas de fin en soi, et de sortir ainsi de la « logique » d'un enchaînement narratif nécessitant un début et une fin. L'épiphanie peut être lue comme une tentative de réinscription temporaire – très brève – de la transcendance dans l'immanence[377].

PL est en fait est une série d'épiphanies. Le propos de James n'est pas de construire une intrigue, mais de brosser un portrait, comme le titre l'indique, ou plutôt une série de portraits, une suite d'arrêts sur image qui relèvent davantage de la poésie que de la prose. Le temps s'arrête fréquemment dans le roman : de « l'éternité de plaisir » de la scène inaugurale, à la veillée immobile et silencieuse du chapitre 42, aux « trente années ajoutées d'un coup » à Caspar Goodwood à la fin du roman, ce sont plutôt des fragments de temps arrachés au temps qui ponctuent le texte, plutôt que le flot continu d'un temps retraçant des « événements » dans une chronologie se voulant « réaliste ». Nous assistons en ce sens à une subversion du processus narratif. Cette technique consistant à arrêter constamment le temps, au lieu de le montrer dans son déroulement, évoque davantage le poétique que le narratif. Mais précisément, ces deux aspects sont indissociables. Selon Darko Suvin, les textes dits narratifs ajoutent aux textes métaphoriques une présentation concrète d'événements dans l'espace et dans le temps, *the chronotope*, mot-valise que l'auteur construit à partir de *chronos* et de *topos* pour préciser sa vision d'un récit qui se déroule dans le temps et l'espace :

> I presuppose that any text unfolds a thematic-cum-attitudinal field, and that fiction does so by necessarily presenting relationship between fictional agents in semantic spacetime. According to the way these relations are presented, a fictional text is either metaphorical or narrative. My first hypothesis is, then, that all texts are – by way of their paradigm, model, or macrometaphor – based on metaphoricity, but that what we (by convention) call narrative texts add to metaphorical ones a concrete presentation in terms of events or actions in space and time, the *chronotope*[378].

[377] Nous verrons dans la quatrième partie comment la notion de transcendance immanente, à la suite d'Emerson, peut être appliquée aux textes sélectionnés.
[378] Darko Suvin, « The chronotope, possible worlds, and narrrativity », in *Fiction*, *Narratologie, Texte, Genre, Actes du symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée XIème congrès international* (Paris, août 1985), p. 33.

Le critique propose plus loin une métaphore possible de ce processus indissociable d'un espace-temps :

> A micro-metaphor or sentence-metaphor can, of course, accomodate a single action but it cannot envisage a *sequential change of state*, a succession of events tied to a chronotope with ups and downs, as stipulated by Bakhtin. Though the metaphor compensates for this impossibility by a point-like flash of insight, the cognitive necessity of subjecting aspects and elements of any complex proposition or hypothesis to detailed scrutiny can only be satisfied by a story. It is therefore, *not action which differentiates story from metaphor*; it is the development of space and time from seed to field to tree and from sowing through growing time, which add story to metaphor and form the parable – so much richer and more persuasive than an unsupported metaphor would be. The story – the plot – is the organizing backbone of the whole message. It is the plot, and not the mustard seed by itself, that functions as a developed cognitive vehicle, of the tenor (the kingdom of heaven). Precisely because of this model-like function of the plot, the parable is a heuristic fiction and a Ricœurian redescription of reality. It adds to metaphor chronotopic, story-telling articulation in which agential and spatial relationships will be unfolded as *choices*[379].

La métaphore de la graine semée qui devient champ ou arbre rend bien compte de l'action interne et de l'élaboration psychique. Le flash de la métaphore agit comme un concentré de vision, mais une complexité réelle ne peut aboutir que par le biais du déroulement d'une histoire. Une autre métaphore vient à l'esprit. En modelage, le travail est opéré sur une structure de base par ajouts successifs qui finissent par former le sujet. Ce processus se déploie à la fois dans l'espace et dans le temps, dans la conjonction du travail extérieur et d'une action interne. L'intrigue est la colonne vertébrale de l'ensemble, le véhicule de la métaphore, un véhicule en mouvement. La parabole est une fiction heuristique, qui se construit au fur et à mesure de son déploiement. Recherche permanente, elle présente un sujet en recherche et ce sous plusieurs angles, à la manière du cubisme. Elle correspond aussi à une redescription ricœurienne de la réalité par l'identité narrative, le processus selon lequel le sujet se construit par son propre récit, au fur et à mesure des fragments ajoutés à son histoire sans cesse revisitée. L'auteur insiste sur l'aspect sélectif de ce processus dans lequel la parabole est la condensation d'une série d'éléments : la métaphore, le chronotope, l'espace-temps et l'articulation du sujet. Il montre ainsi que le sujet n'est pas fait d'un passé qui ne serait qu'une suite d'éléments déjà réalisés et donc

[379] *Ibid*., pp.36-37.

figés mais qu'au contraire, il a une part active, en sélectionnant et en favorisant ainsi un processus. On voit se profiler derrière les commentaires de l'auteur le débat théorique à propos de l'identité narrative et la polémique à propos de la construction du sujet en littérature.

Ce n'est certes pas l'action qui fait la différence entre le récit et la métaphore dans *The Portrait of a Lady*, ce roman jugé si long par certains critiques, qui lui reprochent, de surcroît, le fait qu'il ne s'y passe rien. Le déroulement de l'espace-temps, ajoutant le récit à la métaphore, forme une parabole. Celle-ci, quand elle est délivrée de son aspect didactique, ne présente une histoire que comme illustration d'un concept. C'est le cas du roman de James, récit qui prend souvent la forme d'une parole, d'un récit oral ajouté à une métaphore support, le concept de base étant le sujet. Darko Suvin conclut :

> Should the above hypothesis about the constructive elements and factors necessary for a bridge between sentence metaphors and narrative texts prove defensible, it seems intuitively clear that it would be less difficult to pass from a small narrative form such as the parable to any other, larger narrative form, such as the short story and the novel[380].

L'analyse que nous venons de commenter renforce la vision que nous avons élaborée de l'entrelacs du narratif et du poétique dans les textes sélectionnés et confirme nos hypothèses quant au continuum que nous avons établi, le roman de James, la nouvelle de Gilman et les poésies de Dickinson se révélant bien souvent des paraboles.

[380] *Ibid.*, p. 37.

2. The Yellow Wallpaper confronté à un extrait de Tess of the d'Urbervilles

Nous allons procéder en préalable à un bref résumé de l'évolution des analyses concernant le rôle de la métaphore et de la métonymie dans la construction du sujet, dans une approche diachronique. Les théories de Freud sur l'inconscient, et surtout les phénomènes de « condensation », de « déplacement et « d'identification » tels qu'ils ont été définis à partir du rêve sont le point de départ de ces analyses[381]. Jakobson reprend les théories de Freud, qu'il commente ainsi :

> La compétition entre les deux procédés, métonymique et métaphorique, est manifeste dans tout processus symbolique, qu'il soit intrasubjectif ou social. C'est ainsi que dans une étude sur la structure des rêves, la question décisive est de savoir si les symboles et les séquences temporelles utilisés sont fondés sur la contiguïté (« déplacement » métonymique et « condensation » synecdochique freudiens) ou sur la similarité (« identification » et « symbolisme » freudiens)[382].

Les théories de Jakobson situent la métaphore sur l'axe paradigmatique et la métonymie sur l'axe syntagmatique. Selon Jakobson, « le principe de similarité gouverne la poésie »[383] et la prose est renvoyée du côté de la métonymie : « La prose, au contraire, se meut essentiellement dans les rapports de contiguïté»[384]. Les théories de Lacan, combinant celles de Freud sur l'inconscient et celles de Jakobson sur les deux axes du langage, permettent de cerner le rapport que l'on peut établir d'emblée entre la constitution du sujet et l'opposition entre le narratif et le poétique :

> Si la psychanalyse doit se constituer comme science de l'inconscient, il convient de partir de ce que l'inconscient est structuré comme un langage.

[381] Cf. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1999, chapitre 6.
[382] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, 1963, p. 66. Il est précisé en note (NDT) : « On remarquera que ce rapprochement ne coïncide pas avec celui fait par J. Lacan (cf. « L'instance de la lettre dans l'Inconscient », in *La Psychanalyse*, III, 1957) ; celui-ci identifie, respectivement, condensation et métaphore, et déplacement et métonymie. Roman Jakobson, à qui nous en avons fait la remarque, pense que la divergence s'explique par l'imprécision du concept de condensation, qui, chez Freud, semble recouvrir à la fois des cas de métaphore et des cas de synecdoque ». Cette divergence entre les interprétations que font Lacan et Jakobson de celle de Freud est intéressante car ce *conflit d'interprétations* correspond effectivement à un nœud important dans la recherche tentant d'articuler les notions de métonymie et de métaphore aux concepts psychanalytiques.
[383] *Ibid*, p. 67.
[384] *Ibid*, p. 67.

> J'en ai déduit une topologie dont la fin est de rendre compte de la constitution du sujet[385].

La conclusion de Lacan associe un peu rapidement deux registres différents et témoigne à notre sens d'un saut conceptuel, car dégager ainsi certaines caractéristiques communes ne permet pas pour autant d'affirmer que la structure de l'inconscient est la même que celle du langage. Mais retenons cette affirmation en tant qu'hypothèse, car elle est opératoire. Si l'inconscient, c'est-à-dire pratiquement, de fait, le sujet, chez Lacan, « est structuré comme un langage », quelles conséquences cela a-t-il sur l'émergence du sujet dans un texte littéraire ? La remarque de Lacan fonctionne comme une synecdoque, si l'on considère que le sujet intègre l'inconscient, et que ce dernier présente certaines similitudes avec le langage. Le rapprochement possible entre le langage et l'inconscient correspond en fait au recouvrement de trois axes, et non de deux : l'axe paradigmatique du langage, celui de la métaphore, et l'axe syntagmatique, qui correspond à métonymie. La formule de Lacan ne prend pas en compte le niveau littéraire, ou plutôt, faisant un amalgame, assimile le plan de la condensation et du déplacement chez Freud et celui de la métaphore et de la métonymie en littérature. Deux strates sont ainsi présentées là où il devrait y en avoir trois. Il n'y a pas une double superposition, mais une triple superposition : « inconscient », « langage », « littérature ». Il faudrait préciser que l'on peut considérer que l'inconscient est structuré comme un langage si l'on applique le modèle des deux axes littéraires et linguistiques.

Le concept de métaphore proposé par Jakobson, comme synecdoque de « poésie », et celui de métonymie comme synecdoque de narratif fournit un axiome opératoire pour l'analyse de la nouvelle que nous proposons ici, un axe de réflexion possible sur le problème du narratif et du poétique. C'est Jakobson lui-même qui inspire cette idée de l'entrelacs du narratif et du poétique, même s'il ne la considère que pour la poésie : « En poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique »[386]. Nous nous proposons d'étudier l'entrelacs du narratif et du poétique dans la perspective que définit Genette à la suite de Jakobson. Genette, reprenant les notions de Jakobson dans son étude de *La Recherche* de Proust, semble considérer que certains textes échappent à cette catégorisation, ou en tout cas la transcendent :

---

[385] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 185.
[386] Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, 1963, p. 238.

> Si l'on veut bien – comme le propose Roman Jakobson – caractériser le parcours métonymique comme la dimension proprement prosaïque du discours, et le parcours métaphorique comme sa dimension poétique, on devra alors considérer l'écriture proustienne comme la tentative la plus extrême en direction de cet état mixte, assumant et activant pleinement les deux axes du langage, qu'il serait certes dérisoire de nommer « poème en prose » ou « prose poétique », et qui constituerait, absolument et au sens plein du terme, le Texte[387].

Les textes du corpus tendent vers « cet état mixte, assumant et activant pleinement les deux axes du langage ». Il s'agit de montrer, à partir de la similitude observée entre la construction du sujet, par métaphore et métonymie, et celle du texte littéraire, que la construction du sujet dans les textes sélectionnés passe par l'activation maximale de ces deux axes du langage, que ces trois textes représentent le processus décrit ici par Genette, « la tentative la plus extrême en direction de cet état mixte, assumant et activant pleinement les deux axes du langage, qu'il serait certes dérisoire de nommer « poème en prose » ou « prose poétique », et qui constituerait, absolument et au sens plein du terme, le Texte ». Et Genette précise plus loin : « […] sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'*histoire*, pas de roman »[388].

La démonstration s'applique tout particulièrement à *The Yellow Wallpaper*. Dans la nouvelle de Gilman, le papier peint est en effet à la fois métaphore de l'écriture et objet métonymique. Il est métaphore de l'écriture car le personnage, nous l'avons vu, tentant de comprendre sa structure, le lit comme on le ferait d'un texte. En outre, ce papier peint contient lui-même un personnage, l'entité projective, ce qui constitue une mise en abyme. L'épaisseur du papier peint préfigure l'emploi moderne de l'expression critique *l'épaisseur d'un texte*. Il est aussi objet métonymique, puisqu'il est associé à la narratrice de façon récurrente et qu'un parallèle constant est établi entre la destruction que l'un et l'autre subissent. On peut établir une correspondance entre deux alternatives, celle que forment les deux dimensions du papier et celle que constituent l'axe paradigmatique de la métaphore et l'axe syntagmatique de la métonymie. Selon Jakobson, une des caractéristiques de la poésie est le fait que l'axe paradigmatique, situé sur un plan vertical, bascule sur le plan horizontal de l'axe syntagmatique. L'espace en deux dimensions de la page du papier sur lequel écrit la narratrice apparaît dans ses trois dimensions de hauteur, largeur et longueur quand elle fait allusion au papier vertical qui l'entoure, qui tapisse la

[387] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 61.
[388] *Ibid.*, p. 63.

pièce. L'espace de la pièce devient une métaphore de l'écriture et l'énonciation impose ainsi, à travers la description de l'obsession que le personnage développe pour le papier peint, une perspective tri-dimensionnelle à l'organisation d'un travail d'écriture. Dans l'espace de la nouvelle, les deux axes linguistiques fonctionnent donc comme une métaphore réalisée.

Le fait que le papier soit sans cesse évoqué dans ses deux dimensions a d'autres implications. Sur un plan horizontal, il est le lieu de l'écriture, *l'écriture du sujet*. Il représente avant tout l'écriture-processus. Sur un plan vertical, il est lieu de lecture et fonctionne comme une métaphore de l'écriture-produit. Mais il est aussi métonymie du sujet de l'écriture. Nous avons vu en effet les nombreux rapprochements entre le personnage et le papier peint, les images récurrentes de plongée, la mention de velléités suicidaires dans les deux cas, l'adjectif « lame » employé pour décrire l'un comme l'autre. Le stratagème d'écriture mis en place va bien au-delà d'une simple « personnification » de l'objet. Mais le papier peint mural est aussi objet du discours[389] de la narratrice et peut donc être considéré, dans un sens radicalement opposé, *le sujet de l'écriture*.

Prenons l'exemple d'un passage déjà cité, qui utilise l'entrelacs du narratif et du poétique de façon particulièrement signifiante : « They suddenly commit suicide – plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions »[390]. La construction textuelle du sujet s'opère par le biais d'une série de métonymies et de métaphores qui tissent un texte relevant à la fois de la description et de la narration. Objet mis en récit, objet métonymique mais aussi prophétique, le papier peint annonce ce qui, de fait, arrivera à la protagoniste. Les expressions verbales « commit suicide » « plunge off », « destroy themselves », trouvent un écho dans un passage ultérieur, dans lequel le personnage envisage de façon très détachée de sauter par la fenêtre : « jumping out of the window would be admirable exercice ». Il est question ici seulement de la préméditation d'un suicide, il n'y a pas d'actualisation. Mais, clin d'œil métonymique, si la protagoniste ne saute pas elle-même par la fenêtre, elle jette la clef dans un geste symbolique et elle plonge, effectivement ... dans la folie. Les images de plongeon et de suicide utilisées pour décrire le papier peint annoncent donc par métonymie, sinon la mort, du moins la mort psychique du personnage.

[389] Rappelons que les expressions « objet du discours » et « sujet du discours » sont interchangeables. Curieusement, le sujet du discours peut être compris comme l'énonciateur du discours ou comme le propos du discours, c'est-à-dire, en fait, paradoxalement, ce qu'on désigne également par « l'objet du discours ».
[390] *The YWP*, p. 13.

Nous retrouvons un procédé d'écriture du sujet similaire dans le roman de Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*. Nous nous proposons d'étudier dans cette perspective l'extrait suivant, dans lequel le récit tout entier est une métaphore :

> It was about the size of a wafer when she first observed it, but it speedily grew as large as the palm of her hand, and then she could perceive that it was red. The oblong white ceiling, with this scarlet blot in the midst, had the appearance of a gigantic ace of hearts[391].

Le terme « wafer » déclenche, par association métonymique, une évocation de la couleur blanche mais cette attente est très vite contredite par l'apparition d'un adjectif inattendu qui clôt la phrase et participe à la construction de l'oxymore : « wafer / red ». La phrase suivante fait effectivement apparaître l'adjectif « white » annoncé, mais en le déplaçant vers une entité plus large, puisqu'il qualifie l'ensemble du plafond (« white ceiling »), désignant ainsi l'hostie initiale comme une synecdoque. L'apparition de l'adjectif « scarlet » achève de construire une vision jouant de nouveau sur le contraste d'une tache rouge sur fond blanc. Ce jeu sur l'opposition des couleurs accompagne un dispositif stylistique similaire au niveau de la taille, produisant un effet d'agrandissement qui suit un parcours balisé, de « the size of a wafer » jusqu'à « as large as the palm of her hand », puis qui procède à l'élargissement de l'espace représenté pour embrasser le plafond dans sa totalité. L'image finale saisissante est ainsi obtenue par accroissements successifs, le trajet textuel ayant mené l'œil du lecteur du détail au tableau complet pour évoluer vers une métaphore : « a gigantic ace of hearts ». Une ultime ironie réside dans le fait que c'est le geste de donner la mort qui a créé cette « œuvre d'art ». La première évocation du meurtre, lequel ne sera réellement confirmé que plus tard, est donc donnée d'emblée sous forme d'épiphanie. L'esthétique apparente masque et suggère dans un même mouvement l'horreur d'une image qui reste quant à elle, dissimulée, celle d'un cadavre.

L'apparence des choses fait place à l'image symbolique de l'As de Cœur, pièce maîtresse du jeu de la vie. La suite du texte (« The gentleman in bed is dead ») révèle l'ironie amère que représente cette carte pour l'homme qui n'était justement pas un « *gentleman in bed* », mais un violeur, un homme qui a joué et perdu – perdu la vie. Quant à Tess, l'ironie de la figure de l'As de Cœur est double pour elle. Elle a joué et perdu au

[391] Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles,* (1891), London: Penguin Books, 1998, p. 382.

jeu de l'Amour, ayant joué la mauvaise carte d'entrée de jeu, celle de la franchise, avec un aveu intempestif. De plus, elle vient de perdre sa toute dernière chance au jeu de la vie et de l'amour en prenant la vie d'un autre et ne va tarder à perdre la vie à son tour. La femme violée est devenue meurtrière.

L'utilisation du registre religieux que propose le champ lexical : « wafer », « palm of her hand », « hearts », participe de la démarche esthétique et de l'ironie macabre de la scène. Dans un jeu textuel évident, *Sacred Heart* est suggéré par le truchement de l'expression « Ace of Hearts » – et Sa(cred) [sei] – Ace [eis] : l'inversion des phonèmes reflète la subversion des valeurs traditionnelles. Le glissement du signifiant préfigure celui du signifié, celui du sacré vers le profane. La transsubstantiation biblique est ironiquement remplacée par l'équivalent littéraire et la désacralisation à l'œuvre dans le texte mine une tradition littéraire et idéologique, car l'ironie ne semble pas dépourvue d'iconoclasme. A l'instar des poètes romantiques, Hardy n'utilise l'iconographie et les codes religieux que pour les transformer.

Ce passage remplace une éventuelle description du meurtre et crée ainsi une ellipse narrative en même temps qu'il la comble. En ce sens, il est *métaphore d'un récit*, celui du meurtre. Mais il est aussi un texte narratif, avec des marques de temporalité et de linéarité : « first », « it grew », « and then ». Reconstituant une scène qui se situerait juste après le meurtre, il raconte bien une histoire, mais une autre histoire, qui se substitue à la première, suggérant ainsi que cette scène ne peut être appréhendée que par une métaphore. L'indicible, l'innommable ne peuvent être mis en mots que par euphémisme. La tache de sang s'élargit et fait événement sur un plan spatial décalé, le plafond, et sur un autre plan temporel, celui de l'après-événement. Le récit ne peut apparaître que par déplacement, à la fois sur un plan spatial et temporel. Il est donc aussi *récit d'une métaphore*.

Ce passage, crucial dans le roman, se lit comme un « fragment » poétique[392] et crée, par les métaphores qu'il contient, un sens autre. Il est tranformation du meurtre, il rend visible un invisible. (Rappelons les mots de Ricœur : « La poésie transfigure le monde car elle est cette activité de *méta-phore* qui porte le visible dans l'invisible (*diaphore*) et l'invisible dans le visible (*épiphore*) »[393] et « la métaphore peut être considérée au niveau de la phrase, et non pas au niveau du mot »[394]). Il nous livre la pierre de touche de la construction du personnage en tant que meurtrière, car le devenir de Tess nous avait été

[392] Allusion aux « Fragments » des poètes romantiques et au jeu sur les amorces narratives.
[393] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 180.
[394] *Ibid*. Voir *supra*, p. 160.

annoncé au début du roman : « Her [Tess's] face was dry and pale as though she regarded herself in the light of a murderess »[395]. Passage bien antérieur, qui préfigure celui-ci et qui résonne à la relecture en écho cataphorique, avec la reprise des éléments du même champ sémantique de la pâleur et de la lumière : « pale », « light ». Le mot « murderess », prophétique, n'est pas repris. L'accomplissement de l'acte ayant remplacé le mot, le potentiel est maintenant actualisé.

On voit de quelle façon incontournable, nécessaire, s'imbriquent les métaphores et les métonymies pour construire le sujet. Leur enchevêtrement tisse par une succession de métonymies (tache rouge pour sang, sang pour meurtre, meurtre pour meurtrière) et de métaphores (meurtre et viol) un pan de l'écriture du personnage de Tess. La gouvernante qui découvre la tache fonctionne comme un réflecteur intéressant, comme un centre de perception ingénue qui ne peut pas être un centre de conscience immédiat. La terreur de la lecture du signe que nous verrrons dans le chapitre 8 apparaît ici pleinement, le sang fonctionne comme un signifiant dont le sens, qui n'est pas apparent immédiatement, se révèle lentement. La tache de sang est métaphore du meurtre, mais aussi du viol, évoquant le sang versé lors de la défloration. Il est donc bien question de la construction du sujet, et non pas seulement de celle du personnage de Tess. Car il s'agit du sang de celui qui est devenu la victime actuelle et qui avait lui-même fait couler le sang de sa victime. A quel personnage du roman renvoie donc ce « Christ », suggéré dans ce passage par le jeu paradigmatique entre « Ace of Hearts » et « Sacred Heart » ? Tout ce passage « raconte » le meurtre, certes, mais on hésite à décider si l'image du sang, dans sa fonction métonymique, renvoie à la meurtrière ou à la victime, à celle dont le sang avait coulé et qui vient de le faire couler à son tour, ou au contraire à celui dont le sang vient de couler. C'est en tout cas l'étude d'un renversement, l'agresseur est devenu la victime alors que la victime s'est transformée en meurtrière[396].

Un processus semblable à celui que que nous venons de mettre au jour dans l'extrait du roman de Thomas Hardy se retrouve dans *The Yellow Wallpaper*, nouvelle basée dans son intégralité sur le déplacement métonymique du personnage vers le papier peint. Sous-estimer l'importance de ce dispositif mène, par exemple, à des problèmes de traduction. Le titre proposé par la dernière publication en français, *La séquestrée*, est, à

[395] Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, p. 35.
[396] Il est question ici de la représentation de choses par opposition à la représentation de mots. Cf. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, chapitre 6 et 7.

notre sens, une erreur. Cette traduction, qui occulte le papier peint en tant qu'objet métonymique, impose un choix herméneutique arbitraire et réduit le texte littéraire à sa dimension argumentative. Certes, toute traduction se résume à un jeu malaisé entre interprétation et adaptation mais ici l'interprétation empêche la translation et devient négation du texte. Dans le cas du titre du roman, dans lequel nous retrouvons le même trajet métonymique de l'objet vers le sujet, la traduction, plus proche de l'original, ne pose pas les mêmes problèmes. Le décalage ne joue qu'au niveau de la disparité des articles, *Portrait de femme* au lieu de *The Portrait of a Lady*. Dans la nouvelle comme dans le roman, les objets autour de l'héroïne reflètent sa situation et les métonymies se doublent ainsi de métaphore implicite. Ayant mis en évidence la nécessité de l'entrelacs de la métaphore et de la métonymie dans la construction du sujet dans le roman et dans la nouvelle, il nous semble que l'entrelacs du narratif et du poétique, montrant toute la complexité et la richesse de la construction du sujet, contribue dans une large mesure à déterminer la qualité d'une œuvre. Nous allons tenter vérifier cette hypothèse à travers l'étude d'une sélection de poèmes de Dickinson que nous mènerons dans la même perspective.

3. Poèmes de Dickinson

L'expression « poème narratif », à ce stade de l'exposé, pourrait sembler « dérisoire », pour reprendre l'expression de Genette[397]. Mais elle peut tout de même représenter une approximation opératoire pour l'analyse de ce type de poème chez Dickinson, dont nous avons pu constater la fréquence élevée. La plupart des poèmes sélectionnés racontent en effet une « histoire », le plus souvent à la 1ère personne. Certains, à l'instar du fragment romantique, se contentent de fournir des amorces narratives. L'histoire que racontent les poèmes de Dickinson est souvent l'histoire du sujet. Ce dernier n'étant pas accessible directement, un détour est nécessaire, ainsi que l'écart et la distance fournis par la métaphore. De la même façon, le narratif est nécessaire pour le déroulement dans le temps d'un processus identitaire, d'une identité narrative. Nous dirons que ces poèmes construisent leur poétique par le biais d'une identité narrative. La poésie de Dickinson doit être considérée comme un objet poétique et doit également être analysée en tant que discours, notamment dans sa dimension métapoétique et métalinguistique. Pinsky explique dans son étude de la poésie, à propos de la poésie de Sylvia Plath, que « si le contenu est révolutionnaire, la forme, en revanche, ne l'est pas ». Le contraire est vrai quand il est question de la poésie de Dickinson. Le récit peut également être vu en tant que signe, comme un signe parmi tant d'autres, comme un élément du poème à décoder, au même titre que les rythmes, les métaphores ou les sonorités. Souvent allégorique, le récit est là pour fournir une trame philosophique et transcendantale : certains poèmes courts de Dickinson peuvent ainsi évoquer les haïkus japonais.

> Le langage est une œuvre figurative, car il est une double fidélité à un sens absent et à un sensible présent : d'où sa double fonction de distanciation et d'incarnation.
>
> En tant que distanciation, le langage rend le monde matériel significatif en le portant au-delà (*meta-pherein*) de son immédiateté visible vers un sens autre, transcendant et invisible. La distanciation linguistique temporalise l'espace. En tant qu'incarnation, par contre, le langage présente le sens absent et invisible par un détour sensible, par l'insertion du sens dans un signe matériel et phonique ; l'incarnation linguistique spatialise le temps. La poésie transfigure le monde car elle est cette activité de *méta-phore* qui

[397] Voir citation de Genette, *supra*, p. 183.

> porte le visible dans l'invisible (*diaphore*) et l'invisible dans le visible (*épiphore*)[398].

Les concepts de distanciation et d'incarnation mis en lumière ici par Richard Keaney, qui cite Ricœur, sont nécessaires pour étudier la poésie de Dickinson. Nous allons étudier certains poèmes-clef de Dickinson, ceux dans lesquels l'entrelacs du narratif et du poétique semble le plus signifiant. Le poème 937 doit être lu en structure verticale et horizontale, sa linéarité n'est faite que de rupture. Nous l'assortissons d'un schéma pour mettre en évidence ce mouvement double dans la lecture :

I felt a Cleaving in my Mind –	I	
As if my Brain had spilt –	As	En structure verticale
I tried to match it – Seam by Seam –	I	
But could not make them fit.	But	
	I felt … As if	En structure horizontale
The thought behind, I strove to join		
Unto the thought before –		
But Sequence ravelled out of Sound		
Like Balls – upon a Floor.		

Seule une lecture tabulaire peut rendre compte de la complexité de ce poème. L'attaque de la première strophe, lue verticalement, résume bien le dilemme ontologique du poème : « I As I But », qui pourrait être traduit littéralement par « (le) moi en tant que moi mais »[399]. L'anaphore montre bien que le moi ne peut être appréhendé que par le déplacement et la mise en équivalence tautologique. Il ne saurait être comparé qu'à lui-même, et encore, cette comparaison ne constitue qu'une première approche, bien fragile, puisque elle est immédiatement suivie d'une restriction. Une étude de son champ lexical nous montre que les mots clefs sont les suivants : I – As if – But – Like.

Si l'on considère le poème dans sa linéarité, la rupture se fait jour également. Il apparaît comme un récit identitaire sous le signe de la simulation, déclenché par l'expression « as if », qui annonce le but avoué du poème, faire « comme si ». Faut-il y

[398] Richard Keaney, *Poétique du possible*, pp. 179-180, citant Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, Etude 5, 2.

[399] Le comparatif « as » a ici la valeur de « en tant que » plus que d'un simple « comme ». Rappelons l'explicitation que donne Ricœur de son titre : Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non seulement d'une comparaison - soi-même comme un autre, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre.

voir un écho du poème « Tell all the Truth but tell it slant » ? Serait-il question de « dire toute la vérité mais de la dire de biais », c'est-à-dire par le biais de la fiction ? Le poème est sous le signe du décalage, les parties du moi ne peuvent plus concorder, car elles ne peuvent plus correspondre : « tried to match », « could not make them fit ». La restriction, « But », vient ponctuer l'échec de la tentative de réparation, tandis que « Like » introduit un *simile* qui semble à première lecture très ambigu. Les pensées sont-elles comparées à des balles dans un jeu d'adresse, qui, échappant à l'artiste jonglant avec les pensées ou avec les mots, tomberaient à terre ? Le segment « Like balls upon a floor » suggère un mouvement sur l'axe vertical, tandis que « Join unto the thought before » suggère plutôt la contiguïté. Le poème résulte d'une fracture de l'esprit. Le sujet disparaît : « I » apparaît deux fois dans la 1ère strophe, à la fois en tant que sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, une fois seulement dans la deuxième, puis disparaît en tant que sujet de l'énoncé, remplacé par « Sequence ». Une reformulation possible de ces phénomènes d'éclatement serait de poser ce type de problèmes, à la suite de Ricœur, en termes de « mise à nu de l'ipséité par perte de support de la mêmeté »[400].

Le champ lexical autour de la couture, « seam by seam », « ravel out » et la métaphore filée de tissu, ainsi que la stratégie de tissage du texte en deux dimensions renvoient à l'étymologie du mot texte, *textere*, qui veut dire en latin tisser. Mais ce tissu « s'effiloche », dans des conditions étonnantes, car l'expression « ravel out of sound » semble incongrue. Le verbe appartient au vocabulaire de tricot et de couture, et « balls » pourrait donc faire référence à des pelotes de laine. Le simile « like balls » évoquerait alors la chute silencieuse des pelotes de laine. En revanche, la référence à *Frankenstein* est évidente. Réalisant un patchwork qui taille dans la masse même du cerveau, la création littéraire est de l'ordre du monstrueux. L'utilisation du lexique du domestique – traditionnellement associé au féminin – à des fins subversives, annonce les romans de Virginia Woolf. L'activité de tricot à laquelle se livre ostensiblement l'héroïne de *To the Lighthouse*, par exemple, loin d'exalter « l'éternel féminin », invite à une relecture des clichés et des métaphores mortes. Dans ce poème se croisent la métaphore du tricot, qui

[400] Rappelons la citation complète, déjà proposée p. 83 : Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, pp.177-178 : « Mais que signifie ici perte d'identité ? Plus exactement de quelle modalité de l'identité s'agit-il ? Ma thèse est que, replacés dans le cadre de la dialectique de l'*idem* et de l'*ipse*, ces cas déroutants de la narrativité se laissent réinterpréter comme mise à nu de l'ipséité par perte de support de la mêmeté. C'est en ce sens qu'ils constituent le pôle opposé à celui du héros identifiable par superposition de l'ipséité et de la mêmeté. Ce qui est maintenant perdu, sous le titre de « propriété », c'est ce qui permettait d'égaler le personnage à son caractère ».

représente le fil du récit dans le déroulement linéaire du narratif, et celle de la reconstitution en fragments d'un texte *patchwork*, qui correspond quant à elle à l'arrêt sur image du poétique.

Le récit constitue la structure intrinsèque du poème, sa « colonne vertébrale ». On peut reprendre le concept de « récit » de Benveniste et voir les spécificités du « je » du récit, car nous avons affaire ici à une parodie d'une succession d'événements dans le temps. Le tissu narratif, quoique fragile et surtout déroutant, semble nécessaire à la structure poétique du poème, contrairement à ce qu'avance le Groupe μ :

> [...] Si le poème réclame souvent une armature narrative pour donner à sa succession temporelle, cette armature demeure indépendante du poétique et peut toujours être tenue pour surimposée[401].

La question de la nature et du rôle du narratif en poésie mérite d'être reposée. Loin d'être « surimposé », ce dernier semble au contraire être un élément constitutif du poétique dans un grand nombre de poèmes de Dickinson. Il faut au contraire considérer ce que la métaphore et le récit ont en commun :

> Avec le récit, l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue qui, elle aussi, est une œuvre de synthèse : par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète. C'est cette *synthèse de l'hétérogène* qui rapproche le récit de la métaphore. Dans les deux cas, du nouveau – du non encore dit, de l'inédit – surgit dans le langage : ici la métaphore *vive*, c'est-à-dire une nouvelle pertinence dans la prédication, là une intrigue *feinte*, c'est-à-dire une nouvelle congruence dans l'agencement des incidents[402].

Le récit a la même fonction dans le poème 280, dans lequel l'apport événementiel, purement formel, se contente de servir de support à l'expression du néant, montrant un effort d'écriture aussi paradoxal que nécessaire :

> I felt a Funeral, in my Brain,
> And Mourners to and fro
> Kept treading – treading – till it seemed
> That Sense was breaking through –

[401] Groupe μ, *Rhétorique de la Poésie,* p. 202.
[402] Paul Ricœur*, Temps et Récit 1*, *L'intrigue et le récit historique*, Avant-propos, Paris, Editions du Seuil, 1985, pp. 9-10.

And when they all were seated,
A Service, like a Drum –
Kept beating – beating – till I thought
My Mind was going numb –

And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
Then Space – began to toll,

As all the Heavens were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here –

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down –
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing – then –

On peut rapprocher ce poème du précédent par le traitement du son et du silence. Il faut noter également la même attaque d'un poème à l'autre. Dans les deux cas, c'est le segment « I felt » qui déclenche le pseudo-récit. L'écoute et la vision sont juxtaposées dans la pénultième strophe grâce au jeu, fréquent dans les textes sélectionnés, entre « I » et « eye ». La succession des pensées, qui n'est plus ici qu'une synecdoque du sujet, par opposition au sujet cartésien, est du côté du silence. Nous l'avons vu, Merleau-Ponty souligne la profondeur de la signification du silence : « Tout l'effort du philosophe est cette tentative absurde de rendre le silence en lui ». Le sujet est rejeté du côté du silence et l'on entend en filigrane la musique des sphères. Une lecture tabulaire permet de mettre sur le même plan « Brain », « Mind » « Soul » et « Bell ». Curieusement, l'association entre « mind » et « bell » se retrouve dans une autre tradition. Ces deux idées sont associées en japonais, du fait de l'existence d'un terme unique pour recouvrir les deux notions. Ainsi l'expression *Shin Kyorei* peut-elle se traduire indifféremment par « la vacuité de l'esprit » ou par « le vide de la cloche »[403].

[403] « Dans l'esprit des komuso, les deux mots, « esprit » et « cloche », étaient interchangeables, du fait de leur homophonie (« rei »). Ainsi cette pièce peut aussi s'appeler « Le vide de la cloche ». Les komuso (prêtres de la vacuité) de l'ère Edo (1603-1868) au Japon, adoraient le légendaire Fuké, qui errait dans les rues de la Chine du XIX^{e} siècle, en agitant une clochette. Ses actes (apparemment sauvages et étranges) tels qu'ils sont rapportés dans l'ouvrage fameux de la littérature zen « Les entretiens de Rinzai » (1120), furent une source d'inspiration constante pour les komuso » : Ensemble Nipponia, *Kabuki et autres musiques traditionnelles*, Nonesuch Explorer Series, Nonesuch Records, Warner Music Group Company, 1980.

Le fait que la voix narrative annonce sa propre inexistence dans le dernier vers, « And Finished knowing – then – », pourrait être vu comme un paradoxe, voire un non-sens, si la différence entre narration et énonciation n'était pas prise en compte. Mais si l'on considère que c'est l'énonciation qui déclare la narration impossible, il n'y a plus là d'impossibilité fonctionnelle et l'analyse peut rejoindre celle que fait Lacan de la rupture entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation.

Le poème 657 exalte la séduction du possible, dont la puissance se trouve parfois tristement limitée[404] :

I dwell in Possibility –
A fairer House than Prose –
More numerous of Windows –
Superior – for Doors –

Of Chambers as the Cedars –
Impregnable of Eye –
And for an Everlasting Roof
The Gambrels of the Sky –

Of Visitors – the fairest –
For Occupation – This –
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise –

Le terme « Possibility » recouvre un concept, ou une entité, que l'énonciation situe au-dessus de la prose, et qui pourrait donc correspondre à la poésie. Mais « Possibility » pourrait aussi être compris comme le virtuel ou l'indicible. Enfin, il pourrait être question du langage dans sa dimension potentielle ; il y aurait ainsi une opposition entre la langue, réservoir de potentialités linguistiques, dans lequel plusieurs choix sont envisageables, et le discours, fait d'occurrences singulières matérialisées dans lequel le parcours linéaire de la chaîne des signifiants se révèle incontournable. Ce « Possible » se situe sur l'axe paragdimatique, l'axe des possibilités, alors que l'axe syntagmatique, qui est lui, contrainte, restriction, fige l'expression et met une limite, celle-là même qui permet l'écriture. Ecrire, c'est enlever, amputer, renoncer à une foule d'autres possibilités. Seule

[404] Nous citons ici dans son intégralité ce poème dont nous avons mentionné la première strophe à propos de la conception de James de la littérature, p. 161.

une exérèse sévère, radicale, permet l'apparition d'un texte. En poésie, dont le principe fondateur selon Jakobson, rappelons-le, est la bascule de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, il reste un souvenir plus grand de ces possibilités, la présence du possible se fait davantage sentir, l'inconscient du texte affleure sans cesse. L'opposition qu'établit ici le poème de Dickinson entre « le Possible » et « la Prose » annonce la distinction entre les deux axes linguistiques, qui recouvre aussi celle entre la poésie et la prose selon Jakobson.

On pourrait objecter que cette vision de l'écriture est trop pessimiste. On peut contrebalancer cette vision un peu sévère, il est vrai, en suivant la première piste herméneutique que nous avions suggérée : le terme « Possibility » pourrait aussi être considéré comme le déclencheur d'une opposition entre la poésie et la prose. Le Possible ferait office de synonyme pour le poétique, lequel est effectivement le genre le plus proche de l'axe des possibilités, comme le confirme le titre de l'ouvrage de Richard Keaney, *Poétique du possible*. Dans cette perspective, le « Possible » représenterait donc la poésie, qui serait moins réaliste, moins limitative, que la « Prose », plus « ample », pourrait-on dire, pour employer un des termes favoris de Dickinson.

Le poème 1129, peut-être l'un des plus célèbres de Dickinson, a souvent été considéré par la critique comme résumant la thèse poétique dickinsonienne, ce qui, comme le souligne Savinel dans *La grammaire du secret*, semble fort réducteur. Tout est toujours en effet complexe chez Dickinson :

> Tell all the Truth but tell it slant –
> Success in Circuit lies
> Too bright for our infirm Delight
> The Truth's superb surprise
>
> As Lightning to the Children eased
> With explanation kind
> The Truth must dazzle gradually
> Or every man be blind –

De fait, c'est surtout le premier vers qui est cité, dans lequel, comme souvent chez Dickinson, s'immisce une structure restrictive, « but ». L'allitération en « t » et le rythme du vers iambique viennent renforcer la répétition de « tell ». Apparaissent ici non seulement la nécessité, que nous avons évoquée, du détour quand il est question d'identité,

mais encore les effets de la censure et de l'autocensure sur l'écriture. A la stratégie du masque discursif, il faut ajouter le poids de l'interdit, et paradoxalement, la reprise de l'interdit à son propre compte. Il est parfois difficile de faire la part de la stratégie d'écriture et du piège textuel. Nous retrouverons ces questions dans la troisième partie, dans l'analyse de l'œuvre et de son contexte. Certaines choses ne peuvent pas être dites au XIX^{e} siècle. On peut parler de clandestinité à propos des textes de Dickinson, comme de ceux de Gilman. Dans *The YWP*, le personnage « oublie » que l'extérieur lui a été interdit et elle se persuade que c'est non seulement son idée à elle, mais encore sa sauvegarde, de ne pas sortir. Les contraintes ne sont pas reconnues comme telles, l'interdit est présenté comme une stratégie. On pourrait dire, paraphrasant La Fontaine, que les raisins du désir féminin « sont trop verts et bons pour des goujats ». Chaque écrivain, selon son contexte d'écriture, adopte des stratégies différentes, et découvre à sa manière qu'avancer masqué a parfois ses avantages. « Dieu écrit droit par lignes courbes » dit Claudel. La similitude d'expression et d'idée est frappante, même si Claudel parle d'écriture divine et Dickinson d'expression poétique. Mais ce poème est aussi une réflexion sur l'alliance du narratif et du poétique. Le segment « Tell all the Truth » suggère une mise en récit, tandis que la suite du vers, « but tell it slant », évoque l'écart entre le langage non-figuré et le langage métaphorique. Le terme de vérité, quant à lui, est extrêmement polysémique et évoque l'idéal platonicien d'une mise en équivalence de la beauté et de la vérité du poème 449 : « He questioned softly "why I failed"? / "For Beauty", I replied – / "And I – for Truth – Themself are One – We Brethen, are", He said – »

Le poème 448 évoque la poésie, par la figure métonymique du poète, peut-être dans un retour sur soi opéré par l'auteur :

This was a Poet – It is That
Distills amazing sense
From ordinary Meanings –
And Attar so immense

From the familiar species
That perished by the Door –
We wonder it was not Ourselves
Arrested it – before –

Of Pictures, the Discloser –
The Poet – it is He –

Entitles Us – by Constrast –
To Ceaseless Poverty –

Of Portion – so unconscious –
The Robbing – could not harm –
Himself – to Him – a Fortune –
Exterior – to Time –

L'expression oxymorique, « Distills amazing sense/From ordinary Meanings – », décrit très exactement ce que fait la poésie de Dickinson et renvoie aussi à l'activité de la poésie en général, telle que la décrit Ricœur : « La poésie transfigure le monde car elle est cette activité de *méta-phore* qui porte le visible dans l'invisible (*diaphore*) et l'invisible dans le visible (*épiphore*) »[405]. La poésie de Dickinson est réflexive, elle exploite pleinement la capacité d'auto-analyse et de retour sur soi de la poésie en général, mais ce poème-ci semble montrer également autre chose. Faut-il y lire une mise à distance par rapport au poète en tant que statut ou à par rapport à l'acte poétique, lequel, lorsqu'il se produit, renvoie comme à son ombre portante et portée, au poète ? Evan Carton en propose l'analyse suivante :

> Like the passage from *Nature*, this poem grants the poet the capacity to unfetter and redefine ostensible reality, to make « dust and stones… the words of the Reason. » It too distinguishes, to the poet's advantage, between him and those who lack his visionary and transforming power. Yet, beginning in the second stanza, Dickinson pointedly aligns speaker and reader against the poet and proceeds to intensify this antagonism as the poem continues. Simultaneously, the positive definitional thrust of the first lines gives way to a type of negative definition that, rather than presenting the poet, renders him increasingly elusive and remote[406].

L'aspect esthétique est fondamental, car en créant des formes, on modifie les contenus, ce que souligne l'analyse que fait Wendy Martin du rôle de la fréquence de l'oxymore dans la poésie de Dickinson :

> Much of Dickinson's innovative linguistic experimentation and her frequent and unusual oxymorons and metonyms embody her central concern with

[405] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 180.

[406] Evan Carton, *The Rhetoric of American Romance,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 28-29.

> relationship and interconnection. Rejecting the assumption that each experience, idea, or event must always be subordinate to another, she explored the resonance and ambiguity of opposites instead of polarity and stratified differentiation. Noting that « the oxymoron served as the main structure for Dickinson's sense of the indecipherable ambiguity of existence », Karl Keller catalogs scores of these constructions : « Heavenly Hurt », « A Dome of Abyss », « Stolid Bliss », « Confident Solitude », « a piercing Comfort », « numb Alarm », « sordid excellence », « abstemious ecstasy », and « a Hoary Boy » are but a few he has cited[407].

La figure du chiasme, que l'on retrouve fréquemment dans les trois textes sélectionnés, est par excellence la figure inscrivant l'altérité au sein de la subjectivité. Alors que l'enchaînement du narratif implique une succession d'éléments, une mise en récit, le poétique opère une mise en boucle, un retour au point de départ. Nous retenons le chiasme comme figure exemplaire de l'entrelacs du narratif et du poétique dans un texte. Le schéma « abba » contient en effet à la fois un enchaînement, mettant en ordre une suite d'éléments, comme le ferait le début d'un récit, et un refus de cet enchaînement, car sa progression se transforme en régression, un retour en miroir à son propre début. La figure du chiasme est à la fois récit, puisqu'elle présente une suite d'éléments, dans un déroulement qui semble linéaire : abba – et une figure de poésie circulaire, puisqu'on revient au point de départ : abba. D'une certaine façon, il n'y a pas d'avancée linéaire, justement. Cela est d'autant plus intéressant avec le vers « I – "Tim" – and – Me! » si l'on considère que Tim est l'abrégé de Time. Nous avons vu à plusieurs reprises l'utilisation que faisaient les textes sélectionnés de la figure du chiasme pour rendre compte du sujet. L'identité, comme le chiasme, est à la fois prospective et rétrospective. Le sujet ne peut être que là où il a déjà été, en imaginant ce qu'il sera, la formule de Lacan résume sa situation paradoxale : « Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas »[408]. De plus, le chiasme est la figure par excellence de la réflexion, car c'est une structure mettant des éléments en miroir, comme le chiasme conceptuel l'écriture du sujet / le sujet de l'écriture, qui organise la réflexion que nous menons sur ces textes.

[407] Wendy Martin, *An American Triptych*, The University of North Carolina Press, 1984, pp. 81-82.
[408] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 517. Voir *supra*, p. 79.

Peut-on évincer les catégories, « ne pas faire de distinction entre les genres », comme semble le suggérer Aragon, cité ici par Dominique Combe ?

> Je vous répète que je ne fais pas de distinction entre les poètes et les romanciers. Très souvent, les poètes m'ont donné moins de satisfaction que certains romanciers. Il y a brusquement dans un roman, en pleine réalité quotidienne, une phrase, une page, comme une ouverture sur ce qui est au-delà de lui, sur ce que nous appelons de façon abrégée poésie[409].

Certes, les catégories ne sont pas étanches et le travail qui suit tente de montrer, précisément, l'interpénétration du narratif et du poétique dans les textes du corpus. Pour autant, il ne semble pas possible, ni d'ailleurs souhaitable, de supprimer purement et simplement les catégories, ce que souligne Dominique Combe :

> Mais de telles affirmations, par les restrictions qu'elles introduisent – Aragon, après tout, perçoit le poétique dans des ouvrages qu'il persiste à appeler « romans » et Queneau juge utile de préciser qu'il s'agit du roman « tel qu'il a envie d'en écrire », et non du roman comme genre – ne font que renforcer la division roman-poésie[410].

Mais le propos d'Aragon n'est pas réellement de nier les distinctions de genre et de supprimer celui-ci en tant que catégorie. Plutôt, il précise qu'il n'établit pas de distinction hiérarchique entre les poètes et les romanciers car le poétique peut surgir partout. Ce faisant, il fait allusion au traitement poétique de la langue, à la littérarité au sens le plus large du terme, c'est-à-dire à un mode textuel qui donne accès à l'inconscient.

Catherine Bernard met en garde contre la confusion entre « super-structure diégétique et conventions esthétiques » :

> La mise en évidence des ces invariants diégétiques ne saurait donc rendre justice à la pleine épaisseur du texte, ni même aux conventions formelles et stylistiques, loin s'en faut. Si la plupart des romans de formation peuvent être réduits à un schéma diégétique et actantiel qui ne se distingue guère du schéma actantiel du conte tel que Propp l'a défini (cf. la présence d'épreuves, d'adjuvants et d'opposants...), la structure de base ainsi mise en évidence ne détermine en rien la texture de l'œuvre ; super-structure

[409] Cet entretien avec Aragon, dont nous n'indiquons qu'une partie p. 176, est cité dans l'ouvrage de Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 110.
[410] *Ibid*.

> diégétique et conventions esthétiques fonctionnent sur deux plans différents[411].

Poe avait gardé la notion « d'histoire » dans ses nouvelles. Mais il avait commencé à les faire courtes et à inscrire du narratif dans sa poésie, à inscrire des moments arrachés au temps, à dérober un moment au temps par sa poésie.

[411] Catherine Bernard, « *The Waves* : vers une poétique de la sensation », in *Le narratif, le poétique, l'argumentatif,* pp. 132-133.

CHAPITRE 4

Le fantastique

Nous vous en prions,
Sous le familier, découvrez l'insolite,
Sous le quotidien, décelez l'inexplicable.
Puisse toute chose dite habituelle vous inquiéter.
Brecht[412]

Les questions que nous poserons ici sont autant de questions récursives dans la problématique générale que nous avons définie comme « genre(s) et subjectivité » et le biais le plus sûr pour les aborder semble se concentrer dans une analyse transgénérique. Ainsi la réflexion dans ce chapitre découle-t-elle de celle que nous venons de mener sur le narratif et le poétique. Nous tenterons de situer le rôle que joue le fantastique dans les textes sélectionnés et de cerner les emprunts qu'ils font à un genre dont les définitions continuent à fluctuer. Il s'agit de mettre en lumière le lien entre le recours au fantastique et la construction du sujet dans les textes du corpus et de voir en quoi le fantastique et son opposé, qu'on n'ose qualifier de « réalisme », s'interpénètrent dans ces textes. L'appellation de « réalisme psychologique », fréquente dans les descriptions des romans de James, ne sous semble pas justifiée. Jusqu'à quel point le fantastique est-il utilisé comme un élément subversif dans les textes sélectionnés, remettant en cause l'unité du sujet ?

Le fantastique occupe une place au XIX^{e} siècle dont l'importance n'est plus à démontrer. Mais pour autant, peut-il être considéré comme un genre à part entière et selon quels critères formels ? Quel rôle la notion de genre fantastique joue-t-elle et comment permet-elle de rendre compte de la subjectivité littéraire dans les textes du corpus ? La caractéristique principale de ces derniers est de problématiser la subjectivité et ils ont recours au fantastique pour ce faire, quoique de façon différente. Les concepts-clefs de

[412] Bertolt Brecht, *L'Exception et la règle* (*Die Ausnahme und die Regel*), scène 9, in *Théâtre Complet*, éditions de l'Arche, 1974, p. 30.

cette exploration seront donc ceux de « fantastique », de « genre » et de « subjectivité ». Comme nous l'avons précisé dans l'introduction générale, les textes littéraires du XIX^e^ siècle annoncent, selon nous, les textes théoriques à venir, les écrits psychanalytiques, linguistiques et philosophiques des XX^e^ et XXI^e^ siècles. La relecture des textes littéraires, et celle des plus brillants d'autant plus, est ainsi une invitation oblique à la théorie qui a depuis été confirmée dans bien des champs culturels. Nous verrons que l'usage que font les textes du corpus du fantastique tend à confirmer cet axiome.

Comment définir le fantastique ? L'analyse que propose Todorov semble un point de départ obligé pour toute réflexion sur le fantastique en tant que genre. Comme nous l'avons mentionné dans la première partie, Todorov définit le fantastique par l'hésitation qui ne dure qu'un moment :

> Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. […] Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, plutôt qu'être un genre autonome[413].

Nous gardons de cette définition l'idée, qui semble incontournable, selon laquelle le fantastique correspondrait à un vacillement, à une oscillation. Considérer que ce phénomène ne durerait que le temps de la lecture nous pose toutefois un problème, car cela éclipse le problème de la relecture. Or, à y bien réfléchir, la relecture est véritablement la seule lecture que l'on puisse considérer d'un point de vue de critique littéraire. L'idée selon laquelle le fantastique ne serait pas un genre autonome nous semble séduisante dans un premier temps, puisque nous souhaitons mettre en lumière l'utilisation diffractée de ce genre dans les textes sélectionnés. Le fantastique implique cette oscillation, ce vacillement, certes. Pour autant, cela ne signifie pas nécessairement qu'il n'existe pas en tant que genre autonome. *The Jolly Corner*, selon nous, appartient résolument à ce genre. L'idée selon laquelle le fantastique ne serait pas un genre autonome est également contestée par Malrieu, qui oppose les arguments suivants à la théorie de Todorov :

[413] Tzevetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, 1970, p. 46.

> Lorsqu'il est présent, le surnaturel n'est dans le fantastique qu'une image, une manière pour l'auteur de dire ce qu'il ne peut pas exprimer autrement, et de laisser entrevoir un au-delà du réel connu. Todorov et Caillois partent au contraire de l'idée qu'il existe d'un côté un réel rationnel, et de l'autre le surnaturel ; et que le fantastique résulte de la combinaison plus ou moins subtile de l'un et de l'autre.
>
> En fait, de même que la tragi-comédie ne se situe pas quelque part entre la tragédie et la comédie, mais représente un genre disposant de sa spécificité propre, de même le fantastique ne se situe pas quelque part entre le rationnel et le merveilleux. Il se situe sur un autre terrain, son objet est autre, ainsi que les moyens qu'il met en œuvre et la vision du monde qu'il suppose. Le fantastique a pour objet le réel, même s'il s'agit pour l'auteur de laisser envisager un réel plus large, ou moins apparent, que le réel connu.
>
> A partir de là, le langage, conceptuel en particulier, est impuissant à rendre compte de ces possibilités encore inconnues du réel, et l'auteur doit recourir à des images ou à des métaphores empruntées éventuellement au domaine du surnaturel. Le surnaturel n'est alors qu'un instrument commode pour exprimer cet au-delà possible du réel. Le fantastique se fonde sur l'idée que la science et le langage ne sauraient rendre compte de la totalité du réel, mais ne pose pas pour autant l'existence d'un surnaturel qui lui serait opposé. Comme la science-fiction d'une autre manière, le fantastique est une spéculation sur le réel possible à partir des données du réel connu[414].

Cette deuxième définition présente l'avantage de pousser la notion « d'hésitation » de Todorov un cran plus loin. Ce sont les catégories elles-mêmes de « réel » et de « surnaturel » que le lecteur est amené ainsi à reconsidérer. Le fantastique est un jeu de langage, grâce auquel il est possible de construire un monde par une esthétique. Faut-il décrypter *The Yellow Wallpaper* comme le récit d'une rébellion, l'analyse littéraire d'un cas pathologique de névrose, ou l'évocation de l'intervention du surnaturel dans le quotidien ? Il semblerait que toutes ces possibilités doivent être retenues. La « vérité » peut se situer tour à tour ou même simultanément sur ces différents plans, si par « vérité » on entend le souci de mémoriser le multiple de l'un. Cette nouvelle produit un effet de dissonance cognitive en forçant le lecteur à interpréter une même réalité à l'aide de plusieurs grilles d'analyse, le poussant ainsi à réviser ses conceptions du possible. En amenant le lecteur à plaquer deux, voire plusieurs grilles d'analyse en même temps sur le même phénomène, le fantastique nous incite à reposer la question du réel et celle des rapports que la littérature entretient avec ce dernier.

[414] Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 43.

Le deuxième critère que nous retiendrons est celui du double. Crucial dans la définition du genre, ce serait même l'aspect central du récit fantastique, selon Max Duperray:

> Le thème du double apparaît comme un trait distinctif du récit fantastique. Borgès en a fait, dans une conférence donnée à Montevideo en 1946, un des quatre piliers du genre avec le voyage dans le temps, la contamination du rêve et de la réalité, l'œuvre d'art dans l'œuvre d'art. A y bien réfléchir, il s'agit là d'une définition plurielle qui nous ramène à la centralité du double comme fondement de ce récit : qu'il soit question en effet d'un autre temps, d'une autre réalité, d'un autre récit qui, de l'intérieur, reflète le premier, on en revient toujours à un effet de miroir, fidèle ou déformant[415].

Le fantastique et le thème du double semblent donc indissociables. Notre ligne d'argumentation générale sera que le traitement du fantastique et du double sont des techniques textuelles visant à susciter une remise en question de l'unicité du sujet et de l'apparente solidité du réel.

Le troisième et dernier critère pour définir le fantastique serait la folie du personnage, toujours selon Todorov :

> Il est curieux d'observer ici que pareille rupture des limites entre matière et esprit était considérée, au XIXème siècle en particulier, comme la première caractéristique de la folie. Les psychiatres posaient généralement que l'homme « normal » dispose de plusieurs cadres de référence et attache chaque fait à l'un d'entre eux seulement. Le psychotique, au contraire, ne serait pas capable de distinguer ces différents cadres entre eux et confondrait le perçu et l'imaginaire[416].

Il sera donc aussi question de (la) folie, c'est-à-dire d'un mode spécifique de la perte du moi, dont la description, paradoxalement, est parfois le seul moyen en littérature de montrer le sujet dans toute sa complexité. La présence dans l'absence à soi s'inscrit dans le renoncement à l'illusion de totale maîtrise. Les développements sur la construction

[415] Max Duperray, « Les avatars du double : dédoublement et duplication dans le récit fantastique » in Max Duperray ed., *Le double dans le romantisme anglo-américain,* Clermont Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1984, p. 119.
[416] Tzevetan Todorov, *op. cit.*, p. 121.

et la déconstruction du moi de la première partie ont montré les liens entre langage et irrationnel. Dans *The YWP*, la folie de l'héroïne prend forme progressivement, à travers un discours qui devient de plus en plus répétitif et décollé de la réalité, comme par exemple quand elle proclame que le fait de sauter par la fenêtre pourrait se révéler très satisfaisant, mais que bien sûr elle ne le fera pas, parce qu'un tel geste pourrait être mal interprété. L'aspect incantatoire des répétitions de la fin de la nouvelle participe de cet effet de déséquilibre.

Nous nous nous proposons d'envisager tout à tour ces trois critères permettant de définir le fantastique. Nous allons voir que l'oscillation que décrit Todorov se redéploie dans les textes sélectionnés en deux alternatives. Cela se joue d'abord à travers la figure du double : les diverses apparitions correspondent-elles à des hallucinations du personnage ou à une manifestation de l'étrange, demeurant inexpliquée ? Et la folie, à son tour, présente un double volet : la perte de conscience du réel, la perception aberrante des objets, les soupçons de type paranoïaque et le décalage avec les autres correspondent-ils seulement à la psychose du personnage ou peuvent-ils aussi être perçus comme les signes maladroits d'une perception aiguë du réel et d'une exploration du soi ?

Tout comme le narratif et le poétique, le réalisme et le fantastique peuvent se mêler dans un texte afin de construire une vision contradictoire du sujet. L'insistance de la figure du double dans le fantastique n'est en fait qu'une façon de montrer la division du sujet. Le double est effrayant et il signale le rapport avec le texte. Laurent Jenny explique dans *La terreur et les signes* que la terreur est inhérente à toute expression. Sa démarche est résumée ainsi : « Aristote, quant à lui, n'ignorait pas qu'il fallait faire sa place à la terreur. Il lui dédiait un genre, la tragédie, où chacun pouvait voir des événements insensés prendre la forme terrible d'un destin significatif […] Nous autres, modernes, semblons avoir oublié ce bon usage de la terreur, de sorte qu'elle n'épargne plus aucun domaine de l'expression »[417].

Le fantastique dans les textes sélectionnés serait la tragédie mise en roman, en nouvelle ou en poésie. La contamination de la terreur à d'autres genres que la tragédie découle selon nous du mélange des genres. Quelle qu'en soit la raison, la terreur occupe en tout cas une place privilégiée dans les textes sélectionnés, et pas seulement par le biais du

[417] Laurent Jenny, *op. cit.*, 4ème de couverture.

fantastique. Mais ce dernier a toutefois une particularité, celle de mettre en scène la terreur de l'expression par l'expression de la terreur.

A. Vacillement, hésitation

Il est difficile d'analyser les textes proposés sans faire appel au concept développé par Freud, *das Unheimliche* :

> L'inquiétante étrangeté de la fiction – de l'imagination, de la création littéraire – mérite effectivement d'être considérée à part. Elle est avant tout beaucoup plus riche que l'inquiétante étrangeté vécue, elle englobe non seulement celle-ci dans sa totalité, mais aussi d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu. L'opposition entre refoulé et dépassé ne peut être appliquée sans modification profonde à l'inquiétante étrangeté de la création littéraire, car le royaume de l'imagination présuppose pour sa validité que son contenu soit dispensé de l'épreuve de la réalité. La conclusion, qui rend un son paradoxal, est *que, dans la création littéraire, beaucoup de choses ne sont pas étrangement inquiétantes, qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que dans la création littéraire, il y a beaucoup de possibilités de produire des effets d'inquiétante étrangeté, qui ne se rencontrent pas dans la vie*[418].

La traduction habituellement employée, « l'inquiétante étrangeté », fait plutôt référence à l'aspect redondant de l'expression, comme l'explique Suzanne Hommel, qui propose plutôt une expression faisant apparaître la contradiction, comme « l'inquiétante familiarité »[419]. Figure privilégiée du fantastique, l'oxymore fait intervenir le jeu entre deux facettes différentes d'un même espace symbolique, sans qu'il soit toujours possible de savoir s'il intervient au niveau du récit ou de celui du signifiant. La prépondérance de la figure de l'oxymore dans *The Portrait of a Lady* et dans l'intertexte jamesien participe de cet effet de dissonance qui est un des aspects du fantastique. L'expression à laquelle l'énonciation fait appel dans *The Golden Bowl*[420] pour décrire l'état d'esprit de Maggie, « the quietest excitement », fait écho à celui d'Isabel Archer lors de sa longue rêverie éveillée dans le chapitre 42. Le sujet est montré non seulement à travers ses états-limite, mais encore à travers les aspects contradictoires et opposés de ces derniers, d'où l'importance de l'oxymore dans les trois textes étudiés. L'oxymore reflète aussi

[418] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Editions Gallimard, Paris, 1985, (1919), pp. 258-259. C'est Freud qui souligne.
[419] Suzanne Hommel, « A propos de *Das Unheimliche* », *L'histoire du sujet dans l'histoire du siècle, Lectures de Textes, lectures de cures avec Freud et Lacan*, Paris, Editions Soleil Carré, 1993, p. 154. Il faudrait dire, en fait, « l'inquiétante étrangeté du familier », mais la formulation serait trop longue.
[420] Henry James, *The Golden Bowl*, Oxford University Press, 1983, p. 453.

l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, qui prend plutôt la forme d'une problématique de l'être et du paraître chez James. Les tensions internes sont mises en scène de façon voilée. L'excitation ne doit jamais être trop ostensible, l'hystérie des personnages reste largement déguisée et leur drame, intérieur.

Dans *The Portrait of a Lady*, comme dans d'autres textes de James, « la perception fait écran plutôt qu'elle ne dévoile », selon la formule de Todorov à propos de *The Turn of the Screw* :

> *Le Tour d'écrou* de Henry James offre une troisième variante de ce phénomène singulier où la perception fait écran plutôt qu'elle ne dévoile. Comme dans les textes précédents, l'attention est si fortement concentrée sur l'acte de perception que nous ignorerons toujours la nature de ce qui est perçu (quels sont les vices des anciens serviteurs ?). L'angoisse prédomine ici mais elle revêt un caractère beaucoup plus ambigu que chez Maupassant[421].

L'analyse que fait Todorov de *The Turn of the Screw* vaut également pour *The Portrait of a Lady*, dans lequel c'est également l'acte de perception qui est en cause, et non la nature de ce qui est perçu. De nombreux détails de l'intrigue resteront en effet non résolus. Tout dépend de ce qu'on entend par « le réel ». L'étiquette de « réalisme psychologique », souvent utilisée pour rendre compte de l'œuvre de James, n'est pas satisfaisante, car elle occulte une de ses dimensions. Il s'agit plutôt d'une certaine conception du réel, allant de pair avec une conscience aiguë de la complexité de la perception, qui se laisse décomposer en une myriade d'impressions, et de la nécessaire sélection qui entre en action tout au long du processus[422]. La perception est filtre de la réalité, nul ne peut voir ce que l'autre voit, car tout dépend de la position spatiale et temporelle de « l'outil » utilisé, fût-il l'œil humain. L'importance du point de vue et de l'anamorphose dans les textes jamesiens à résonance fantastique a été soulignée : « La technique du point de vue est poussée à son comble lorsque c'est l'angle de vision du fantôme ou du monstre qui est adopté. C'est ce que tente Henry James dans nombre de ses textes »[423].

Un des éléments de fantastique dans *PL* est le côté non tranché de l'œuvre. On ne sait pas, par exemple, pourquoi Isabel Archer épouse Osmond et encore moins pourquoi

[421] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 111.
[422] Voir infra, chapitre 9, C dans la 4ème partie.
[423] Sophie Geoffroy-Menoux, *Introduction à l'étude des textes fantastiques*, Editions du Temps, 2000, p. 95.

elle reste avec lui. Les motifs de Mme Merle restent assez obscurs. Isabel reste un phénomène inexplicable[424]. Le texte opère un déplacement, remplaçant l'inexplicable du surnaturel par celui des fonctionnements de la conscience humaine. Nous verrons dans la quatrième partie à quel point cela correspond à la recherche scientifique actuelle, l'étude du fonctionnement du cerveau apparaissant aujourd'hui comme un des domaines les plus prometteurs, où il reste le plus de données inconnues. Le texte feint de nous donner accès aux pensées d'Isabel, mais nous découvrons progressivement que ce contrat de lecture est factice. Nous avons affaire ici à une focalisation interne qui se révèle en fait une focalisation externe à bien des égards[425]. Cela contribue à créer cette sensation d'oscillation telle qu'elle est définie par Todorov. Cruciale pour la déconstruction de l'identité, elle pointe vers une remise en question des promesses offertes par le *gnôthi seauton* de Socrate car elle suggère que nul ne saurait se connaître soi-même. Quel meilleur moyen de mettre en forme littéraire le doute ontologique, que l'indécision textuelle ? L'absence de conclusion participe de ce phénomène de vacillement que nous venons d'étudier. Il n'y a pas de véritable résolution pour le personnage principal à la fin du roman, mais plutôt un effet de temps suspendu.

The Yellow Wallpaper a été lu à sa parution par les critiques de l'époque comme un récit d'horreur, « a tale of horror »[426]. Le lectorat actuel semble privilégier l'interprétation psychologisante et décoder la femme qui apparaît derrière le papier peint uniquement comme une illusion maladive du personnage. Il y a pourtant une hésitation très nette au moment où la narratrice explique qu'elle ne retournera plus derrière le papier peint et qu'elle n'ira pas dehors non plus, « où tout est vert au lieu d'être jaune ». On hésite à décider si cette voix est celle de l'entité s'exprimant à travers la narratrice – ce qui pointerait plutôt vers un phénomène de type « surnaturel », ou si la narratrice, perturbée, parle maintenant comme si elle sortait du papier peint – ce qui pointerait plutôt vers un développement de type « réaliste », mettant en scène la folie du personnage.

Nous sommes dans l'indécision. Devons-nous considérer que nous sommes face à un phénomène de type *spooking*, comme dans *Le Horla* de Maupassant par exemple, dans lequel un esprit, un poltersgeit, a incorporé le corps d'un être humain ? Ou au contraire

[424] « Une personne équivaut à un phénomène », souligne Malrieu. *Op.cit.*, p. 123.
[425] On pourrait démontrer, *a contrario*, que bien des passages des textes d'Hemingway, par exemple, qui sont en apparence en focalisation externe, se révèleront à l'étude être en fait en focalisation interne.
[426] Voir la préface.

penser que le personnage n'a plus sa raison ? La surprise du lecteur devant ces propos inattendus, sa difficulté à se prononcer sur l'agent d'énonciation et la nécessité devant laquelle il se trouve de réajuster sa perception des événements décrits corroborent tout à fait à la définition de Todorov, selon laquelle le fantastique réside surtout dans ce moment d'hésitation suscité par le texte. Jusqu'alors, les égarements du personnage ne s'adressaient qu'au narrataire. Ce dédoublement de la *persona* apparaît encore plus étrange lorsqu'elle annonce à son mari qu'elle est enfin sortie du papier peint, en dépit de son opposition et de celle de Jane : « I've got out at last » said I, « in spite of you and Jane. And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back! ». Et l'effet de surprise est total lorsque le personnage commence à ramper, imitant son double ... ou étant devenu son double ? De nouveau, le texte impose au lecteur une réévaluation rapide, car il n'a jamais été question d'aucune Jane dans la nouvelle. A la question précédente, « qui parle ? » s'ajoute maintenant un segment complémentaire : « de qui ? » Que faire en effet de cette référence à une « Jane » qui n'est jamais évoquée dans la nouvelle[427] ? Cette « Jane » serait-elle la narratrice elle-même, restée jusqu'alors privée de nom, et qui n'aurait donc droit à une identité dans le texte qu'au moment même où elle la perd, c'est-à-dire au moment où elle sombre dans la folie ? Cette entité qui était retenue prisonnière derrière le papier peint jaune est maintenant « libérée ». Elle fonctionnait jusqu'alors comme un double symbolique du personnage, elle parle maintenant à sa place. Une autre piste interprétative, serait de considérer qu'elle fonctionne comme une sous-personnalité du personnage[428]. Le même phénomène est mentionné dans une nouvelle d'Edith Wharton :

> Mrs Westall caught herself up with a start. It was as though someone else had been speaking – a stranger who had borrowed her own voice: she felt herself the dupe of some fantastic mental ventriloquism[429].

Notons l'utilisation de l'adjectif « fantastic ». La technique utilisée est légèrement différente, car les faits ne sont pas simplement montrés, il nous en est proposé une analyse. On est également frappé par la similitude entre le traitement du papier peint dans la

[427] La dernière traduction en français remplace purement et simplement ce prénom inattendu par celui de Jennie, la sœur de John, privant ainsi le texte de façon artificielle d'un élément d'ambiguïté important. Charlotte Perkins Gilman, *La Séquestrée*, traduit par Diane de Margerie, Editions Phébus, Paris, 2002. De plus, la mention *roman* est accolée au titre, ce qui semble décalé par rapport au véritable genre littéraire de ce texte.
[428] Voir les théories en psychologie de « Voice Dialogue » élaborées par Hal Stone et Sidra Winkelman dans *Embracing Our Selves*, New World Library, 1989.
[429] Edith Wharton, *Stories*, Penguin Classics, 1990, p. 49.

nouvelle et la technique picturale qu'Edgar Allan Poe utilise dans « Ligeia » pour décrire l'étrange tapisserie de la chambre de la jeune femme et dans laquelle on retrouve la même fascination pour l'anamorphose :

> By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, [the figures] were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step, as their visitor moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belonged to the superstition of the Norman or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a strong continual current of wind behind the draperies – giving a hideous and uneasy animation to the whole […]
> The wind was rushing hurriedly behind the tapestries, and I wished to show her (what, let me confess it, I could not all believe) that those almost inarticulate breathings, and those very gentle variations of the figures upon the wall, were but the natural effects of that customary rushing of the wind[430].

On retrouve ce même vacillement entre la tentation de fournir une explication que l'on voudrait rationnelle et la sensation d'étrangeté que procure le phénomène perçu. Notons aussi le lien qui s'établit d'emblée entre « ces formes mouvantes sur le mur » dans le texte de Poe, « those very gentle variations of the figures upon the wall », les motifs changeants du papier peint de la nouvelle de Gilman et « le motif dans le tapis » dans *The Figure in the Carpet* de James.

L'objet dans *The Yellow Wallpaper* est perçu comme monstrueux par le personnage, mais également comme fascinant, car il change de forme selon les conditions de lumière :

> There is one marked peculiarity about this paper, a thing nobody seems to notice but myself, and that is that it changes as the light changes.
> When the sun shoots in through the east window–I always watch for that first long, straight ray–it changes so quickly that I never can quite believe it.
> That is why I watch it always.
> By moonlight–the moon shines in all night when there is a moon–I wouldn't know it was the same paper[431].

[430] Edgar Poe, « Ligeia », in *The Complete Tales and Poems*, Penguin Books, 1982, pp. 661-662.
[431] *The YWP,* p. 25.

Seule l'observatrice peut constater ce changement, et seulement dans certaines conditions. L'anamorphose s'opère ici à la faveur de la lumière de la lune. Le phénomène dépend de la position de l'observateur, la perception qu'a le sujet de l'objet détermine la forme de celui-ci. L'anamorphose fait partie intégrante de l'expression du glissement du soi, elle est aussi l'image même de la problématisation du phénomène de perception, dramatisant le décalage entre les différents modes de perception et entre le sujet percevant et l'objet perçu.

De fait, un grand nombre de poèmes de Dickinson présentent des éléments fantastiques, mais certaines conventions poétiques, certaines habitudes de pensée empêchent certaines lectures, ou en tout cas les rendent difficiles. Par exemple, les nombreuses mentions de vie après la mort, les allusions à des phénomènes de type religieux ne sont pas habituellement décodées comme des références au surnaturel, et donc en tant qu'éléments de fantastique. Ce sont nos habitudes de pensée qui relèvent du « Unheimliche » : tout ce qui nous est trop familier n'est tout simplement pas remarqué. Ce qui nous semble de l'ordre du religieux est aisément banalisé ; jamais n'est reconnue la part du fantastique. Or la poésie de Dickinson tente au contraire de dégager le sacré du carcan du religieux, et utilise pour ce faire les objets connus du quotidien, si connus qu'ils semblent aller de soi, qu'ils semblent être *là* et les transforme dans un processus de création esthétique. Il en est de même pour le problème de la voix, complexe en poésie. Quand l'énonciation poétique fait parler un rocher, ou une rivière, nul ne songe à classer cela du côté du fantastique, alors qu'il y a bien là un phénomène inexpliqué selon les lois du réel. Une lecture trop rapide peut parfois bloquer la perception des transformations opérées par le texte. Car la poésie de Dickinson crée un monde, tout autant qu'elle décrit une réalité, comme le souligne Evan Carton :

> The jointly critical and creative mode that I have called « romance » interconnects the diverse literary productions of the American Renaissance. It designates a shared and self-consciously paradoxical literary enterprise: the quest to locate the real by means of imagination and language, the quest – to put its paradox more insistently – to *create* the world as it is or to *describe* it as it does not appear. With Dickinson, the writers of romance claim that « This World is not Conclusion » (501) and that art must not, therefore, acquiesce in the ostensible, the quotidian, and the established by serving familiarly as their lamp or mirror; at the same time, they refuse to liberate or validate the imagination at the price of abandoning the category of « the real » and must, therefore, resist the supreme plight of Stevens's ghostly Key West singer for whom « there never was a world…/ Except the

> one she sang and singing, made. » Romance, then, places at fundamental issue the relative status of world and of work of imagination and sustains their precarious dialectic, against the equally deadly detachment or integration of its terms, in language. This dialectic is at once its burden and its life[432].

Pour autant, la poésie de Dickinson ne suggère pas que le réel n'existe pas, ne serait-ce que parce qu'on ne saurait penser sans lui :

> Nature is what we know –
> Yet have no art to say –
> So impotent Our Wisdom is
> To her Simplicity[433].

Notre sagesse n'est rien face à aux arcanes de la Nature. La littérature signale nécessairement une mort, fût-elle celle du signifiant, du sujet, ou des illusions. Elle coïncide aussi avec la mort de l'auteur, car l'écriture construit un moi, plus encore que le moi ne construit un texte. Cette construction ne va pas sans une destruction, sans la mort de l'ancien moi, celui qui préside à l'écriture. Les textes sélectionnés s'entendent à merveille à mettre au jour ce processus de déconstruction dans l'acte de création.

[432] Evan Carton, *The Rhetoric of American Romance*, The Johns Hopkins University Press, 1985, p. 21.
[433] Poème 668.

B. La figure du double

Les textes du corpus trouvent des façons sans cesse renouvelées de dire « je est un autre » et de montrer que l'intégrité du sujet est menacée. En mettant en regard d'autres textes fantastiques du XIX[e] siècle, principalement *Le Horla* de Maupassant, *Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson, *William Wilson* de Poe, et *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, nous tenterons de mettre en lumière les variations sur le thème du double, qui jouent sur une association métonymique entre le double et l'inquiétant établie de longue date non seulement dans la littérature gothique, mais bien avant le romantisme même. Elles font appel à certains éléments inexplicables, issus de traditions anciennes[434], comme le montre bien l'analyse que fait Freud du double :

> […] [R]ien de ce que nous avons trouvé ne saurait expliquer l'effort de défense qui projette le double hors du *moi* comme quelque chose d'étranger. Ainsi le caractère d'inquiétante étrangeté inhérent au double ne peut provenir que de ce fait : le double est une formation appartenant aux temps psychiques primitifs, temps dépassés où il devait sans doute alors avoir un sens plus bienveillant. Le double s'est transformé en image d'épouvante à la façon dont les dieux, après la chute de la religion à laquelle ils appartenaient, sont devenus des démons[435].

La problématique du double est très présente dans *The Portrait of a Lady*. Il est à noter que c'est un couple qui représente la part négative de l'humain[436]. Le diptyque formé par Gilbert Osmond et Mme Merle fournit une variation intéressante sur le thème du double, et apporte une dimension dichotomique supplémentaire à une image composée à la fois du semblable et du différent. Cet homme et cette femme, qui projettent une ombre inquiétante et ont tous deux la particularité de mystérieusement aspirer l'énergie des autres personnages sans que l'on sache exactement comment, et surtout, pourquoi, empruntent manifestement à la tradition du personnage du vampire. On sait que les vampires vont souvent par deux dans la littérature gothique. La finalité du fantastique dans *PL* est

[434] Dans le réservoir collectif, survivent les échos de légendes anciennes, comme en atteste le dicton populaire : « Qui voit son double voit sa mort ».
[435] Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, « l'inquiétante étrangeté » (das Umheimliche), Paris, Gallimard, 1933, p. 163.
[436] Nous avons vu dans la première partie la fréquence de l'image du couple diabolique dans l'œuvre de James.

l'exploration de la psyché et de la conscience, de cet « au-delà du réel » dont parle Malrieu.

Les fantômes, présents dans toute l'œuvre de James, n'apparaissent toutefois pas en tant qu'indiciels de surnaturel, mais plutôt comme la métaphore d'une autre appréhension du réel et du soi. Ce sont les fantômes du soi qui dominent, faisant plutôt écho au poème 670 de Dickinson, « One need not be a Chamber – to be Haunted – », dans lequel le soi se retourne contre le soi, comme le pire des assassins. Il faudrait y voir une manifestation de l'étrange plus que du surnaturel. L'apparition du « fantôme » de Ralph est totalement banalisée. Ainsi Isabel accepte-t-elle comme une évidence la réalité de ce fantôme « qu'on ne peut voir que lorsque l'on a beaucoup souffert », selon les termes de Ralph. Le fantastique ne saurait se concevoir hors étude de l'intertexte jamesien, qu'il soit un simple ressort comme dans *PL* ou qu'il affecte tout le texte comme dans des nouvelles comme *The Jolly Corner* ou *the Turn of the Screw*, qui sont des nouvelles fantastiques à part entière et qui témoignent de l'intérêt de l'auteur pour le genre.

Un relevé lexical fait apparaître une isotopie de l'étrange et de l'inquiétant dans *PL*. Le terme de fantôme apparaît de façon métaphorique à plusieurs reprises « a ghostly presence », « ghost of his ancient grievance », pour ne citer que quelques exemples. Il est également fait mention d'un fantôme, un « vrai », serions-nous tentés d'ajouter, qui apparaît à Isabel Archel à la mort de son cousin. Il est question de « vision » quand Isabel Archer voit son mari en présence de Mme Merle et plus loin, le terme réapparaît au pluriel, assorti de l'adjectif « strange »[437]. Le fantastique est mis en scène de diverses façons. Par un jeu savant d'ombres et de lumières, le roman nous donne à voir certains tableaux comme autant de « visions », nous présentant la « réalité » de la conscience comme bien plus étrange que n'importe quelle mise en scène surnaturelle. La nuit de veille d'Isabel Archer du chapitre 42 en est un exemple. C'est à travers le vocabulaire, les métaphores, que le fantastique est convoqué et cela a été noté à plusieurs reprises par les critiques :

> In *The Portrait of a Lady* James introduces Gothic conventions more subtly than in *The American;* they belong, for the most part, to the metaphorical rather than the physical level of action. For that reason they are also in the eye of the beholder[438].

[437] Dans l'ordre des citations, p. 193, p. 541, p. 484 et p. 532.
[438] Eugenia C. DeLamotte, Gothic Conventions in *The Portrait of a Lady*, in *The Nineteenth-Century Novel, A Critical Reader*, Stephen Regan ed., Routledge, London and New York, 2001, p. 441.

Toute une isotopie de l'étrange et du fantomatique est mise en place sans qu'il ne soit jamais question de surnaturel au niveau du récit. Cela se joue à un autre niveau, beaucoup plus subtil[439], qui reste au niveau de la métaphore. Celle-ci mettant l'accent sur le semblable dans l'autre, comme le souligne Ricoeur, quoi d'étonnant à ce qu'elle soit le support privilégié du fantastique ?

La prépondérance du double dans *The YWP* est particulièrement signifiante à cet égard. La limite entre l'objet et le sujet est sans cesse effacée, et les critères d'humanité sont extrêmement aléatoires et surtout, transitoires. La réalité du personnage qui apparaît derrière le papier peint est introduite au début par l'apparence, la comparaison : « like a woman stooping down and creeping about behind that pattern »[440]. Et puis, très vite, la forme est perçue comme humaine par la narratrice : « I didn't realize for a long time what the thing was that showed behind, that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman ». Ce double va peu à peu prendre plus de réalité que le personnage lui-même, dans un phénomène de crescendo porté à son paroxysme à la fin de la nouvelle, dans le passage que nous venons de commenter, où c'est l'entité qui prend la parole : « 'I've got out at last,' said I, 'in spite of you and Jane.'» L'écart entre la chose et le je s'est progressivement réduit, la projection du ça à l'extérieur du personnage, loin de trouver une résolution, aboutit à la destruction du personnage.

L'apparition du double frappe par son aspect incantatoire, créé par une longue liste d'occurrences dans un même champ lexical et par l'insistance de la répétition du mot « light » :

> At night in any kind of light, in twilight, candlelight, lamplight, and worst of all by moonlight, it becomes bars! The outside pattern, I mean, and the woman behind it as plain as can be[441].

Clin d'œil au *Gothic novel*, ce passage réunit tous les « ingrédients » favoris de ce que nous appelons en français le « roman noir » : la nuit, la lumière de la lune, la fascination pour l'étrange, une femme séquestrée et enfin une apparition, dont l'enfermement, ici derrière les barreaux du papier peint, fait écho à celui du personnage. La mise en abyme

[439] On peut définir ce niveau comme celui du signifiant, mais l'on peut également faire appel à d'autres concepts, ceux de « dénotation et de « connotation », par exemple.
[440] *The YWP*, p. 22.
[441] *Ibid.*, p. 26.

provoque un effet de miroir, accentué par le chiasme verbal : « I pulled and she shook. I shook and she pulled »[442]. La figure totalement symétrique, « I pulled and she shook. She shook and I pulled » a été soigneusement évitée. L'énantiomorphisme du reflet dans le miroir est contrarié. L'autre n'est pas le simple reflet inversé du même à l'envers, c'est une figure de double imparfait. L'alliance se révèle fragile autant qu'éphémère, car très vite, « l'autre » est perçue comme une ennemie, comme une entité dangereuse dont il faut limiter les déplacements à tout prix, une corde a été prévue, « pour l'attacher ». Comme le souligne Bernard Brugière, ce processus de revirement, dans lequel le double, qui semblait de prime abord rassurant, devient rapidement menaçant, est fréquent :

> Mais dans une autre phase de la dialectique, ces images suscitent l'effroi parce qu'elles représentent un affrontement avec le semblable, donc avec le superfétatoire qui met en péril l'unicité du sujet. Ainsi la vision du double aboutit à un trouble de l'identité qui peut prendre des formes diverses […] Le double, initialement bien-aimé, va être à l'origine de décharges agressives dans la mesure où son affrontement menace l'identité et partant l'intégrité du sujet[443].

Le double suscite peur, colère, rejet et sentiment d'impuissance. Il est menaçant parce qu'il apparaît comme un autre soi et qu'il bouleverse l'illusion de l'unicité du sujet. Dans *The Yellow Wallpaper*, le double est constitué à partir de deux principes opposés, l'opposition et la similarité. A la fois miroir et anti-thèse, l'entité, prisonnière du papier peint, reflète la condition de séquestrée de la narratrice, mais en exposant les pulsions que cette dernière se doit de réprimer, elle met aussi à jour une rébellion interdite. L'ambiguïté constante des agissements de la narratrice doit être considérée aussi dans cette lumière.

Dans *Le Horla* de Maupassant, le narrateur se trouve progressivement envahi par une entité mystérieuse, qui finalement prend sa place. Constituée de fragments de narration qui apparaissent sous une forme de journal, par épisodes successifs, cette nouvelle présente de nombreux points communs avec *The YWP*. Mais il existe une différence importante. Nous avons toujours accès au récit du narrateur à des moments où il est dégagé du Horla : il s'exprime à des moments où il n'est pas sous son emprise – ou du moins pas son emprise totale, car il parle toujours en tant que lui-même :

[442] *The YWP*, p. 17.
[443] Bernard Brugière, « Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature » in *Le double dans le romantisme anglo-américain*, p. 22.

> Qu'ai-je donc ? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai[444]!

On est bien dans la division du sujet, mais la régression n'est pas totale. Le personnage est encore capable de critiquer, d'analyser, l'immersion n'est pas totale, une partie du moi reste en alerte. Dans *The YWP*, l'entité, ayant envahi la personnalité de la narratrice, parle désormais à sa place. Cette différence est importante car, comme nous l'avons pointé, elle introduit une rupture du contrat narratif[445]. Dans la nouvelle de Maupassant, chacun des deux protagonistes tente de surprendre l'autre ; un jeu de cache-cache s'installe :

> Donc, je faisais semblant d'écrire, pour le tromper, car il m'épiait lui aussi ; et soudain, je sentis, je fus certain qu'il lisait par-dessus mon épaule, qu'il était là, frôlant mon oreille[446].

Cette image d'une présence menaçante et hostile derrière soi se retrouve dans un poème du même auteur, qui peut être mis en parallèle :

> Ce soir-là j'avais lu fort longtemps quelque auteur
> Alors il me sembla sentir derrière moi
> Quelqu'un qui se tenait debout, dont la figure
> Riait d'un rire atroce, immobile et nerveux[447]

Dès le premier vers du poème, la peur est présentée comme venant de la littérature. L'emploi métonymique du terme « auteur » est renforcé par le qualificatif « quelque », qui suggère que l'important, ce n'est pas l'identité de l'auteur, mais celle du texte. L'aspect effrayant du rapport avec le texte en tant que tel, qui déclenche la terreur, est explicitement indiqué[448].

Dans la nouvelle de Gilman, c'est au contraire le « double » qui élimine la personnalité en prenant sa place. Le meurtre devient symbolique et métaphorique. Nous

[444] Guy de Maupassant, *Le Horla et autres histoires*, L'école des Loisirs, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 370.
[445] Cette rupture du contrat narratif rapproche davantage la nouvelle de celle de James, *The Turn of the Screw*.
[446] Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 372.

[447] *Ibid.*, p. 7
[448] Voir *infra*, notre développement sur *La terreur et les signes* de Laurent Jenny, chapitre 8.

assistons donc à un phénomène de dédoublement à l'intérieur d'un premier dédoublement, qui crée un effet de poupées russes. Au-delà de « je est un autre », la structure du texte évoque même la pluralité de ce je qui nous échappe.

D'autres parallèles peuvent être faits : ceux entre *La Métamorphose* de Kafka et *The Yellow Wallpaper* sont nombreux : la transformation de l'humain en une entité qui ne peut plus que « ramper », l'espace clos, le discours d'un individu qui se sent différent assigné à sa chambre, la présence insistante des autres personnages à l'entrée de la pièce, la perte des repères et enfin la dichotomie entre le corps et l'esprit. Le double est dans la place de façon semblable, puisque le narrateur lui-même est devenu un scarabée, « une monstrueuse vermine », « un monstrueux insecte »[449]. L'ipséité recouvrant presque totalement la mêmeté, il est maintenant extrêmement difficile de reconnaître le sujet après un changement aussi important. Cette métamorphose pose le problème du « qui suis-je » sous un angle nouveau : peut-on encore, après qu'il a subi un tel changement, reconnaître le moi[450]?

Les techniques de la poésie de Dickinson sont assez proches des deux autres textes du corpus à cet égard, les conventions et les codes du surnaturel étant utilisés sans que ce dernier soit convoqué en tant que tel. Le poème 274 débute d'ailleurs par ce vers : « The only Ghost I ever saw ». Cette allusion « au seul fantôme jamais vu » est chargée d'ironie. De la même façon, dans le poème le poème 670, que nous avons annoncé dans notre première partie, « One need not be a Chamber – to be Haunted », qui construit un univers de terreur projeté dans un théâtre intérieur, le terme « haunted » se contente de suggérer une réalité surnaturelle :

> One need not be a Chamber – to be Haunted –
> One need not be a House –
> The Brain has Corridors – surpassing
> Material Place –
>
> Far safer, of a Midnight Meeting
> External Ghost
> Than its interior Confronting –

[449] Franz Kafka, *La Métamorphose*, (1915), GF Flammarion, 1999, p. 7 et p. 21.
[450] Nous verrons dans la quatrième partie que plusieurs poèmes de Dickinson insistent sur cet aspect de la problématique : *non sum qualis eram*, en mettant en regard l'épisode du dîner à la fin de *La Recherche*, dans lequel le changement opéré par le temps sur les personnages est tel que le narrateur hésite à reconnaître ces derniers et croit tout d'abord à un déguisement.

That Cooler Host.

Far safer, through an Abbey gallop,
The Stones a'chase –
Than Unarmed, one's a'self encounter –
In lonesome Place –

Ourself behind ourself, concealed –
Should startle most –
Assassin hid in our Apartment
Be Horror's least.

The Body – borrows a Revolver –
He bolts the Door –
O'erlooking a superior spectre –
Or More –

La narration insiste sur le fait que la terreur n'est pas dans le surnaturel, le fantôme à l'extérieur est nettement moins effrayant que les fantômes du soi, ce que souligne Guy Jean Forgue :

> Ce moi, comme la Nature, est un domaine hanté. Un spectre meurtrier en arpente les couloirs ; c'est un royaume divisé que se disputent deux monarques ou, si l'on préfère, l'âme est à elle-même sa propre terreur et son propre tyran[451].

Mais par contre, le conflit interne entre deux aspects du moi est d'une violence meurtrière et le pire assassin est en soi, comme dans la nouvelle de Poe, *William Wilson*, à la fin de laquelle le narrateur ne tue son « double » que pour avoir la sensation étrange que c'est lui-même qui meurt. La confusion est telle entre le sujet et son double que tuer l'autre revient à se tuer soi-même[452] :

> You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.

[451] Guy Jean Forgue, Introduction à *Emily Dickinson, Poèmes*, Paris, Aubier, 1970, p. 27.
[452] William Wilson, in *Great short works of Edgar Allan Poe*, edited by G.R. Thompson, New York, 1970, p. 261.

Le redoublement en « thou » de « you » contribue à tisser l'entrelacs des pronoms personnels de 1ère et de 2ème personnes. Le détournement du verbe « murder », normalement employé pour désigner la destruction de l'autre et non pas de soi-même, souligne le fait que détruire l'autre et se détruire soi-même n'est plus qu'une seule et même chose. Deux faces cachées du même apparaissent. L'Autre a pris le dessus, de façon extrêmement insidieuse, ne laissant pas d'échappatoire possible et précipitant un dénouement totalement inattendu. Le narrateur est-il devenu fou ou victime d'un phénomène surnaturel inexplicable ? On assiste au même type de vacillement que lors du dénouement de la nouvelle de Gilman. On retrouve cette violence dans le poème 315 :

> He fumbles at your Soul
> As players at the Keys
> He stuns you by degrees

Qui est-Il ? Et quel est le secret de cette violence et de la fascination qu'Il exerce sur la personnalité violentée ? L'adresse directe à l'allocutaire, « *your* Soul », renforce l'effet d'immédiateté et de proximité qui se dégage du poème. Le poème 298 montre l'assaut que subit la personnalité et les invasions de type surnaturel qui rendent toute solitude impossible :

> Alone I cannot be –
> For Hosts – do visit me –
> Recordless Company –

Le fantastique n'a pas été beaucoup plus étudié dans les poèmes de Dickinson que dans *The Portrait of a Lady*. Christine Savinel, dans *La grammaire du secret*, souligne que le poème 1670 est le seul poème onirique dans toute l'œuvre de Dickinson. Le fantastique chez Dickinson ne prend effectivement pas cette forme-là et n'a pas recours, à part cette occasion unique, à ce raccourci commode que constitue le rêve pour parler de l'étrange dans le réel. L'analyse que fait Savinel de la poésie de Dickinson est très proche des thèses ricœuriennes. Eu égard au poids de cette explication littéraire dans notre propos, nous la citerons assez longuement :

> Les parages innommables du moi sont peuplés de formes étranges, dont le parallaxe fait varier la relation de voisinage (ou son fléchage tout au moins),

en en faisant tantôt les formes voisines du moi, tantôt les formes dont le moi est voisin. C'est ainsi que Dickinson a écrit un unique poème sur une vision onirique, qui met en scène les différents actes du fantasme, dans son maintien à distance du moi (1670). Il s'agit d'un poème démesurément long selon les normes dickinsoniennes, et dont chacune des quatre strophes correspond à un acte de ce drame où se dit l'effroi que peut inspirer le voisinage de soi.

[...] A la troisième strophe, les acteurs clivés de ce voisinage fantasmatique en viennent à la confrontation :

> I shrank - « How fair you are »!
> Propitiation's claw -
> « Afraid he hissed
> Of me »?
> « No cordiality » -
> He fathomed me -
> Then to a Rhythm *Slim*
> Secreted in his form
> As Patterns swim
> Projected him.

D'évidentes lectures particulières peuvent être faites ici, de la scène d'Eve et du serpent à la dramatisation d'un fantasme sexuel - mais en tant que formes particularisées d'une plus large mise en scène des parages du moi. « I shrank » traduit la réticence devant la reconnaissance de *l'autre innommable*. « Propitiation » suggère la possibilité d'un *plus près*, d'un *trop près*. Les hiatus et ruptures des vers trois et quatre placent « of me ? » dans une situation isolée, où la question du partage de ce moi est posée théâtralement. Elle est reposée implicitement au dernier vers, par l'absence de la forme réfléchie de « him ». De ce serpent qui se projette dangereusement vers le moi, le moi justement pourrait être le « self », le *même* manquant.

Le quatrième et dernier acte est celui de la fuite de ce *même* devant *l'autre même* :

> That time I flew
> Both eyes his way
> Lest he pursue
> Nor ever ceased to run
> Till in a distant Town
> Towns on from mine
> I set me down
> This was a dream

A regarder le secret de ses deux yeux, le moi semble vouloir échapper au clivage. Mais « Both eyes his way » est une clause ambiguë, qui suggère qu'à telle fin de réunifier la vue et la vision, il faut aussi jeter les yeux du côté du serpent – au risque de les y laisser. D'ailleurs le moi ne s'installe pas dans les faubourgs de ce secret innommable, mais dans une ville

> lointaine, loin du moi – et de ses mines sombres et profondes. Et c'est un moi sans double qui s'y installe, un « me » et non un « myself », sans plus d'ombre[453].

L'analyse de Christine Savinel satisfait pleinement à l'idéal de « vérité » que nous avons évoqué[454]. Ajoutons seulement un détail surprenant : derrière la récurrence du mot « worm », se profile le mot « word », dans un effet de paronomase implicite qui, curieusement, trouve un écho dans l'homophonie, en français, entre « ver » et « vers ».

Le traitement de la figure du double dans la novella de Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, est à rapprocher de celui des trois textes du corpus. Véritable méditation sur le sujet, ce récit-métaphore de la division annonce les théories de Ricœur sur la mêmeté et l'ipséité en montrant le sujet en tant que processus – processus dans lequel la menace vient moins d'une perte, que d'un redoublement, d'identité. « Dr Jekyll » livre au lecteur sa conception du sujet divisé en deux parties :

> [...] man is not truly one, but truly two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point. Others will follow, others will outstrip me on the same lines; and I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens[455].

Selon Stevenson, l'humain est fait de plusieurs entités, « je » est non seulement un autre, mais plusieurs autres. Dans cette nouvelle, la division du sujet va de pair avec la multiplicité des lieux. Le changement de lieu est lié au changement d'état pour le personnage, révélant non seulement une association métonymique entre le corps et la maison, mais encore une synecdoque, la chambre et l'atelier chez le « Dr Jekyll » étant des lieux dans le lieu, et le trajet entre les deux se révélant parfois source de problèmes. Plusieurs types d'énonciation contribuent à construire la macrostructure de l'œuvre : le manuscrit dans lequel « Dr Jekyll » conte son histoire, le récit du « Dr Lanyon », et puis la partie prise en charge par une narration omnisciente, rendant complexe la question du point de vue, et *a fortiori* de celui de l'auteur. Plus que jamais, il serait trop simple d'imaginer que le personnage principal est le porte-parole de l'auteur. Dans le combat

[453] Christine Savinel, *op. cit.*, pp. 225-227.
[454] Voir *supra*, p. 203.
[455] Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, (1886), London: Everyman's Library, 1974, p. 49.

entre les forces du bien et du mal, ce sont toujours ces dernières qui finissent par gagner, car le mal, comme la figure de Satan dans *Paradise Lost*, est tellement plus séduisant ! Il reste que la problématique, posée en ces termes, semble plus datée, plus victorienne que la façon dont elle est posée dans les textes du corpus :

> Many a man would have even blazoned such irregularities as I was guilty of; but from the high views that I had set before me, I regarded and hid them with an almost morbid sense of shame[456].

Quelles sont ses fautes ? Nous ne le saurons jamais, nous ne pouvons que les imaginer. Le produit que doit ingérer le « Dr Jekyll » joue le même rôle que le papier peint dans *The YWP* et que « "Tim" » dans le poème d'Emily Dickinson. Il est, entre deux états opposés du moi, un espace de transition, qui doit être traversé pour que la transformation puisse s'opérer. Lorsque « Dr Jekyll » se rend compte avec horreur que la mutation commence à avoir lieu sans l'aide de sa potion, cela signale qu'il n'y a plus de médiation possible entre les deux aspects antagonistes du soi et que l'un des deux doit l'emporter. Il faut noter un point sur lequel *The YWP* paraît différent des textes fantastiques majeurs de l'époque. Le personnage ne manifeste aucun étonnement ni aucun effroi face aux apparitions, ce qui est en constraste important avec les réactions du « Dr Jekyll » et du narrateur du *Horla*, par exemple.

On peut esquisser une typologie rapide des « trajets » du double, qui tenterait de rendre compte des différents mouvements dialectiques entre le double et le sujet. Les tentatives désespérées du personnage pour intégrer le double ou le repousser se soldent en général par un échec. Le double est parfois montré à l'intérieur du sujet, et parfois en tant qu'alter ego. Métaphore de l'échec de l'intégration de l'altérité en tant qu'ipséité au sein du sujet, la séparation radicale entre le double et le sujet entraîne la mort, ou en tout cas, le disfonctionnement grave, du personnage. <Dans *The Portrait of a Lady*, on peut noter un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, avec l'intrusion de l'élément étranger, la fortune de Ralph, qui a changé le statut d'Isabel, et paradoxalement, a causé sa perte. Il le lui avoue sur son lit de mort : « I believe I ruined you » et il ajoute : "I will live in you". Le fantôme représente un double mouvement, car il semble être devenu Ralph au moment de sa mort mais il est aussi un élément extérieur. Dans *The Yellow Wallpaper*, le moi « voit »

[456] *Ibid*, p. 39.

un double à l'extérieur, et celui-ci finit par parler *dans* le sujet, à la place du sujet. Il y a donc un double trajet, du sujet vers le double et du double vers le sujet, de l'intérieur vers l'extérieur, puis de l'extérieur vers l'intérieur. Dans le poème 196 de Dickinson, "Tim" est à *l'extérieur* au début et finit par s'immiscer entre deux aspects du soi à la fin du poème, le trajet est donc de l'extérieur vers l'intérieur.

Ce tableau peut être complété par l'addition de la sélection que nous avons opérée parmi des textes extérieurs au corpus. Dans *William Wilson*, c'est un personnage à part entière, alter ego du narrateur, qui se révéle, à la fin de la nouvelle, être le personnage lui-même, puisqu'en tuant son double, le personnage se tue lui-même, le trajet est donc plutôt de l'extérieur vers l'intérieur. Dans *Dr Jekyll and Mr Hyde*, le double est à l'intérieur du sujet et la potion lui permet d'extérioriser ce double, mais à la fin de la nouvelle, ou plutôt à la fin de la partie narration omnisciente, c'est Hyde, et non pas Jekyll, qui est trouvé mort. C'est donc le double qui est devenu définitivement le sujet. Enfin, dans *The Picture of Dorian Gray*, le portrait, objet extérieur, mais construit à partir du personnage dans un phénomène de mimétisme, prend ensuite une vie autonome. En le lacérant, le personnage se retrouve poignardé lui-même et c'est lui qui est défiguré à la place du tableau. Cette typologie tente de rendre compte des différents mouvements dialectiques entre le double et le sujet. On voit le flux et le reflux dans cet échange dialectique entre le soi et le double. Le processus d'incorporation ou au contraire d'extériorisation de l'autre en soi fabrique un double, faisant rimer altération avec altérité.

Tout le poème 1670 est construit sur la métaphore filée de la projection du moi à l'extérieur, comme dans *The Yellow Wallpaper*, à travers un objet extérieur représentant à la fois une projection et un antagonisme avec le sujet. Procédé classique qui fait basculer le texte dans un genre onirique, la chute « T'was a dream » constitue un retour aux conventions du réalisme. Comme pour *Alice in Wonderland*, et bien d'autres textes érigés selon le même schéma narratif, le problème se pose alors de savoir à quel genre appartient le texte. Une seule phrase de clôture suffirait-elle à faire basculer le texte entier dans un autre genre ? Selon nous, le fantastique peut effectivement être considéré comme un genre à part entière, comme l'affirme Malrieu, et non seulement une hésitation entre deux genres. Les emprunts que font les textes sélectionnés à ce genre, sans toutefois lui appartenir, contribuent à tresser leur écriture, comme le fait l'entrelacs du narratif et du poétique.

Le double mène également à la folie, dont il constitue à la fois une cause et un symptôme :

> La défamiliarisation paradoxale, c'est l'Unheimliche freudien compris comme la « non coïncidence avec soi » (Claude Lévesque). Le double, littérairement parlant, est donc, plus qu'une réalité conflictuelle, un symptôme de *discontinuité*, annonciateur de perte de la personnalité ; il conduit au délire, à la folie[457].

Si le double occupe une place cruciale dans la construction du sujet dans les textes sélectionnés, il n'est toutefois qu'une des facettes de la problématique. Il peut être ce qui conduit au délire et constituer le noyau-même du délire, comme dans le cas de *The Yellow Wallpaper*.

[457] Bernard Brugière, « Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature », p. 121.

C. Folie, perte de perception du réel ou conscience altérée

Autre paradoxe, la folie est parfois envisagée dans les textes sélectionnés comme un dépassement du jugement ordinaire et en tant que tel, comme un élément nécessaire à la raison. La sagesse serait alors d'intégrer cette vision inhabituelle du monde que la folie propose au sujet, comme une opportunité de secouer le carcan des habitudes de pensée :

> Au cœur de l'absurde, c'est comme si on touchait un sens qui est au-delà de la raison. Toutes nos raisons, il y aura toujours quelqu'un pour les contredire et le contraire sera aussi raisonnable. Ce qui est folie pour la loi ordinaire, pour la normose dans laquelle nous vivons, a un sens au-delà du sens commun de l'existence, et nous pouvons toucher là une autre dimension, la profondeur de l'Etre incréé, un sens qui est sûr, qui est vrai, et que rien ni personne ne peut nous enlever. Une sagesse qui n'assumerait pas la folie serait une bien pauvre sagesse[458]!

Jean-Yves Leloup démonte l'enjeu de ce paradoxe ultime que constitue la folie. L'expression « un sens au-delà de la raison » évoque « l'au-delà du réel » de Malrieu et met à nu, même si ce n'est pas le propos de l'auteur, un des mécanismes du fantastique. Erasme expliquait déjà dans son *Eloge de la folie*[459] qu'il est nécessaire d'intégrer la folie si l'on souhaite avoir un tant soit peu de sagesse. Il semble impossible de s'accorder sur l'idée de « réel ». Toutefois, de la même façon qu'il est difficile de définir la santé, mais relativement aisé de déceler l'état de maladie, la perte de la conscience du réel, elle, semble davantage faire l'objet d'un consensus. Pour autant, il reste difficile de définir ce que l'on peut entendre par folie. On ne peut qu'en donner certaines définitions cliniques. Celle que nous proposons ici semble la plus signifiante pour comprendre le processus décrit dans *The YWP* :

> La première marque de cette régression du Moi consiste dans cette perception étrange du réel qui donnait une si grande angoisse à la malade. Et à mesure que la maladie opère sa désagrégation, on constate que l'univers perd de plus en plus sa structure spatiale jusqu'à ce qu'il soit remplacé par un autre univers éminemment subjectif et mouvant. Cette perte progressive

[458] Jean-Yves Leloup, *Un art de l'attention*, Paris, Les Editions du Relié, 2000, p. 88.
[459] Erasme, *Eloge de la folie*, Paris, GF-Flammarion, 1964.

> de la réalité provient du retrait de l'énergie libidinale effectué par le Moi au profit de l'élaboration du délire et des hallucinations[460].

La folie est un trait d'union entre le réel et le supernaturel, un élément commun au réalisme et au fantastique. Selon Doris Lessing, la folie, est avec les rêves, un moyen de laisser apparaître l'irrationnel sous un jour admis, dans la littérature réaliste[461]. Qu'il s'agisse d'interventions du surnaturel ou de folie, l'important en littérature est en effet cette mise en scène d'une perception altérée du réel, qui débouche potentiellement sur un élargissement des possibles pour le lecteur. Pour la plupart des Victoriens, l'imaginaire était réprouvé comme dangereux, car pouvant mener à la folie, comme cela transparaît très nettement dans la nouvelle de Gilman à travers le personnage de John. *The YWP* s'incrit en faux contre ce préjugé et montre au contraire que c'est la répression de la créativité, et non l'exercice de l'imaginaire, qui mène à la folie. Il est imprudent de souscrire à une autre opinion que celle généralement acceptée, comme le souligne le poème 435 : « Assent – and you are sane – / Demur – you're straightway dangerous – ».

Dans *The Portrait of a Lady*, la folie est convoquée en tant que métaphore de l'écart et peut être considérée en cela comme une figure de style. Il est intéressant de noter que la première lettre du prénom du personnage principal est « I », comme s'il était important de s'assurer de l'existence du moi. L'interrogation sur la folie prend une forme très subtile. Isabel Archer refuse d'épouser un *Lord* anglais qui est doté de toutes les qualités, intelligent, aimable, séduisant, extrêmement riche (le texte ne se prive pas d'une certaine ironie dans l'emphase hyperbolique à cet égard) pour lui préférer ensuite un homme considéré par tous comme une non-entité. Ce refus ne pouvait être perçu dans le contexte social de la fin du XIX[e] siècle que comme une forme de déraison :

> She was a person of great good faith, and if there was a great deal of folly in her wisdom those who judge her severely may have the satisfaction of finding that, later, she became consistently wise only at the cost of an amount of folly which will constitute almost a direct appeal to charity[462].

[460] Marguerite Sechehaye, (1950), *Journal d'une schizophrène*, Presses Universitaires de France, p. 126.
[461] Doris Lessing, *Autobiographie : La marche dans l'ombre (1949-1962)*, p. 391.
[462] *PL*, p. 95.

Le chiasme lexical, « / folly wisdom wise folly / », souligne le fait que quelque chose de l'ordre de la folie, ou en tout cas de l'inconséquence, est en jeu dans la construction de la sagesse. Sans aller jusqu'à la perte totale du moi dans la démence comme c'est le cas dans la nouvelle, le traitement du sujet dans le roman prend en compte la destruction du soi par le soi. La nuit de veille d'Isabel Archer lui enseigne que la frontière est mince entre la clairvoyance et les hallucinations, entre la révélation inspirée et le déséquilibre mental. L'utilisation très spécifique que fait James du discours indirect libre souligne constamment la dissociation intérieure. De plus, Isabel est souvent en décalage par rapport aux autres personnages. Il n'est jamais précisé en quoi consiste exactement sa différence, qui, toutefois, mentionnée à plusieurs reprises, ne fait aucun doute. Le lexique employé pour la décrire par les autres personnages, « original » (le mari de sa sœur), « dangerous » (Lord Warburton), « interesting » (Ralph) est très révélateur à cet égard, car il connote la différence, tout en balayant un continuum de valeurs très diverses. A la fois douloureusement consciente de sa différence et incapable de l'assumer, Isabel Archer ne se donne pas les moyens d'écrire, comme le fait son amie Henrietta. A l'instar de son cousin Ralph, dont les talents restent inexploités, elle n'envisage même pas d'exercer une activité.

Toute cette sagesse apparente, tous ces discours modérés, tous ces personnages dans un état de contrôle poussé à l'extrême, ne trahissant pas l'ombre d'un souci, font que la folie ne peut être analysée que comme quelque chose qui se cache, mais qui est toutefois révélé par des indices. La folie n'est pas mise en scène comme dans *The YWP*, mais elle prend la forme de l'auto-destruction, de la destruction psychique, de la dissociation, du refoulement, de la distance vis-à-vis de soi-même, plutôt que de la folie au sens plus habituel. A l'instar de l'inconscient, la folie ne peut être étudiée qu'à travers ses manifestations. Jugulée par le biais de la répression et du non-dit, elle ne peut être étudiée que par les résidus, les traces qu'elle a déposées dans la parole des personnages et dans la narration. Le langage peut sembler totalement « logique » et « rationnel », alors qu'en fait le lecteur a été convié à son insu dans un espace de folie. Même l'acte posé par Isabel Archer à la fin du roman peut être appréhendé dans cette lumière. Ce qui émerge de ce roman, c'est la dissociation, ce type de distance vis-à-vis de soi-même qui poussée à son comble, mènerait effectivement à la démence. Mais le texte reste en-deçà et se contente d'indiquer une piste herméneutique. Le processus du refoulement occupe donc une place

importante, les personnages se construisant amplement sur le renoncement – renoncement à une partie du soi, parfois au soi.

La perte de la perception du réel dans *The YWP*, le traitement de la perception des objets, notamment, peut rejoindre certaines descriptions cliniques de la perception altérée qu'ont les sujets schizophréniques des objets :

> Chaque objet est perçu par rapport à un autre, et par rapport au fond sur lequel il est situé. En plus nous attribuons une fonction utilitaire aux objets que nous voyons : une chaise sert à s'asseoir. Tandis que le malade dont certains secteurs du Moi ont perdu leur énergie ne situe plus les objets par leurs rapports interindividuels. Les interstices qui séparent les objets et les ordonnent sur des plans différents sont abolis. C'est pourquoi chaque objet est perçu comme un tout, c'est pourquoi aussi il paraît découpé, plus grand que nature et que l'espace lui-même semble illimité, sans profondeur et sans lois, sans plans successifs selon la troisième dimension. Cette perception bizarre de la réalité est la forme intellectuelle de la perte de la synthèse du Moi[463].

C'est un élément important pour rendre compte de la force littéraire de *The YWP*, car ce texte fait appel à des notions très fortes par rapport à l'inconscient.

> A mesure que nous suivions à travers les confidences de Renée l'évolution de la maladie, nous constations que des secteurs du Moi de plus en plus grands perdent leurs frontières séparatives avec la réalité. Si bien que Renée se trouve en pleine confusion du Moi avec le non-moi, l'adualisme, comme Baldwin l'a nommé.
>
> Le déséquilibre entre l'assimilation au Moi propre et l'accommodation à la réalité augmente de plus en plus, si bien que Renée n'a plus conscience de sa subjectivité. Faute de cette prise de conscience nette de ses impressions intérieures, elle les projette dans le monde extérieur. Les éléments internes, comme la souffrance, la peur, l'agressivité, sont peu à peu attribués à des objets inertes ou à des mouvements physiques qui semblent avoir une analogie avec les mouvements internes. L'univers extérieur se transforme progressivement en fonction du Moi, par incapacité à localiser dans la conscience les impressions ressenties. Mais ce débordement des éléments internes dans le monde externe provient aussi de l'excès, de la violence des impressions éprouvées. Les pulsions primaires effrayent le Moi qui n'est plus en état de leur faire face. Et dans sa faiblesse il utilise le seul mécanisme de défense qui soit à sa disposition, celui de la projection[464].

[463] Marguerite Sechehaye, *op. cit.*, p. 104.
[464] *Ibid*.

On est frappé par la ressemblance avec le processus de régression et de perte du moi et le phénomène de projection décrits dans la nouvelle de Gilman. La force de la déstabilisation est telle qu'on hésite même à la qualifier de simple délire :

> C'est pourquoi Renée entend dans les bruits du vent et les bruissements des arbres sa propre plainte, sa souffrance et son hostilité… On peut à peine appeler délire cette déformation des données extérieures en fonction du Moi. On peut plutôt y voir un des mécanismes de la pensée symbolique qui caractérise les régressions schizophréniques, et qui s'apparente à la pensée du petit enfant. Et pourtant cette attribution des éléments internes à des forces de la nature qui semblent correspondre à des mouvements de l'âme constitue bien le noyau du délire intérieur[465].

L'interprétation erronée des sons émis par la nature en les décodant comme ses propres sentiments rejoint l'immense confusion manifestée par la narratrice. Certaines de ces visions s'apparentent même à la créativité artistique. La différence, et elle est de taille, réside dans la maîtrise du langage. L'aspect contrôlé, travaillé de la langue poétique de cette nouvelle s'oppose radicalement à l'aspect brut de la langue de la folie. Selon Laurent Jenny, « le fou et le poète s'accordent à trouver une urgence dans l'invention d'une autre langue », et selon Barthes : « Tout écrivain dira donc : *fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis* »[466]. Ces deux citations donnent la mesure de la difficulté de donner un aperçu de cette expérience en littérature, et du même coup, de l'ambition du projet littéraire de *The Yellow Wallpaper*. Peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles cette nouvelle a poussé aussi loin la recherche du langage poétique. Parmi les nombreuses traditions littéraires à laquelle ce personnage se rattache, il faut considérer celle des figures féminines de la folie, dont Ophelia dans *Hamlet* est l'exemple le plus illustre.

C'est dans les poèmes de Dickinson que l'on trouve l'interrogation la plus incisive sur la folie, qui est volontiers liée à celle sur la différence. Le poème 435 remet en cause la contrainte des poncifs, de la majorité, de la *doxa* :

> Much Madness is divinest Sense –
> To a discerning Eye –

[465] *Ibid*.
[466] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 12.

> Much Sense – the starkest Madness –
> 'Tis the Majority
> In this, as All, prevail –
> Assent – and you are sane –
> Demur – you're straightway dangerous –
> And handled with a Chain –

Le problème ne semble pas être que l'auteur se soit posé des questions sur sa santé mentale, comme a pu le proposer le critique cité plus haut. L'instance narrative témoigne au contraire d'une grande foi en sa santé mentale, affirme sa différence, et remet en question ce qui est perçu comme le bon sens par une majorité normative. En revanche, ce poème en dit long sur ce que les écrivains vivaient au XIX^e^ siècle et certainement sur ce que Dickinson elle-même a vécu. Comment aurait-elle pu ne pas sembler originale, sinon folle, aux yeux de son entourage ? Pour le commun des mortels à Amherst à la fin du XIX^e^ siècle, il n'y avait pas grande différence entre un esprit fantaisiste et la folie, comme nous le montrent les nombreuses allusions de ses biographes à ce sujet :

> Despite his [Higginson's] persistent efforts and the incalculable and gallant service he rendered, he was never allowed to grasp the phenomenon which was his "half-cracked" and "eccentric" poetess in Amherst[467].

Il faut rappeler l'anecdote bien connue, selon laquelle la femme de Higginson, alors qu'on lui rappportait la remarque de Dickinson, « il faut toujours être reconnaissant d'être ce qu'on est », avait objecté que dans le cas de cette dernière, justement, cela ne semblait pas si sûr[468]. Dans la poésie comme dans le monde extra-poétique, il est parfois difficile de décider où se situe la folie véritable, et si c'est l'individu, ou au contraire le groupe, qui est en cause :

> [S]o individualistic was the Dickinson « difference » that in the end each member of the family was isolated from the rest, and Emily had to conclude at last: "It is essential to the sanity of mankind that each one should think the other crazy…"; and madness, which might mean genius ("a Divine Insanity"), is a tormenting preoccupation in the letters and poems. Was she mad or were the others mad? In self-defense she was compelled to say to Mrs. Holland: "Pardon my sanity… in a world *in*sane…"[469]

[467] Albert J. Gelpi, *Emily Dickinson, The Mind of the Poet*, Harvard University Press, 1966, p. 28, citant Jay Leyda, *Years and Hours of Emily Dickinson*, II, p. 213.
[468] Cité dans Christine Savinel, *La grammaire du secret*, p. 208.
[469] Albert J. Gelpi, *op.cit.*, p. 164.

Le poème 280 joue sur l'écart entre un premier niveau, qui semble être de l'ordre de la folie au niveau sémantique le plus immédiat et un deuxième, qui correspondrait à une réorganisation de la perception et qui s'apparenterait plutôt à une démarche poétique :

> I felt a Funeral in my Brain
> A Plank in Reason Broke
> I finished knowing then
> Hitting a World at every plunge

L'image très concrète de la planche qui se brise est en accord avec le thème de la cérémonie de l'enterrement, mais en décalage total avec le plan intellectuel de la raison. Le poème associe avec une grande force des niveaux qui sont incompatibles. Il est également question d'une fin de la perception plus radicale, que l'on peut plutôt imaginer comme la mort de la narratrice du poème. Certains critiques, dont l'attitude s'apparente à une fuite devant le problème posé, pratiquant ce que Marie-Jeanne Ortemann nomme « une variante du naufrage biographique »[470], se sont demandé si l'auteur avait fait elle-même cette expérience :

> Si la nature est un cirque, l'âme est une galerie des horreurs où le « gothique » poesque compte moins qu'une fêlure mystérieuse de l'être. La poétesse a-t-elle parfois frôlé le dérangement mental [471] ?

Mais cette « fêlure de l'être » n'est pas si mystérieuse si l'on y voit une interrogation philosophique et linguistique, et de surcroît, interroger l'auteur plutôt que le texte revient à déplacer les problèmes. Ses poèmes témoignent surtout d'une remise en question de l'ordre établi et l'interrogation sur la folie semble plus philosophique que biographique. Le poème 410 en fournit un exemple :

> The first Day's Night had come –
> And grateful that a thing
> So terrible – had been endured –
> I told my Soul to sing –
>
> She said her Strings were snapt –

[470] Marie-Jeanne Ortemann, *Elizabeth Bishop, Synthèse sur The Complete Poems*, p. 58.
[471] Guy Jean Forgue, Introduction à *Emily Dickinson, Poèmes*, Paris, Aubier, 1970, p. 27.

Her Bow – to Atoms blown –
And so to mend her – gave me work
Until another Morn –

And then – a Day as huge
As Yesterdays in pairs,
Unrolled its horror in my face –
Until it blocked my eyes –

My Brain – begun to laugh –
I mumbled – like a fool –
And tho' 'tis Years ago – that Day –
My Brain keeps giggling – still.

And Something's odd – within –
That person that I was –
And this One – do not feel the same –
Could it be Madness – this ?

L'instance narrative feint de douter de sa propre santé mentale alors que la cohérence et la profondeur de ses propos témoignent du contraire. La question que pose le dernier vers met ainsi en évidence le paradoxe constitué par la contradiction entre l'énoncé du poème et son enveloppe énonciative. Mais les segments, « That person that I was – » et « and this One – » suggèrent aussi une interrogation sur la complexité des rapports entre mêmeté et ipséité. Il est effectivement difficile de mesurer le décalage, porté par les déictiques « that » et « this », entre la personne qui était et celle qui est, et de concevoir que « cette personne-là » et « celle-ci » correspondent à une même entité. Les poèmes de Dickinson qui mettent en scène la folie sont le résultat d'une longue méditation identitaire et sont à lire, tout comme *The Yellow Wallpaper*, comme une série d'interrogations ontologiques.

Gelpi établit un lien entre Emily Dickinson et Isabel Archer. Selon lui, la poétesse et l'héroïne de roman manifestent le même désir d'observer et d'apprendre, tout en se tenant à distance :

> Like Isabel Archer in *Portrait of a Lady*, Emily Dickinson wanted to know and see – but untouched at a safe distance. And she deserves credit for recognizing and accepting the consequences of keeping her distance: in her

> world, as she said, « there is not so much Life as *talk* of life, as a general thing"[472].

Le début de cette citation est une allusion directe à une remarque de Ralph, qui signale à sa cousine, au début du roman, qu'elle souhaite voir mais non pas ressentir : « You want to see but not to feel ». La narratrice de *The YWP*, elle aussi, se sent différente des personnages féminins de son entourage, sans savoir que faire de cette dissemblance. La problématique de la différence nous amène à pointer le fait que James, Gilman et Dickinson étaient tous les trois, chacun à sa manière, plutôt en marge, en décalage. Nous savons qu'il est vain de mettre sur le même plan la vie de l'auteur et le montage du texte. Le recours à la biographie ne saurait « éclairer ni la valeur ni le sens d'un roman », comme le souligne Kundera :

> D'après une métaphore célèbre, le romancier démolit la maison de sa vie pour, avec les briques, construire une autre maison : celle de son roman. D'où il résulte que les biographes d'un romancier défont ce que le romancier a fait, refont ce qu'il a défait. Leur travail, purement négatif du point de vue de l'art, ne peut éclairer ni la valeur ni le sens d'un roman. Au moment où Kafka attire plus l'attention que Joseph K., le processus de la mort posthume de Kafka est amorcé[473].

Certainement, la plus grande prudence est nécessaire, mais on peut toutefois objecter, avec le titre de Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, que le contexte de l'œuvre peut être considéré en tant que tel[474]. Même s'il y a loin entre l'auteur dans le texte et l'auteur dans sa vie, il est difficile d'ignorer totalement certaines correspondances. Tout est affaire de degré dans la relation établie entre texte et contexte, entre œuvre et vie. Il est difficile de passer totalement sous silence, par exemple, les similitudes entre Isabel Archer et son créateur[475]. James a transcrit un peu de sa brillance et de sa différence dans son personnage, cela ne fait aucun doute[476]. Il y a mis un peu de cette difficulté à fonctionner qui est si bien traduite dans le poème de Baudelaire : « Le poète est ainsi au milieu de ses semblables, ses ailes de géant l'empêchent de marcher ». Cela témoigne d'un des nombreux points de

[472] Albert J. Gelpi, *op.cit.*, p. 173.
[473] Milan Kundera, *op.cit.*, p. 178.
[474] Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

[475] Là encore, on pense inévitablement au célèbre « Emma Bovary, c'est moi » de Flaubert.
[476] La présentation qu'en fait Edith Wharton dans son autobiographie est tout à fait révélatrice à cet égard.

contact que gardent les textes sélectionnés avec l'esthétique et l'éthique romantiques, même quand ils semblent vouloir s'en dégager.

La parole est tellement enflée dans *The Portrait of a Lady* qu'elle en devient un élément de fantastique. Le dit des personnages est noyé dans un flot de mots, l'abondance même du dit obscurcit totalement *ce qui* est dit dans ce qui *est dit*. Mais ce gonflement du volume de la parole correspond aussi à beaucoup de choses qui, elles, ne sont pas dites. Les personnages du roman insistent sur beaucoup de détails pour taire l'essentiel. Isabel Archer ne révèle sa détresse qu'à son cousin sur son lit de mort. On retrouve le même motif dans *The Yellow Wallpaper*. Il est intéressant de considérer aussi tout ce qui n'est pas dit, tout en étant su, connu, voire reconnu. A travers ses non-dits, le texte fait exploser le mythe de l'acte salvateur d'écriture, de l'écriture libératrice, il fait tomber les dernières illusions, par rapport à l'acte d'écriture, alors même qu'il feint, à travers les discours du personnage qu'il met en scène, de présenter l'écriture comme une libération, un garant de santé mentale. Gilman défend cette vision optimiste de l'écriture dans la présentation qu'elle fait de *The Yellow Wallpaper*, mais les choses ne sont pas si simples quand on regarde réellement les mots du texte. L'intention proclamée de l'auteur ne rend pas justice à la complexité de la nouvelle, un décalage s'installe entre le texte et le métatexte. Il est certes tentant de mythifier l'acte d'écriture quand on est du côté de l'interdit. A la fin du XIX^{e} siècle, le contexte social interdisait l'écriture aux femmes de façon tout à fait explicite. Ces dernières ont ainsi eu tendance à exalter l'écriture avant que celle-ci ne leur soit réellement permise[477], de la même façon qu'elles avaient mythifié le vote avant d'obtenir le suffrage. Or elles ont découvert que le fait d'écrire comporte aussi des risques identitaires, et qu'à écrire sur l'écriture, on prend un double risque, un risque existentiel plus grave encore que celui de la folie, si l'on en croit les textes de Gilman et de Dickinson. Car le travail d'écriture sur l'écriture par le biais de la fiction ne saurait être confondu avec celui de critique littéraire explicite, que James a davantage pratiqué que Gilman ou Dickinson. Mais quels que soient les dangers inhérents à l'écriture, ils semblent parfois surpassés par ceux qui découlent de son absence. Ne pas écrire, voilà ce qui est montré comme encore plus dangereux que d'écrire, que ce soit dans le texte ou le paratexte. Ce paradoxe explique peut-être certains traits qui resteraient incompréhensibles

[477] Cet aspect sera développé plus avant dans la troisième partie.

autrement, certaines hésitations dans l'écriture qui sont en fait la mise en texte de paralysies résultant de forces opposées, contradictoires.

L'émergence de l'inconscient dans la littérature étudiée s'opère également par l'insistance sur les lieux clos à laquelle nous avons déjà fait allusion. Selon Frederick R. Karl, cette tendance, qui s'est généralisée et confirmée au XX^e siècle, serait en lien avec le développement de la psychanalyse :

> Such a development in literature may, at first, appear to be a direct response to the Freudian reliance on the regressive tendencies of the adult to return to the womb, that quasi-sacred place where needs are met without effort and without external threat. Such a response is certainly there, and it is questionable if such a literature would have developed, at least in this manner, without the influence of psychoanalytic thought. To follow this argument – which ultimately is not the major one – is to see that the room is the place in which one can dream, in which one can isolate himself as a consequence of neurosis or withdrawal symptoms, all as part of that desire to seek refuge from external onslaughts which are too much for the individual to withstand[478].

Todorov est encore plus radical, car la psychanalyse, selon lui, a supprimé la raison d'être du fantastique :

> La psychanalyse a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique. […] Les thèmes de la littérature fantastique sont devenus, littéralement, ceux-là mêmes des recherches psychologiques des cinquante dernières années[479].

Mais l'argument peut aussi bien se retourner, on peut tout autant considérer que la littérature fantastique a facilité l'émergence de la psychanalyse, sans pour autant disparaître. S'il est indéniable que le fantastique a connu son âge d'or au XIX^e siècle, il est possible de poursuivre sa trace au XX^e siècle. Donnons l'exemple du roman fantastique de Doris Lessing, *The Memoirs of a Survivor*, qui a de nombreux points communs avec *The YWP*. L'enfant qui apparaît derrière le mur, dont on ne sait jamais vraiment si elle est

[478] Frederick R. Karl, « Doris Lessing in the Sixties : The New Anatomy of Melancholy », in *Doris Lessing Studies*, p. 61.
[479] Todorov, *op. cit.*, p. 169.

fantôme ou être humain, ou hallucination de la narratrice, évoque étrangement l'entité derrière le papier peint de *The YWP* :

> […] Perhaps I did see a face, or the shadow of one. The face I saw clearly later was familiar to me, but it is possible that that face, seen as everything ended, appears in my memory in this place, this early second visit: it had reflected itself back, needing no more to use as a host or as a mirror than the emotion of sweet longing, which hunger was its proper air. This was the rightful inhabitant of the rooms behind the wall. I had no doubt of it then or later. The *exiled* inhabitant; for surely she could not live, never could have lived, in that chill empty shell full of dirty and stale air[480] ?

On retrouve cet aspect « bulle » de la pièce unique centre de « l'action », ou plutôt siège de l'énonciation. Il y a un écho d'un autre temps, d'un autre siècle dans cette pièce où la protagoniste est confinée contre son gré. Que ce soit par la force des circonstances ou par une volonté extérieure, cette pièce est à la fois un refuge et un lieu d'enfermement, ce qui en fait un espace paradoxal. Une des nombreuses similarités entre les deux textes est que cet espace «réel » communique avec un espace fantastique, la seule différence étant que dans *The YWP* les éléments du papier peint font irruption dans la pièce, alors que dans *Memoirs of a Survivor*, c'est la narratrice qui traverse le mur pour aller dans les pièces du fantastique. Dans le premier cas, c'est le monde du surnaturel qui fait irruption dans le réel. Dans le deuxième cas, c'est la narratrice qui fait le trajet du réel vers le monde du fantastique. Si on se représente ce trajet dans le sens de l'écriture, de gauche à droite, le réel vers le fantastique apparaît dans le sens linéaire du récit et donc le trajet du fantastique au réel, de droite à gauche, comme une régression, au contraire, le genre de processus régrédient que l'on associe davantage à la poésie.

Un autre exemple intéressant nous est fourni par le roman de Kundera paru en 2000, *L'identité*, qui est un exemple frappant de la persistance du fantastique. Ce roman apporte la preuve, titre à l'appui, que l'étrange et l'inexplicable président volontiers à une recherche littéraire sur l'identité. Il est également pertinent de le considérer dans une perspective de genre linguistique, parce que le fait que le personnage principal est une femme constitue un élément signifiant de l'intrigue. Tout comme *The Yellow Wallpaper*, ce roman traite du vertige identitaire en intégrant des éléments de fantastique au quotidien

[480] Doris Lessing, *The Memoirs of a Survivor*, Picador, Pan Books, 1976, pp. 13-16.

de façon si intime qu'à plusieurs reprises on ne sait plus ce qui est réel ou irréel, ce qui est troublante synchronicité ou fantasme du personnage. En utilisant les ressorts du fantastique au sens où l'entend précisément Todorov, c'est-à-dire en jouant sur cette hésitation constante de la part du lecteur, ce texte montre qu'en l'an 2000, comme au XIX[e] siècle, le plus sûr moyen de parler d'identité est d'évoquer « cet au-delà possible du réel », selon l'expression heureuse de Joël Malrieu, et pour ce faire, d'avoir recours au fantastique. Comment rendre, sinon, l'instabilité et la mouvance constantes du processus identitaire ? Car qui dit écriture sur l'identité dit questionnement identitaire, démarche dans laquelle le fantastique excelle :

> Qu'elle le veuille ou non, la littérature du double à venir ne pourra guère ne pas tenir compte de cette division de l'être révélée en psychanalyse entre le soi ou le psychisme le plus intime et le sujet du discours conscient, du comportement, de la culture. Lacan nous a montré que l'accès à ce qu'il appelle l'ordre symbolique se solde par la division du sujet, par la perte en fait d'une partie essentielle de lui-même puisque dans le symbolique le sujet ne peut être que représenté, traduit, trahi. Après avoir fourni les clés d'une interprétation de la littérature passée, la psychanalyse trace aussi peut-être les voies à suivre : retrouver ou rassembler les fragments perdus du soi lors de l'accès au symbolique ; repérer l'autre du sujet qui n'est jamais, du fait de l'inconscient, là où on (il) croit qu'il est mais parle toujours d'ailleurs parce que son discours est indéfiniment débordé par la signification qu'il engage. *Je est un autre* : la formule est plus que jamais actuelle[481].

Loin d'être supprimé par la psychanalyse, le fantastique est au contraire conforté par elle. Il faut toutefois souligner les différences entre les deux approches. L'effort de comprendre « l'anormal » en psychanalyse amène à considérer le moi comme s'il était constitué de façon autonome et indépendante, ce qui est vrai, dans une certaine mesure, mais n'inclut pas la réalité matérielle de la réflexion sur le langage : « je suis fait de mots, les mots des autres »[482]. La littérature est une *praxis*, elle met cette réflexion en pratique, elle la montre par ses mots, elle n'analyse pas directement, mais donne à voir, elle est cet exercice purement gratuit, comme l'affirme Oscar Wilde. Mais paradoxalement, alors qu'elle se préoccupe davantage de questions que de réponses, elle éclaire les fonctionnements humains et permet, à sa façon, d'élaborer des réponses à leur sujet.

---

[481] Bernard Brugière, *op. cit.*, pp. 28-29.
[482] « I'm in words, made of words, others' words» – Samuel Beckett, *The Unnameable*, cité dans Antony Easthope, *Poetry as Discourse*, p. 30.

Parfois, dans un texte littéraire, une image insiste. A telle chaîne du discours, se superpose avec insistance l'image d'un autre discours, ou le discours de l'image. Prenons l'exemple de la négation, qui, selon Freud, vaut affirmation dans les cas où elle est une stratégie adoptée par l'inconscient du patient pour exprimer ce qui est difficilement accessible à l'entendement à un niveau conscient. On peut voir le même phénomène à l'œuvre dans le texte littéraire, dans lequel co-existent plusieurs niveaux d'énonciation, celui du personnage, puis de la narration, et enfin d'une énonciation plus générale. L'énonciation de l'inconscient qui se réalise sans mots, ou par des mots qu'il faut interpréter, correspond à ce que nous avons appelé énonciation, et celle du conscient correspond à la narration. L'inconscient du texte affleure constamment dans *The YWP*, dans lequel tout signifie, tout fait sens, on serait tenté d'écrire, tout est signifiant. « I didn't realize for a long time what the thing was that showed behind, that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman ». La chose est devenue un être humain ; ce trajet de « thing » et « sub-pattern » à « woman » n'est pas sans rappeler la formule de Freud : « Wo Es war, soll Ich werden », que nous avons déjà citée[483]. Ce fait de la vie psychique que décrit Freud, processus interne, est ici non seulement extériorisé, mais encore matérialisé. Tout se passe, dans la narration, comme s'il s'agissait de noter avec minutie les étapes successives d'une croissance, d'un développement organique. L'entité derrière le papier peint fonctionne comme une projection du personnage, comme une identification projective dans la terminologie de Mélanie Klein[484]. Bien plus que le surnaturel, le texte étudie en fait à travers ce type « d'apparition », la perte des repères et les hallucinations du sujet délirant, comme elles le seront plus tard par la psychanalyse. La partie indésirable est projetée à l'extérieur du sujet, de même que les sentiments refoulés, qui exerçaient une trop grande force de pression, jusqu'à devenir insupportables. S'ensuivent hallucinations, phobies et surtout une réinterprétation du réel très spécifique, selon laquelle les choses les plus insignifiantes prennent sens. Soumis à une sorte de délire herméneutique, le sujet cherche des preuves de sa logique dans la perception faussée qu'il a du réel et confirme ainsi la réalité de son fantasme. Cela apparaît dans la littérarité du texte. L'insistance des répétitions, le rythme saccadé, le démantèlement des phrases et la récurrence des images d'enfermement (« The woman behind shakes it » – « she crawls around fast, and her

[483] Voir *supra*, p. 61. Cité dans Suzanne Hommel, *Histoire du sujet*, p. 29.
[484] Voici la définition proposée par le *Vocabulaire de la psychanalyse* : « Identification projective.Terme introduit par Melanie Klein pour désigner un mécanisme qui se traduit par des fantasmes, où le sujet introduit sa propre personne (his self) en totalité ou en partie à l'intérieur de l'objet pour lui nuire, le posséder et le contrôler ». Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 192.

crawling shakes it all over » – « she just takes hold of the bars and shakes them hard » – « And she is all the time trying to climb through ») contribuent à créer ce que l'on pourrait appeler la forme obsessionnelle du texte[485].

Le papier peint a bien plus d'animation que les personnages eux-mêmes, les meubles, qu'ils appartiennent à la pièce actuelle ou à celle du souvenir, beaucoup plus d'expression : « I remember what a kindly wink the knobs of our big, old bureau used to have, and there was one chair that always seemed like a strong friend ». Ce parti pris d'anthropomorphisme se prolongera tout au long de la nouvelle et culminera avec l'apparition de l'entité humaine dans le papier peint. Les choses sont vues comme ayant des caractéristiques humaines et dans le même temps, les humains sont perçus comme fort peu vivants et fort peu humains.

La nouvelle se termine sur une parodie d'épiphanie. On nous montre le tableau de « John » évanoui, alors que ce personnage représente la raison pure – le rationnel privé de l'intuition, de l'imagination, du symbolique. Il serait pourtant trop simple de croire que la raison s'étant écroulée, un autre ordre peut maintenant triompher. L'analyse de Todorov est à nouveau incontournable :

> Une autre conséquence du même principe a plus d'extension encore : c'est l'effacement de la limite entre sujet et objet. Le schéma rationnel nous représente l'être humain comme un sujet entrant en relation avec d'autres personnes ou avec des choses qui lui restent extérieures, et qui ont statut d'objet. La littérature fantastique ébranle cette séparation abrupte[486].

On voit la pertinence de cette analyse pour *The Yellow Wallpaper* : « l'effacement de la limite entre sujet et objet » pourrait en effet résumer la nouvelle, car c'est justement l'enjeu mis en avant dans ce texte. Il faudrait aussi analyser la part d'animalité dans cette métamorphose troublante à la Kafka. Il est, en tout état de cause, difficile de faire un sort au traitement de la folie dans cette nouvelle :

> Déclaration d'indépendance d'une femme de lettres ou aveu d'une aliénation radicale en cette fin de siècle ; le récit (et la critique à laquelle il a donné lieu) semble osciller entre ces deux positions tout en prenant acte d'une troisième posture qui subvertit l'une et l'autre, ainsi que l'alliance

[485] *The YWP*, p. 30.
[486] *Tzvetan* Todorov, *op. cit.,* p. 122.

> objective qu'elles forment tacitement entre elles en dépit de leur antagonisme apparent. Se reconnaître fou, consacrer sa folie comme source d'inspiration, lui conférer la liberté d'expression, reviendrait, malgré tout, in extremis, à escamoter l'épreuve de la dépossession définitive, à se garder de la pure perte au moment où l'on s'avoue avoir perdu l'esprit[487].

En définitive, il serait inexact de considérer que la narratrice « devient folle » à la fin de cette nouvelle. Cela tient au fait de la dissociation entre deux instances narratives que nous avons étudiée de façon approfondie dans le développement sur la narration. Celle qui consigne les faits à la fin de la nouvelle n'est pas celle qui a perdu la raison[488], mais une autre instance narrative qui évoque, au passé, celle qui prenait la narration en charge jusqu'alors. Cette dernière, par contre, rampant à quatre pattes, a perdu les repères communément acceptés et a donc sombré dans ce qu'il est convenu d'appeler « folie ». La folie, lui paraît, paradoxalement, un garant, car elle croit ainsi garder un semblant de contrôle. Cette illusion est commentée par Michel Imbert :

> Une femme perd la raison mais, ce faisant, rassemble ses esprits par l'intermédiaire d'un spectre. A son image, d'autres lectrices avisent un double invisible dans la trame du récit et se retrouvent prises dans le jeu des indentifications en dépit de toute distance critique. L'aliénée modèle garde la chambre pour mieux se garder de se perdre, divague méthodiquement en rond pour conjurer toute dispersion erratique : « I cannot lose my way » (p. 35)[489].

Ce trajet que la *persona* effectue en rond autour de la pièce est à l'image de sa folie et en est aussi la marque : « I cannot lose my way » ; elle tente ainsi de conjurer la peur de se perdre. Mais il est également possible de voir dans l'image de cette femme qui ne perçoit plus son mari que comme un obstacle sur son chemin (« I had to creep over him every time ! ») une caricature ironique de la situation des femmes au XIX^{e} siècle. L'énonciation témoigne ainsi du fait qu'elle évolue dans une société dans laquelle les femmes doivent ramper. Par ailleurs, *The Yellow Wallpaper*, avec ses connotations de soufre, évoque la revue *The Yellow Book*, qui était alors célèbre, et se révèle en cela bien de son époque, car le jaune était alors visiblement associé à « la décadence ». Sophie Geoffroy-Menoux

[487] Michel Imbert, « 'The Yellow Wallpaper' : la matrice des chimères » in *Vertiges de la création, Essais sur des œuvres britanniques et américaines, Cahiers Charles V, n° 26*, juin 1999, pp. 53-54.
[488] Il y a là d'ailleurs une impossibilité fonctionnelle : l'entité qui prend en charge la narration, peut difficilement être « folle ».
[489] Michel Imbert, « 'The Yellow Wallpaper' : la matrice des chimères » in *Vertiges de la création, Essais sur des œuvres britanniques et américaines, Cahiers Charles V, n° 26*, juin 1999, p. 63.

signale que « [c]'est à ces textes sulfureux, dans l'esprit de la célèbre revue *The Yellow Book*, que la période doit d'avoir été qualifiée de « décadente » »[490]. Qu'il y ait un aspect subversif du fantastique, cela ne fait aucun doute. Cet aspect subversif sera repris sous un autre angle dans la troisième partie, où nous montrerons comment les textes sélectionnés ont intégré le fantastique pour l'utiliser à leurs propres fins. Savoir détourner, parvenir à contourner, est un art et un pouvoir.

Les textes sélectionnés empruntent indifféremment au fantastique ou à la littérature "réaliste", ce qui n'est un paradoxe qu'en apparence, car ils visent une perception plus approfondie, et peut-être plus juste, de la réalité. Sophie Geoffroy-Menoux explique comment ce paradoxe n'en est pas un :

> Le lien qui unit réalisme et fantastique, nous l'avons vu à propos de la naissance du *novel*, est structurellement et historiquement indissociable : car le fantastique dépend de la force du *sentiment du réel*. Historiquement, cette période est considérée comme « l'âge du fantastique psychologique », qui va s'engager plus avant dans la représentation de la réalité, en s'efforçant, par un certain réalisme dans le traitement des personnages, d'améliorer la vraisemblance du récit fantastique. Les plus grands auteurs fantastiques sont aussi les meilleurs romanciers réalistes. Tout un monde fantasmagorique, fantasmatique se presse à la lisière du texte « réaliste », et se présente comme son double. L'écrivain fantastique s'efforce de percer les mystères de l'esprit humain, afin de rendre plus réaliste la représentation de la psychologie des personnages, et, par là, de rendre plus vraisemblable et plus crédible le récit fantastique. Il est incontestable que les plus grands auteurs fantastiques en Amérique comme dans les pays anglophones européens sont aussi les meilleurs romanciers réalistes : Henry James, par exemple, qui fut le créateur du *psychological realism* (réalisme psychologique) excella également dans l'art du fantastique psychologique (cf. *The Turn of the Screw*, 1898). Sur le plan thématique, une évolution se dessine : le héros n'est plus menacé par un monstre extérieur, mais par ses propres démons, créatures d'autant plus effroyables qu'elles sont invisibles, intangibles, indicibles. Du difforme à l'informe, et du monstrueux à l'ambigu : la menace qui pèse sur le héros n'est plus la mort mais la folie, étudiée à la même époque par les travaux des aliénistes et des spirites[491]. L'âge du *fantastique psychologique* est marqué par la volonté des écrivains d'ancrer leurs récits dans les profondeurs mystérieuses de la *psyché* humaine, dont

[490] Sophie Geoffroy-Menoux, *op. cit.*, p. 45.
[491] Voir sur ce point l'ouvrage fondamental de Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique,* Paris, Presses universitaires de France, 1997.

> les psychiatres et les spirites (paraspsychologues, médiums…) dévoilent à cette époque les secrets (naissance de la psychanalyse)[492].

Selon Thomas Hardy, le terme « réalisme » est de toute façon mal choisi :

> Creativeness in its full and ancient sense – the making of a thing or situation out of nothing that ever was before – is apparently ceasing to satisfy a world which no longer believes in the abnormal – ceasing at least to satisfy the van-couriers of taste; and creative fancy has accordingly to give more and more place to realism, that is, to an artificiality distilled from the fruits of closest observation.
>
> This is the meaning deducible from the work of the realists, however stringently they themselves may define realism in terms. Realism is an unfortunate, an ambiguous word, which has been taken up by literary society like a view-halloo, and has been assumed in some places to mean copyism, and in others pruriency, and has led to two classes of delineators being included in one condemnation[493].

Le réalisme est en lui-même une crise du roman d'une certaine façon et ne peut que découvrir, comme toute littérature, qu'il ne peut faire retour que sur lui-même :

> Il est hasardeux d'imaginer qu'une *crise du roman* se soit déclarée au lendemain du naturalisme : le naturalisme est en lui-même une esthétique de la crise. Nous touchons là au moment périlleux et décisif où la littérature renonce à toute visée universelle et éprouve la nécessité de s'inscrire dans le temps et dans l'histoire pour se réaliser. […] Le naturalisme joue la modernité contre la modernité, en une dialectique complexe et accède par des chemins tortueux à cette universalité dont il ne pouvait *a priori* que se détourner. C'est en s'enfonçant au plus profond des arcanes de la représentation, en radicalisant à l'extrême les postulations de la mimesis que, sous l'effet de la multiplication des contraintes et du surgissement d'indécidables questions (qu'est-ce que la réalité ? Qu'est-ce que représenter ?), il s'éprouve comme pure littérature et permet le déploiement de nouvelles formes[494].

On touche là aux questions de type philosophique sur le réel et la fiction. Toute interrogation sur la fiction ne peut que renvoyer à une interrogation sur la réalité. Mais le questionnement sur la littérature réaliste y renvoie évidemment au plus serré. Doris

[492] Sophie Geoffroy-Menoux, *op. cit.*, p. 34.
[493] Thomas Hardy, *Selected Poetry and Non-Fictional Prose*, Macmillan Press, 1997, p. 262.
[494] Sylvie Thorel-Cailleteau, *La tentation du livre sur rien*, *Naturalisme et Décadence*, Editions InterUniversitaires, 1994, p. 463.

Lessing, quant à elle, voit l'incursion de la folie dans le roman « réaliste » comme une preuve de la difficulté que rencontre ce type de roman à intégrer l'imaginaire :

> Quand, dans le roman réaliste, cette autre dimension [l'imagination] s'impose, parce qu'elle doit s'introduire quelque part, elle est alors souvent reconnue comme un aspect de la folie. Lorsque Jane Eyre entend la voix de la première Mrs. Rochester, les sons émis par une pauvre femme dérangée évoquent bien autre chose : il s'agit des mondes grotesques et irrationnels, éclairés sauvagement par les feux de l'enfer et du paradis, que nous excluons de la vie quotidienne. A nos risques et périls. On accorde trop d'importance à la folie dans la littérature réaliste, et c'est parce que la démence est permise. Les rêves sont cruciaux, parce qu'ils sont « réalistes ». Nous rêvons tous, après tout. Il serait facile de dresser une longue liste de romans « réalistes » où apparaît l'irrationnel, où il joue même un rôle clé, mais se manifeste sous un jour admis, tel que les rêves ou la folie[495].

La description que propose Doris Lessing correspond à la façon qu'a James d'intégrer ces éléments dans *PL*. Nous l'avons signalé, ce roman est souvent classé, faute de mieux, dans la littérature réaliste. Il n'y a pas de rêves dans *PL*, et pas de folie à proprement parler, même s'il en est question à certaines reprises. Le premiers vers déjà cité du poème 435 de Dickinson, « Much Madness is divinest Sense – », éclaire l'étude de la folie dans les deux autres textes. En effet, ce qui est considéré comme folie est parfois, loin d'être une fuite du réel, une preuve de « réalisme ». On peut y voir « l'effet de réel » de Barthes :

> Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et, avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails », et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet*

[495] Doris Lessing, *Autobiographie : La marche dans l'ombre (1949-1962)*, London, Pan Books, 1976, p. 391.

> *de réel* , fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité[496].

Souvent dans ces textes une expérience qui semble au-delà du réel est en fait une incursion dans le réel. Dans *The YWP*, par exemple, la narratrice est obligée d'aller au-delà du réel pour atteindre certaines parties du soi. Le fantastique repose le problème du « réel » en littérature, et donc du réel de façon générale. La littérature fantastique ne serait que « l'illusion vraie » présente dans tout texte littéraire, poussée à son extrême, « le curseur poussé au maximum d'intensité », pour reprendre l'image de Marie-Jeanne Ortemann :

> Faire office de création est beaucoup plus que faire de l'image, puisque c'est une opération qui relève de l'ordre visionnaire ; le curseur a été poussé au maximum d'intensité. Quant au réalisme de la vision, c'est une illusion en forme de très bel oxymore : une bulle de savon… on ne saurait y croire… longtemps, plus que de raison, comme l'expose le passage emblématique de *Biographia Literaria*, où Coleridge nous entretient du transfert, mécanisme jubilatoire et/ou nostalgique, décalage inévitable et transitoire dès qu'il est consciemment question d'œuvre d'art[497].

La critique la plus fréquente à l'égard de James semble être qu'il n'est pas suffisamment réaliste, alors qu'il est classé dans la famille des écrivains réalistes. Ce paradoxe a souvent été souligné, et même dans le cas de vulgarisation de critique littéraire :

> Henry James has had a tremendous influence on the development of the novel. Part of this influence has been through the type of realism that he employs. On the other hand, the most frequent criticism against James has been that he is not realistic enough. Many critics have objected that James does not write about life, that his novels are filled with people whom one would never meet in this world […]
>
> Actually, James' realism is of a special sort. By the early definitions, James is not a realist. The early definitions stated that the novelist should accurately depict life, and the novel should « hold up a mirror to life »; in other words, the early realist was supposed to make an almost scientific recording of life.
>
> What then is James' special brand of realism? When we refer to James' realism, we mean James' fidelity to his own material. To best appreciate his novels and his realism, we must enter into James' special world. James explained his own realism in terms of its opposition to romanticism.

[496] Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Le Bruissement de la langue*, Editions du Seuil, 1984, p. 174.
[497] Marie-Jeanne Ortemann, « Le *Frankenstein* de Mary Shelley et le réalisme visionnaire », in *Les avatars du réalisme*, Nantes, Ouest-Editions, 2000, pp. 358-359.

> When James, therefore, creates a certain type of character early in the novel, this character will act in a consistent manner thoughout the entire book. This is being realistic. The character will never do anything that is not logical and acceptable to his realistic nature, or to our conception of what that character should do[498].

L'argumentation développée ici pose une série de problèmes. Que « le « réalisme » de James soit à comprendre en termes de son opposition au romantisme » ne fait aucun doute, mais l'idée selon laquelle nous aurions « une conception de ce qu'un personnage devrait, ou ne devrait pas faire » conduit à adopter une vision psychologisante du roman, alors que justement, James a suffisamment théorisé l'inverse pour qu'on ne puisse pas le soupçonner d'entretenir ce type d'approche à l'égard du roman. «Notre conception», notamment, « de ce qu'un personnage devrait ou ne devrait pas faire» ne saurait exister en tant que telle, car elle dépend totalement de chaque lecteur. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer le grand nombre de critiques qui désapprouvent la conduite d'Isabel Archer et proposent des alternatives pour la fin du roman. En fait, c'est la notion même de « nature » pour un personnage de roman qui est éminemment suspecte, car le personnage de roman n'a pas d'autre existence que celle qui est construite, tout au long du roman, à travers ses « actes », c'est-à-dire en fait à travers une série de signes linguistiques construisant un enchaînement sémiotique que nous finissons par concevoir, comprendre comme un « personnage ». Il y a donc là un problème qui nous semble mal posé. Il semblerait de plus que tout le monde ne mette pas les mêmes notions derrière les mots « réalisme » et « réalité », comme le souligne Serge Soupel :

> Si James, dans *The Art of Fiction* (1884), revendique lui aussi « the air of reality » comme la vertu suprême du roman, la « réalité » ainsi invoquée ne préjuge pas d'un programme déterminé de contraintes ; elle a « une myriade de formes », elle est « très difficile à fixer »[499].

Rosemary Jackson elle-même, qui crée pourtant une catégorie qu'elle intitule « fantastic realism », non seulement situe James (qu'elle associe en cela à George Eliot) dans le « réalisme », mais encore le présente comme « hostile » à tout ce qui ne serait pas de la littérature réaliste :

---

[498] *Cliff's notes on James's The Portrait of a Lady,* Lincoln, Nebraska, 1998, pp. 7-8. Le recours exceptionnel à ce type de référence entend ici souligner l'importance de cette discussion sur « le réalisme de James ».
[499] Serge Soupel, *La littérature de langue anglaise des origines à nos jours*, Paris, Ellipse, 1995, p. 280.

> Whereas Mary Shelley, James Hogg, Gaskell, Dostoevsky, present dualism as a means of articulating feelings of estrangement, effectively subverting a social order which makes that division the condition of being, George Eliot and Henry James polemically refute anything non-thetic within their texts. Hence their movement away from a fantastic mode and their strong commitment to « realism ». James's novels rely upon an elaborate narrative structure, both on levels of individual sentences and of plots, to distance any possibility of dissolution of « syntax ». His hostility to the demonic is particularly clear in his tale of dualism, *The Jolly Corner* (1908)[500].

La lecture que nous faisons de la nouvelle de James est bien différente. Pour peu qu'on en lise attentivement la fin, *The Jolly Corner* semble proposer au contraire une intégration du démonique dans le soi. Le fait d'associer George Eliot et James dans cette réflexion fait problème également, car ces écrivains n'ont pas le même parcours littéraire à cet égard. L'abondance des nouvelles fantastiques dans l'intertexte jamesien témoigne assez de l'intérêt de James pour ce genre et il y a, selon nous, une contradiction à citer *The Jolly Corner* dans une démonstration visant à prouver que James est « fortement attaché au « réalisme » ». Le problème ici nous semble double. D'une part, il est question des intentions de l'auteur, et non de celles du texte, et d'autre part, l'analyse est en fait celle de la narration, et non pas de l'énonciation. Rosemary Jackson cite en effet le texte de James : « for the stranger, whoever he might be, evil, odious, blatant, vulgar, had advanced as for aggression » et commente :

> Like George Eliot, James pushes away that which is read as « evil, odious, vulgar » to the margins of a « realistic » discourse, where it remains a mute, spectral presence[501].

C'est un raccourci trop rapide que de considérer le narrateur de *The Jolly Corner* comme représentant la voix de James, il faudrait plutôt considérer *les* voix du texte : « the margins of a 'realistic' discourse », notamment, n'a plus grand sens dans la perspective qui est la nôtre, car si l'on considère l'enveloppe énonciative, le texte n'a pas de marges, sinon celles que nous voulons bien lui assigner. De même, si nous restons dans le cadre de l'analyse de Todorov, il est difficile de voir cet aspect de fantastique dans *PL*, car la définition qu'il donne de la littérature fantastique, pour utile qu'elle soit, peut aussi parfois faire écran. Le

[500] Rosemary Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion*, London: Routledge, 1981, pp. 137-138.
[501] *Ibid*.

fantastique est bel et bien présent dans *PL*, mais il se situe au niveau du signifiant, et non pas de la diégèse. Il est du côté de la métaphore, du poétique, ce qui ne devrait guère nous étonner, puisque cela correspond à la définition de la fonction poétique centrée sur le signifiant que donne Jakobson. Le fantastique est donc présent dans ce roman « réaliste », du côté du signifiant et du poétique, plutôt que du côté du signifié et du narratif.

Ce chapitre a pointé certains des enjeux du fantastique en ce qui concerne l'élaboration du concept de sujet dans le corpus et dans d'autres textes de la fin du XIX^{e} siècle. Nous nous demandions dans l'introduction si le fantastique pouvait être considéré comme un genre à part entière et si les textes sélectionnés empruntaient à ce genre. L'hypothèse de Todorov selon laquelle la psychanalyse aurait fait disparaître la littérature fantastique, en la rendant inutile, ne semble pas confirmée par les développements récents en littérature. Loin d'avoir fait disparaître la littérature fantastique, la psychanalyse se voit au contraire mise dans la position de la nourrir. Constituée en tant que science, elle doit avouer ses limites, puisqu'aussi bien, au dire même de Freud, elle n'ira jamais jusqu'au bout de l'inconscient. Il est des territoires que seule la littérature semble avoir le pouvoir d'explorer. La métaphore permet d'exprimer autrement que littéralement ce savoir refoulé, qui ne peut que rester indicible à un degré zéro d'écriture. Nous avons pu remarquer à plusieurs reprises que la fiction précède la théorie, comme elle précède les réalisations techniques, les romans de Jules Verne fournissant l'exemple le plus abouti de ce phénomène[502]. Le signifiant littéraire précède l'interprétation psychanalytique mais lui succède aussi.

L'étude du caractère opérationnel du fantastique dans *The Portrait of a Lady* confirme qu'il est classé à tort parmi les romans « réalistes » et qu'il ne saurait être considéré hors étude du fantastique dans l'intertexte jamesien. Un relevé lexical fait apparaître une isotopie de l'étrange, de l'inquiétant. « L'inquiétante étrangeté » apparaît avec une insistance telle qu'il est impossible de ne pas y voir des éléments de fantastique. Sans pour autant vouloir résoudre le problème en ne faisant que l'inverser en classant *PL* dans la littérature fantastique, il s'agit pour nous de signaler une brèche et d'adopter la formule de Rosemary Jackson, le « réalisme fantastique ». Paradoxalement, le fait

[502] On peut d'ailleurs se demander si les « inventions » de Jules Verne ne sont pas en fait de simples reflets des connaissances techniques de l'époque, et ne témoignent pas surtout d'une très grande connaissance des sciences techniques de son époque.

d'associer ces deux termes, dont les évocations trop précises peuvent bloquer la réflexion, permet de sortir de l'impasse conceptuelle.

En envisageant tout à tour les trois critères permettant de définir le fantastique, nous avons tenté de dessiner la forme que prend cette oscillation dans les textes sélectionnés et dans certains autres du milieu et de la fin du siècle et nous avons pu constater la récurrence de la figure du double. La question de savoir si les diverses formes dites « apparitions » correspondent à une manifestation de l'étrange ou à des hallucinations du personnage reste parfois sans réponse, mais par contre cette question de l'alternative entre le surnaturel ou la folie se redéploie en une autre question : folie ou plus grande sagesse ? La folie peut correspondre à la psychose du personnage, d'où perte de conscience du réel, perception aberrante des objets, soupçons de type paranoïaque, décalage avec les autres, mais aussi à une perception aigüe du réel et à une exploration du soi. Curieusement, c'est dans *PL* que l'apparition de l'esprit restera inexpliquée. Lorsqu'Isabel voit le fantôme, ce phénomène ne nous est pas présenté comme une vision de son esprit égaré par la douleur, mais est au contraire complètement banalisé par le narrateur, de telle sorte que loin de conclure qu'elle est folle, nous avons l'impression qu'elle a acquis une plus grande sagesse. Dans la nouvelle, cela se passe au niveau de la narration. Quand le personnage sombre dans la folie, c'est celle que nous avons considérée comme une deuxième narratrice qui a accès à une vision plus juste d'un enfermement où elle a grandi dans la connaissance d'elle-même et qui a recours à l'ironie pour s'élever au-dessus de sa condition.

Nous avons tenté de mettre à jour dans cette partie la complexité de l'entrelacs des genres dans les textes sélectionnés. Nous avons montré, dans un premier mouvement, que l'écriture du roman et de la nouvelle est essentiellement poétique et que la plupart des poèmes sont à forte teneur narrative. Cette poéticité s'exprime notamment à travers les métaphores et la figure de l'oxymore, qui permettent de mettre en lumière les contradictions internes du sujet. Nous avons prolongé cette exploration des conflits intérieurs en étudiant, dans un deuxième mouvement, notamment à travers l'analyse de la figure du double, les incursions du fantastique dans les textes sélectionnés. Pour décrire le vacillement identitaire, ces derniers suscitent l'hésitation entre deux grilles possibles d'analyse du réel. Cette hésitation, commune au lecteur et au personnage, est le fondement même du fantastique selon Todorov. Que ce soit par le biais de la folie du personnage ou

par l'intervention d'un phénomène de type surnaturel, c'est une perception altérée du réel que le texte nous invite à découvrir, dans un processus d'anamorphose. Notre hypothèse de départ était qu'il y avait une réelle nécessité de jouer sur les genres pour renouveler l'écriture du sujet à la fin du XIX^{e} siècle. Effectivement, le double entrecroisement du narratif et du poétique et du fantastique et du réalisme, permet de construire un sujet heuristique.

Les textes du corpus sont protéiformes en ce sens qu'ils appartiennent à la fois à la poésie et à la prose, au narratif et au poétique. Bien sûr, on pourrait objecter que cela est vrai de tout texte, mais comme Genette le souligne à propos de *La Recherche* de Proust, ils représentent « la tentative la plus extrême en direction de cet état mixte ». Le travail à partir du motif GHOST incite à réfléchir sur la proximité formelle nouvelle-poème (les Romantiques avaient lancé la forme du Fragment, qui condense une lecture poésie-prose, en associant une glose en prose à un poème narratif). *PL* fait d'ailleurs explicitement allusion à *The Ancient Mariner* de Coleridge. L'interaction entre le fantastique et le lyrique crée une dynamique favorable à la préférence pour le chiasme et fait aussi réfléchir à une injonction forte dans ces stratégies d'écriture, qui avertissent de l'incontournable de la mort en tant qu'autre, de la mort de l'autre comme son passé, de sa propre mort comme horizon d'attente[503], le dédoublement provisoire en sujet-objet est une nécessité d'écriture, une représentation insistante, une fiction provisoire pour entreprendre une recherche sur la subjectivité, la question du sujet de langage.

Ils empruntent également à différents genres. Le roman s'inspire du modèle de la tragédie. A l'instar du héros tragique, en effet, Isabel Archer, non seulement n'a pas le droit à l'erreur, mais encore va être touchée en son point le plus sensible – l'*hubris* :

> Sometimes she went so far as to wish that she might find herself some day in a difficult position, so that she should have the pleasure of being as heroic as the occasion demanded[504].

Ce passage constitue une annonce de lecture ironique, car l'héroïne va, en effet, se retrouver dans une position difficile, mais dont elle n'avait certes pas prévu la nature.

[503] Nous verrons dans la quatrième partie que cette double perspective débouche sur une insistance sur le présent de la conscience.
[504] *PL*, p. 105.

PL s'apparente également au conte de fées si l'on considère sa trame diégétique, mettant en scène une jeune femme orpheline, pauvre, ayant deux sœurs mieux nanties qu'elle, qui reçoit une fortune de façon totalement inespérée. L'insistance sur les clefs dans le roman, la disparition plus qu'étrange de la première femme d'Osmond et l'interdit arbitraire de partir qu'il tente d'imposer à sa deuxième femme sont autant d'éléments constituant une reprise de divers contes.

Protéiformes, hybrides, ces textes sont des *patchworks*. En cela ils mettent en œuvre à la fois une représentation et une rhétorique du sujet. L'étude de ces textes dans le cadre d'une réflexion sur les genres révèle à quel point ils sont protéiformes. Le sujet y apparaît lui aussi comme un *patchwork* évolutif, une élaboration immense et colorée, jamais réellement achevée, car subissant toujours une alternance de construction et de déconstruction, mais présentant toutefois une structure. La notion d'objet fractal, alliant la structure à l'aléatoire, fournit une métaphore intéressante pour ce sujet élusif, constitué par des fragments. La nouvelle de Gilman correspond à un moment de vie, à un été. Le roman de James est un fragment, lui aussi, ne proposant pas de conclusion réelle. La dernière image de *PL* dans l'adaptation cinématographique de Jane Campion, commentée par David Lodge dans son livre *Consciousness and the Novel*, paraît très juste. Présentant des éléments de poésie et de narratif, de conte fantastique et de conte traditionnel et même de tragédie, ces textes résistent au classement. On considère aisément *The YWP* comme du fantastique, et *PL* comme du réalisme, alors que de fait le roman de James emprunte autant au fantastique que la nouvelle de Gilman emprunte au réalisme.

Nous avons tenté de maintenir la tension entre deux positions opposées. A une extrémité s'érigent les théories du Texte, à la suite de Barthes. Dans ce type d'optique, le genre littéraire est relativement indifférent. A l'autre extrémité se situe une perspective textuelle pour laquelle il est au contraire incontournable. On assiste en effet à un retour en force des études considérant les genres littéraires, qui tentent de théoriser les genres, fantastique et réalisme, poésie et fiction. La polyvalence du terme « prose » dans l'œuvre de Dickinson illustre cette tension entre deux pôles théoriques. Les œuvres choisies empruntent à la fois au fantastique et au « réalisme », notamment à un genre qu'on qualifie souvent de « réalisme psychologique ». Or cette expression est totalement oxymorique en soi. Selon les textes sélectionnés, pour lesquels le « psychologique » appartient au domaine

de l'étrange, dans lesquels « le soi se retourne contre le soi », tout est à la fois plus captivant et plus réel que le réel ordinaire. Ils s'interrogent plutôt sur un autre réel que celui par les tenants de l'écriture réaliste, sur « un au-delà du réel ». Mais ils s'éloignent aussi des études de type psychologique, que celles-ci soient menées sur un mode réaliste ou non. Loin de vouloir examiner la psyché humaine dans un sens psychologique, ils pointent constamment vers l'essence de l'être et procèdent plutôt à une réduction éidétique[505].

L'idée selon laquelle les textes du corpus appartiendraient au genre de « réalisme psychologique » est sujette à caution. Ils ne sont réalistes qu'en réaction contre le romantisme. Ils n'ont certainement rien à voir avec le réalisme d'un Zola ou d'un Balzac et se rapprocheraient plutôt de celui de Flaubert, surtout le Flaubert de *Madame Bovary*. L'importance de la technique du point de vue et de l'anamorphose dans ces textes font que les mêmes objets littéraires réapparaissent successivement, sous des angles différents, montrant ainsi l'ipséité de l'être, insistant sur le différent dans le même, à la manière de l'écriture cubiste. Ils se situent dans la problématique de la perte et non du côté du clivage nécessaire et inévitable, rejoignant ainsi davantage les thèses de Ricœur que celles des post-modernistes. L'apparition, fantôme ou esprit troublé, est un effet de littérature gothique, tout comme la pendule est un effet de réel pour Barthes. L'influence du gothique dans les textes sélectionnés révèle une littérature de l'étrange. C'est le plus familier, y compris soi-même, qui devient l'étrange(r), comme en témoigne la question qu'adresse Isabel Archer à Mme Merle lors de ce qui demeurera leur dernière entrevue et qui demeure la question-clef du roman : « Who are you? ». La question ne semble pas attendre de réponse. La façon dont elle est posée et dont elle s'intègre au contexte préfigure les questionnements philosophiques contemporains, ceux de Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, Kristeva dans *Etrangers à nous-mêmes*, et Levinas, pour ne citer que quelques exemples.

La rapide confrontation avec d'autres textes du XIX^{e} siècle, comme *Dr Jekyll and Mr Hyde*, *Frankenstein* de Mary Shelley et certains textes de Poe, a permis de dégager un certain nombre de points communs, mais finalement surtout des différences. Les textes du corpus n'ont que très peu recours à la langue du religieux, par exemple, écartent la perspective moraliste de leur réflexion éthique et posent davantage les problèmes en termes de dynamique de pouvoir et de domination. Leur défi semble plutôt d'intégrer les

[505] Le Dictionnaire de philosophie définit ainsi ce processus : « élimination des éléments psychologiques ou empiriques du donné concret pour ne saisir que l'essence universelle du phénomène ».

composantes contraires du sujet, préfigurant ainsi la psychanalyse et les perspectives philosophiques de type nietzschéen proclamant « la mort de Dieu ». Leur écriture beaucoup plus moderne nous paraît se rapprocher davantage de textes plus récents, comme *La Métamorphose* de Kafka[506]. De plus, l'aspect genre au sens de *gender* est totalement ignoré des autres textes mis en regard. Or nous allons voir dans la troisième partie à quel point cette approche, qui est cruciale pour la subjectivité de la modernité, est présente dans les textes sélectionnés.

La réponse apportée par les textes du corpus à la question de la « réalité » semble être que cette dernière, à l'instar du sujet, ne peut s'appréhender que par ce qu'elle n'est pas. Elle n'est pas le surnaturel, elle n'est pas la folie, la question demeure : « qu'est-ce que la réalité » ? Selon Lacan, l'impossible, c'est-à-dire le réel, est « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire »[507]. Il précise aussi que « tout ce qui n'est pas symbolisé fait retour au réel », illustrant très exactement le rapport au réel tel qu'il se manifeste dans *The YWP*. Quand la narratrice n'écrit pas, elle manifeste tout ce qu'elle n'arrive pas à écrire à travers ses symptômes, jusqu'à la folie[508]. Le fantastique peut aussi s'appréhender par son contraire. Dans *The YWP*, l'absence de descriptions de paysage, de lieux, de maisons, etc, est tellement nette qu'elle pointe vers un univers totalement non-réaliste. Il en est de même pour l'absence de noms et de dates. Les indications de durée sont peu fréquentes et restent vagues. La pièce contenant le papier peint est un lieu clos, une bulle hors de l'espace et hors du temps, représentation d'un espace mental beaucoup plus que d'un espace matériel ; « mindscape » l'emporte sur « landscape ». Le réel, tout comme le sujet, est ailleurs. L'expression de Malrieu à propos du fantastique, « l'au-delà du réel », prend tout son sens. Par un effet de subversion du réel, la littérature de type réaliste qui emprunte au fantastique nous rappelle que dans le registre de l'écriture, d'une certaine façon la fiction et le réel sont interchangeables, l'un devenant le simulacre de l'autre.

L'étude du motif GHOST dans chacun des textes du corpus fait apparaître certains points communs. La superposition du motif incite à regarder la mort qui va s'installer dans la vie quotidienne du sujet. Il fait croiser la mort qui vient dans les lieux du quotidien, dans

[506] Alors que le roman de Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde* paraît en1886, donc cinq ans après le roman de James qui nous préoccupe, son écriture nous semble curieusement aujourd'hui beaucoup plus datée.
[507] Cité dans Suzanne Hommel, « Une rencontre avec le réel », *L'histoire du sujet dans l'histoire du siècle, Lectures de Textes, lectures de cures avec Freud et Lacan*, Editions Soleil Carré, 1993, p. 105 : « Rappelons : le nécessaire est ce qui ne cesse pas de s'écrire, le contingent, ce qui cesse de ne pas s'écrire, l'impossible, ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire, et le possible, ce qui cesse de s'écrire ». Jacques Lacan, *Encore*, p. 86.
[508] L'instance narrative n'est pas nécessairement l'auteur du manuscrit. Voir *supra*, chapitre 3, le développement sur l'énonciation.

ces lieux, *interiors*, *chamber*, *room*, où passe GHOST, entendons le sujet poétique, ou plutôt une cristallisation littéraire du sujet poétique. Il ne fait que passer, certes, mais avec une certaine assurance, comme investi d'une quête ou au moins, d'une revendication à la permanence. Le personnage à l'étude ne se définit pas par son passé mais plutôt par sa finalité. Sa fonction est de se mettre en route (voyager, marcher, parfois ramper, réfléchir) et de se livrer à la recension de ses multiples traces d'existence. Peut-être un intercesseur lui permettra-t-il de mener à bien l'entreprise de recherche sur soi-même ?

Le passage à l'indice 1ère personne et au discours indirect permet au lecteur de faire ses découvertes en même temps que la voix narrative. L'effet-personnage passe par des prénoms, des pronoms ou appellations intermédiaires de type « Ralph », « Jane » ou « "Tim" », qui sont là pour illustrer le cheminement heuristique de subjectivation et non pour la psychologie, même dans le roman. Au XIXe siècle, le fait de choisir une femme en tant que personnage principal participe de cette vision novatrice, en donnant accès à un angle de vue différent. En plus d'être portée par le choix d'un personnage féminin, cette nouvelle ouverture s'exprime à travers une recherche sur le genre linguistique. Ainsi le propos de la troisième partie sera-t-il d'étudier le jeu sur les différentes ressources linguistiques de l'anglais, le masculin, le féminin, le neutre et l'épicène, en considérant le « genre » non plus en tant que catégorie littéraire, mais au sens de *gender*.

TROISIEME PARTIE

Sujet et genre linguistique

L'enjeu de cette pénultième partie est de dégager les stratégies argumentatives qui nous semblent spécifiques des textes sélectionnés et de situer ces derniers dans le contexte littéraire qui est le leur en les considérant dans une perspective de genre, le terme étant entendu cette fois-ci au sens de *gender*. Pour ce faire, nous confronterons les textes du corpus avec une série de textes privilégiant les personnages-femmes et appartenant surtout, mais pas exclusivement, au XIX^{e} siècle, période d'expérimentation dans laquelle s'est constitué une sorte de laboratoire de recherche à propos du genre en littérature. Peut-être plus expérimentale, cette partie se distingue légèrement des trois autres. Un plus grand recours aux théories linguistiques et grammaticales, la nécessité de parcourir assez hâtivement les œuvres constituant la toile de fond sur laquelle se détachent les textes du corpus, l'examen rapide de personnages différents dans une optique de survol et enfin les questionnements afférents à l'aspect idéologique en littérature donnent lieu à des développements qui seront peut-être parfois jugés fastidieux, mais qui nous ont semblé incontournables. En outre, nous devions impérativement nous attarder, parfois assez longuement, sur les différences linguistiques entre l'anglais et le français, car certaines d'entre elles sont nécessaires à l'élaboration de la problématique.

L'opposition linguistique entre les deux mots anglais, « genre » et « gender » reste sans équivalent en français. Voici les définitions proposées par *The Oxford English Dictionary* :

> Genre: [F genre kind: see gender]
> 1. a. Kind, sort, style.
> b. A particular style or category of works of art; esp. a type of literary work characterized by a particular form, style, or purpose
>
> Gender: also gendre.
> O.F. gen(d)re F. genre. Latin gener- stem form of genus: race, kind.
> 1. kind, sort, class ; (also, genus as opposed to species).
> In modern (esp. feminist) use, a euphemism for the sex of a human being, often intended to emphasize the social and cultural, as opposed to the biological, distinction between the sexes.

Le français, quant à lui, doit se contenter d'un seul terme pour signifier le double sens « genre littéraire » et « genre grammatical » :

> Genre, n. m : (XIIe s. du lat. genus, generis, origine, naissance ; var. gerre et gendre, jusqu'au XVIe s)
> I 1. Espèce, rare.
> II 2. philo : classe, espèce :
> Idée générale d'un groupe d'êtres ou d'objets présentant des caractères communs.
> 3. littér. Moyen de classification des œuvres.
> III 3. Genre grammatical. Masculin, féminin, neutre : différent de genre naturel[509].

C'est cette dernière acception du terme (III, 3) que nous allons retenir ici. Après avoir étudié le genre dans le sens de « moyen de classification des œuvres » dans la deuxième partie, nous allons maintenant l'utiliser dans le sens de « genre grammatical » évoqué en troisième position par *Le Robert.* Nous aurons, nous aussi, à faire la différence entre « genre grammatical » et « genre naturel ».

Le jeu sur le double sens du terme « genre » est loin d'être seulement rhétorique, car dans l'optique que nous envisageons, chaque acception du concept de genre affecte l'autre. Le genre au sens de « classe, espèce » recouvre en fait les deux sens de « genre » que nous venons de délimiter :

> Many kinds of diverse cultural practices, with distinct sets of conventional procedures and expectations recognized by both producer (writer, painter, director) and consumer (reader, audience), might be termed genres. From our point of view, a more interesting exercise is to try to trace the connections between the idea of "gender" and that of "genre".The fact that the two words sound a bit like each other is not a coincidence. They have the same root in the Latin word "genus", meaning kind, sort, or class. Genre is a means of classifying cultural production, sorting it into kinds, just as gender is a means of sorting people into kinds.[510]

Rappelons que les ressources linguistiques de l'anglais quant au genre sont plus riches que celles du français. D'une part, l'anglais bénéficie d'un genre qui n'existe pas en français, le neutre. Tout un pan de l'expression textuelle est donc impossible en français. Par exemple, le fait que la majeure partie de la nouvelle soit consacrée au papier peint conditionne l'importance de l'espace textuel réservé au neutre grammatical dans la

[509] *Le Dictionnaire le Robert*.
[510] Dinah Birch, « Gender and Genre », in *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*, ed. Bonner Frances et al, Cambridge: Polity Press, 1992, pp. 43-44.

nouvelle. La reprise pronominale est totalement intraduisible, le neutre grammatical n'existant pas en français, il ne peut pas y avoir d'équivalent au pronom personnel « it ». Cela rend la majeure partie du texte inaccessible.

D'autre part, la problématique qui est la nôtre requiert de considérer la question de l'épicène : les substantifs dits « épicènes » ont une forme unique et peuvent fonctionner potentiellement au masculin ou au féminin dans le cadre du discours. La différence entre les deux langues est double à cet égard. D'une part, il y a très peu de noms épicènes en français, la liste pouvant être rédigée est extrêmement courte (un ou une élève, un ou une enfant), alors qu'au contraire, la plupart des noms sont épicènes en anglais. D'autre part, en français, un terme n'est épicène qu'au niveau de ce que Saussure appelle « la langue », mais au niveau du « discours », toujours dans la terminologie de Saussure, un choix doit être fait en français très rapidement. L'apparition du déterminant fait nécessairement basculer dans le genre masculin ou le genre féminin[511]. Or, on le sait, en anglais, les articles sont invariables, de même que les adjectifs, et l'on doit donc souvent attendre très longtemps une marque grammaticale nous permettant d'appréhender le genre de l'énonciateur ou du personnage, ce qui est le cas de la grande majorité des poèmes de Dickinson.

L'aspect genre, traditionnellement perçu en littérature comme un particularisme, est utilisé au contraire dans les textes sélectionnés comme un levier vers le général, comme une condition d'accès à l'universel. La réflexion sur le genre, le particularisme et l'universel fait pour nous partie intégrante de celle sur la rhétorique du sujet, car ces textes de la fin du XIX^{e} siècle problématisent le genre et la subjectivité. Ils reflètent un mouvement fort de déconstruction de la subjectivité par le genre. Dans cette perspective, le genre apparaît comme un élément nous permettant de hisser la réflexion à la hauteur du sujet en général.

L'opinion déjà citée de Poe, selon laquelle « le meilleur objet poétique est une femme morte » en dit long sur l'enjeu littéraire qu'il y a à concevoir comme sujet poétique une femme vivante. Dans cette perspective, l'objet du discours poétique est un non-sujet par excellence :

[511] Nous ne nous étendrons pas sur l'exception de l'article déterminé qui, dans sa forme contractée, devant une voyelle, devient invariable.

> At stake in representations which explicitly signify the image of a 'lost' woman and as such self-reflexively point to their own device of deflection is the chiasm 'Woman as image'/'image as Woman'. The portrait of a beautiful dead woman allows one to see not just the woman in the representation but also an Other, which she momentarily stands in for. To posit Woman as the difference to man and align her with loss or death turns man rhetorically into the non-woman, lacking lack, lacking death[512].

La construction du sujet féminin se fait donc selon une oscillation, nécessairement douloureuse, entre ces deux pôles : l'objet mort et le sujet vivant. Cela repose nécessairement la problématique de l'auteur et du « genre de l'écriture ». A propos de la problématique « littérature et genre », nous reprendrons – en l'adaptant pour inclure des textes qui ne soient pas écrits par des femmes – le triple volet de questionnements proposé par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* :

> The title women and fiction might mean, and you may have meant it to mean, women and what they are like, or it might mean women and the fiction that they write; or it might mean women and the fiction that is written about them, or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together and you want me to consider them in that light[513].

Nous adopterons également la perspective des auteurs de *The Mad Woman in the Attic*, qui récusent l'idée d'une « écriture féminine », et, ne voyant dans les écrits de femmes que des particularités stylistiques et thématiques, soulignent, par exemple, que les textes écrits par des femmes sont des palimpsestes. Comme il est d'usage de considérer, de façon générale, que tout texte est un palimpseste, notre tâche sera de montrer en quoi les textes écrits par des femmes le sont plus particulièrement. Nous nous heurtons à nouveau à cette notion de « particulier », avec laquelle il faudra bien composer. L'autre de cette littérature, c'est le masculin, contrairement à la tradition littéraire dominante de l'époque, ce qui constitue une réelle innovation – par rapport à des auteurs de la fin du siècle comme Stevenson, par exemple.

Cette troisième partie tente de délimiter les liens complexes entre littérature et idéologie et d'indiquer le rapport que les textes sélectionnés entretiennent avec cette problématique. L'opposition entre le masculin et le féminin est une étape dans la réflexion,

[512] Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body*, New York: Routledge, 1992, p. 122.
[513] Virginia Woolf, *A Room of One's Own,* 1928, London: Panther Books, Granada Publishing 1963, p. 5.

le premier terme de cette opposition binaire valant pour l'universel, le deuxième étant relégué au spécifique. Nous opposerons ainsi particularisme et singulier. Dans la quatrième partie, il sera possible par induction d'élargir cette problématique d'universel et de singulier et de procéder à un recadrage, dans une tentative de redéfinition des notions. Il s'agit donc d'étudier comment cette opposition classique est inscrite dans les textes du corpus, comment elle est entérinée ou au contraire remise en question. On s'attachera à étudier ces trois textes sous tous les angles, à « faire fonctionner tous les possibles du texte », comme le préconise Barthes.

Chapitre 5
Les implications du genre

Nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre la construction du personnage en tant que réécriture et palimpseste et de considérer l'évolution de la grammaire du personnage féminin à travers des siècles d'écriture. La difficulté d'articuler le genre du sujet appartient-elle seulement au discours, comme le soutient Deborah Cameron dans *Feminism and Linguistics*[514], ou réside-t-elle également dans la langue même ? Le genre grammatical est sans nul doute inscrit dans la langue, mais quelles sont les possibilités offertes au niveau du discours, tout particulièrement pour ce qui est de l'expression littéraire ? La langue contient une multitude de ressources qui permettent ensuite des discours, incluant des effets de genre. Car la langue est aussi un outil littéraire, qui évolue dans le temps, mais aussi selon les contextes.

En outre, la réalisation du genre varie selon les langues. Le système d'opposition entre genre grammatical et genre naturel ne s'organise pas de la même façon en anglais et en français. Rappelons que l'anglais privilégie les substantifs épicènes, c'est-à-dire indifférenciés d'un point de vue de genre et qu'en conséquence les pronoms jouent un rôle important dans l'appréhension du genre. De plus, l'anglais dispose du neutre, au contraire du français. On peut ainsi considérer qu'il y a quatre catégories de genre en anglais, qui sont les suivantes : masculin, féminin, neutre et épicène. Il n'y en a, en revanche, que deux qui fonctionnent réellement en français, trois si l'on considère l'épicène malgré son faible taux de réalisation. Cette disparité ne laissera pas de poser des problèmes de traduction lors de l'étude des textes sélectionnés. Ces diverses catégories changent selon les fonctionnements de chaque langue. Les représentations jouent un rôle important et là encore, on hésite parfois à décider si l'on se situe au niveau de la langue ou au niveau du discours. Les limites de la langue peuvent être perçues comme un cadre rassurant ou au contraire comme un enfermement, mais paradoxalement, dans les deux cas, de ces contraintes naît la créativité littéraire. L'accent sera mis dans ce chapitre sur les possibilités qu'offre le genre au niveau de la langue et des représentations dans la langue.

[514] Deborah Cameron, *Feminism and Linguistics Theory,* London: Macmillan, 1985.

A. Le genre dans la langue et dans les textes du corpus

Les définitions du genre ne manquent pas. Nous retiendrons celle que fournit Marina Yaguello :

> D'un point de vue strictement grammatical, le genre constitue un système de classification des noms. Il se manifeste sur le plan syntaxique par des phénomènes d'accord[515].

L'anglais faisant partie, selon nous, des langues à genre, nous aborderons très brièvement la controverse linguistique à ce sujet pour considérer ensuite tour à tour les différentes catégories mises en oeuvre, le masculin et le féminin, le neutre et l'épicène[516]. Nous examinerons enfin le cas du masculin dit « générique ».

1. Le masculin, le féminin et la question des langues à genre

L'anglais possède-t-il un genre grammatical ? Les analyses divergent à ce sujet. L'étude de la rubrique « genre » de deux grammaires anglaises, qui développent des théories contraires, expose le problème. Voici tout d'abord la définition que propose *La grammaire anglaise Bescherelle*[517] à la rubrique « Le genre du nom » :

> Il existe trois genres en anglais : le masculin, le féminin et le neutre. La notion de genre affecte l'emploi :
> – des pronoms personnels sujets (he, she, it) et compléments (him, her, it) ;
> – des pronoms possessifs (his, hers, its) ;
> – des déterminants possessifs de troisième personne (his, her, its) ;
> – de certains noms[518].

[515] Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1978, p. 13.
[516] Rappelons que les noms (et pronoms) épicènes sont, dans la classe des animés, ceux qui ont la capacité d'être utilisés sans différence de forme aux deux genres. Nous proposons plus loin, à la rubrique « épicène », une définition plus complète.
[517] Michèle Malavieille et Wilfrid Rotgé, *La grammaire anglaise Bescherelle*, Hatier, Paris, 1997, p. 135.
[518] Citons quelques exemples : « lionness », « wife », « daughter ». Le choix de ces deux derniers exemples n'est pas anodin car ils sont non seulement extrêmement courants, ils sont aussi très utilisés dans la poésie de Dickinson.

Totalement à l'inverse, l'ouvrage de Frédéric Ogée et Paul Boucher, *Grammaire appliquée de l'anglais*, précise que « l'anglais ne connaît pas le genre grammatical »[519]. Mais par ailleurs, cette même grammaire mentionne la notion « d'épicène », ce qui pourrait sembler paradoxal, d'ailleurs, puisque ce concept est étroitement lié à celui de genre. En effet, comment le concept d'épicène pourrait-il intervenir pour certains noms, si l'anglais ne connaissait pas le genre ? Mais peut-être justement cela signale-t-il une certaine vision de ce concept d'épicène. Ce questionnement sera poursuivi dans la discussion sur l'épicène. Chacune de ces deux approches présente des avantages et des inconvénients. Il semble aisé de démontrer que l'anglais, comme le propose la première définition, connaît bien le genre. Les pronoms personnels et les déterminants possessifs de la 3ème personne, ainsi que la forme de certains noms, semblent des indications suffisantes de l'existence du genre en Anglais. Par contre, le concept d'épicène n'apparaît pas dans cette description. Si nous ne pouvons suivre la deuxième définition proposée dans sa conclusion, elle présente par contre l'avantage d'envisager l'épicène.

Nous proposerons donc une troisième définition combinant les deux premières, dans laquelle nous garderons l'analyse des trois genres de l'anglais et de leur emploi et ajouterons la notion d'épicène. Pour finir d'étayer la thèse qui est la nôtre, selon laquelle l'anglais a un genre grammatical, donnons l'exemple *a contrario* du finnois, lequel n'a réellement pas de genre grammatical :

> Il serait malaisé de traduire, en finnois – langue non-indo-européenne – le diminutif « poétesse », car la langue finnoise ne connaît ni articles ni séparation pronominale en catégories masculin / féminin.
> En l'absence d'une paroi pronominale entre « il » et « elle », le seul pronom désignant la troisième personne reste « hän ». Inutile également de chercher une différenciation pour un poète de sexe masculin ou féminin, car les deux se disent « runoilija »[520] .

Les liens qui peuvent être établis entre les structures d'une langue et les représentations de ses locuteurs sont très complexes. Si l'on considère la distinction désormais classique entre langue et discours que propose Saussure, les représentations, qui sont préalables au discours et le conditionnent, semblent se situer sur un plan intermédiaire, à un niveau que l'on pourrait qualifier aussi de « discours collectif ». Parfois

[519] Frédéric Ogée et Paul Boucher, *Grammaire appliquée de l'anglais*, p. 138.
[520] Taïna Tuhkunen-Couzic, « Quelle place pour les femmes dans la poésie contemporaine ? », in *Gare maritime, poésie contestataire des Etats-Unis*, mars 2000, p. 33.

un sens imprévu apparaît dans un énoncé. Les oppositions sémantiques implicites dans notre système conceptuel sont tellement omniprésentes et à la fois tellement évidentes, que nul ne les remarque[521]. Prenons un exemple parmi tant d'autres, celui d'une citation empruntée au Groupe μ :

> Dans un autre contexte, il aurait été possible (mais non obligatoire) d'homologuer l'opposition /curviligne/ vs /rectiligne/ à n'importe quelle opposition de contenu, par exemple « masculin » vs « féminin », ou « actif » vs « passif »[522].

L'opposition entre « masculin » et « féminin » appelle comme « naturellement », « irrésistiblement », celle entre « actif » et « passif ». Le niveau des représentations, toujours sous-jacent, fonctionne en-deçà du sens d'un énoncé, quel qu'il soit, et apparaît ainsi au détour d'une phrase ou d'un énoncé[523].

Les représentations ont une incidence très forte sur les discours, *a fortiori* sur les discours littéraires. Mais qu'en est-il du lien entre les structures d'une langue, les représentations, que nous avons situées sur un plan intermédiaire, et le travail des auteurs de cette langue ? Reprenons l'exemple du finnois, dont une des particularités, on s'en souvient, est de n'avoir aucune marque grammaticale de genre :

> Ce refus du finnois de se laisser structurer en oppositions duelles influence-t-il le travail des auteurs femmes ? Autrement dit, « l'in-différenciation sexuelle », inscrite dans la structure même de la langue leur permet-elle d'accéder à plus de « neutralité » et « d'universalité »[524] ?

La question, qui nous semble cruciale, reste sans réponse parce qu'elle signale la complexité du symbolisme du genre en littérature. Comme nous venons de l'établir,

[521] Ce phénomène est mis à nu dans la nouvelle de Poe dans laquelle la lettre volée passe inaperçue, justement parce qu'elle est en évidence.
[522] Groupe μ, *Traité du signe visuel*, p. 193.
[523] Barthes souligne à juste titre la dissymétrie des représentations entre le masculin et le féminin : « Nous pensons le mot au masculin, le féminin est senti comme une forme dérivée. Règles des écoles : le féminin se forme en ajoutant un *e* muet, etc. Le féminin = un dérivé. Imaginez une grammaire à l'envers où l'on dirait comment former le masculin à partir du féminin : quels ravages ! » Roland Barthes, *Le neutre, Cours au collège de France (1977-1978)*, Editions du Seuil, 2002, p. 236. Il faudrait citer tout le développement intitulé « le sexe des mots », pp. 234-239.
Françoise Héritier souligne le primat de la différence sexuelle dans toute conception de différentiation, hypothèse intéressante bien que sujette à caution : voir *Masculin/Féminin*, 1 et 2.
[524] Taïna Tuhkunen-Couzic, *op. cit.*, p. 33.

l'anglais, est, selon nous, une langue à genre, contrairement au finnois. Les noms appartenant à la classe des animés humains prennent le masculin ou le féminin dans le discours et ceux appartenant à la classe des inanimés, le neutre. Jakobson montre bien les enjeux du sémantisme du genre :

> Même une catégorie comme celle du genre grammatical, que l'on a souvent tenue pour purement formelle, joue un grand rôle dans les attitudes mythologiques d'une communauté linguistique. En russe, le féminin ne peut désigner une personne de sexe masculin, et le masculin ne peut caractériser une personne comme appartenant spécifiquement au sexe féminin. La manière de personnifier ou d'interpréter métaphoriquement les noms inanimés est influencée par leur genre[525].

Suit un développement démontrant que les locuteurs d'une langue ont tendance à personnifier les noms inanimés en fonction du genre de ces mots dans leur langue, comme les jours de la semaine, le péché, la vie, la mort, etc. Nous ne garderons qu'un élément de la liste que fournit Jakobson : « Dans les langues slaves, et dans d'autres langues encore, où « jour » est masculin et « nuit » féminin, le jour est représenté par les poètes comme l'amant de la nuit »[526]. Dans les langues, comme le français, qui ont un genre arbitraire pour les noms inanimés, on peut aussi jouer sur les synonymes pour suggérer les connotations afférentes au genre du terme choisi[527].

Le problème de l'existence du genre grammatical en anglais a été posé par de nombreux linguistes. Voici l'argumentation que propose Marina Yaguello:

> Selon Fodor (1959), ce qui fonde le genre c'est l'existence d'un phénomène d'accord syntaxique (congruence) ; le genre n'existe que pour autant qu'il affecte la syntaxe de la langue. En anglais, l'accord du pronom (anaphore) et l'existence de suffixes féminins pour certains noms d'agent ou d'animaux sont des traits sans incidence sur la syntaxe. On ne saurait donc, pour lui, parler de genre en anglais. Il s'agit là, bien évidemment, d'une définition restrictive et réductrice, car strictement fonctionnaliste, du genre[528].

[525] Roman Jakobson, *op.cit.*, p. 84.
[526] *Ibid.*, p. 85.
[527] Voir à ce propos l'analyse que fait Laurent Jenny du rapport entre genre grammatical et représentation sexuelle à propos de l'utilisation alternée des termes « poulpe » et « pieuvre » pour décrire le monstre dans le roman de Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, dans *La terreur et les signes*, *Poétiques de rupture*, pp. 103-106.
[528] Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 13, note de bas de page.

Yaguello exprime son désaccord avec l'analyse de Fodor qui ne considère pas la reprise pronominale comme un phénomène d'accord, mais dans l'enchaînement de sa démonstration, elle semble ensuite lui donner raison. Elle utilise comme exemple un passage tiré de *Sanctuary* de Faulkner :

> « ... and then I saw her face in the mirror. There was a mirror behind her and another behind me and she was watching herself in the one behind me, forgetting about the other one in which I could see her face, see her watching the back of my head with pure dissimulation. *That's why nature is "she" and progress is "he"*. Nature made the grape arbor but progress invented the mirror » (p. 5-16).
> Bien sûr, Faulkner est conscient que, dans toutes les langues romanes, *nature* est du féminin et *progrès* du masculin, mais cela ne change rien à la *valeur* qu'il confère aux deux mots, qui est indépendante, pour lui, de toute contrainte grammaticale[529].

On pourrait objecter que le fait que Faulkner, précisément, dispose des pronoms personnels « she » et « he » fausse un peu la démonstration. Yaguello conclut :

> Si l'on peut admettre, avec Fodor (voir plus haut), que l'anglais, grammaticalement, n'a pas de genre, il est évident qu'il y en a un dans l'esprit des sujets parlants, genre peut-être plus imaginaire que réel, mais vécu[530].
> Les locuteurs d'une langue sans genre grammatical sont d'autant plus libres de faire jouer la métaphore sexuelle, car les locuteurs d'une langue à genre sont obligés de faire cadrer les représentations symboliques avec des structures grammaticales préexistantes »[531].

Derrière cette contradiction apparente se profile le problème des rapports entre « genre grammatical » et « genre naturel ». En anglais, la répartition en catégories de genre ne se fait pas de façon arbitraire, le genre grammatical est en congruence avec le genre dit « naturel » ou « logique », selon les grammaires. Or il est impossible, selon nous, de déduire de cette observation que l'anglais ignore le genre grammatical. Dirait-on du français qu'il ne connaît pas l'accord en nombre, sous prétexte que l'utilisation du pluriel et du singulier qui est la sienne correspond à une réelle variation en nombre ? Nous devons donc supposer que par la formule « une langue sans genre grammatical », Marina Yaguello

[529] *Ibid.*, pp. 112-113.
[530] *Ibid.*, pp. 112-113 : suite de la citation donnée plus haut.
[531] *Ibid.*, p. 113.

veut signifier une langue dans laquelle les choses et les concepts sont au neutre grammatical. C'est effectivement le cas de l'anglais. On peut également estimer qu'il faut entendre l'expression par opposition à des langues comme le français dans lesquelles le genre grammatical est divorcé de celui dit « naturel », c'est-à-dire dans lesquelles le genre des noms désignant les choses et les concepts est arbitraire. D'ordinaire, les locuteurs le perçoivent effectivement comme tel.

Mais parfois le genre grammatical, pour des raisons culturelles, prend tout à coup une signification qu'il n'est pas censé revêtir. Certains mots sont alors investis d'une symbolique gendrée : le soleil, la lune, le progrès, la nature, en sont des exemples. Cela explique également que « nature » et « progress » puissent acquérir aussi aisément des connotations de féminin ou de masculin alors qu'ils sont du neutre. Le phénomène peut même se produire à contre-genre : nul besoin de la corroboration du genre grammatical pour situer la culture du côté du masculin. Plutôt que « les locuteurs d'une langue sans genre grammatical », il faudrait dire « les locuteurs d'une langue dont le genre pour les noms inanimés est le neutre ». Car il y a un genre prescrit pour les noms inanimés en anglais, ne l'oublions pas, le neutre. C'est un genre à part entière, avec ses reprises pronominales spécifiques.

Ayant opéré cette mise au point, nous pouvons confirmer que les exemples fournis par les textes sélectionnés semblent donner raison à Marina Yaguello, car il faut insister, nous semble-t-il, sur l'aspect, spécifique au texte littéraire, et plus encore à la poésie, de la rupture avec la norme grammaticale. En ce sens, on peut dire effectivement considérer que les locuteurs d'une langue comme l'anglais « sont d'autant plus libres de faire jouer la métaphore sexuelle ».

Donnons l'exemple de l'utilisation très inhabituelle que fait Dickinson du masculin pour évoquer la mer dans le poème 520 : « No Man moved Me – till the Tide / Went past my simple Shoe – / And past my Apron – and my Belt / And past my Bodice – too – and made as He would eat me up – ». Le fait de considérer la mer comme un élément masculin permet d'opérer une rupture avec les représentations traditionnelles. Le terme « Tide » est au masculin, il constitue un relais métonymique dans une structure en boucle et reprend le terme « Sea », qui est employé au début du poème et repris à la fin. Opposé à l'instance narrative, qui est du féminin, il représente l'Autre. La répartition sexuelle dans ce poème, dans lequel un jeu sexuel est ostensiblement installé, définit la narratrice au féminin et décline la personnification de la mer au masculin. Le genre de la narration devient le

référent, rejetant l'autre du côté du masculin, ce qui montre l'importance du point de vue dans ce poème, dans lequel il n'y a pas d'absolu, seulement du relatif.

Par ricochet, cela met en lumière les connotations aléthiques du passage de Faulkner cité par Marina Yaguello : « *nature is "she" and progress is "he"* ». Une réflexion grammaticale et linguistique sur le genre permet d'examiner comment les textes utilisent les ressources de la langue dans laquelle ils sont rédigés. Ils peuvent véhiculer des stéréotypes, comme le fait en l'occurrence le texte de Faulkner, ou bien au contraire, les bousculer, comme le font volontiers les textes du corpus. Quand Dickinson utilise le terme « sea » au masculin, elle prend le lecteur à contre-pied en remplaçant le neutre attendu par une structure agrammaticale. Mais de plus, et contrairement à ce que fait Faulkner, elle renverse délibérément une habitude de pensée en allant à contre-courant de la tendance à conceptualiser la mer au féminin, qui dans la plupart des langues romanes, correspond au genre grammatical, justement[532]. Elle change donc la perception du terme « sea » de deux façons.

Mais chaque utilisation est spécifique, du jeu sur le masculin et le féminin du poème 520 que nous venons d'étudier, à celui du poème 429, qui est tout aussi explicite, mais un peu plus complexe :

> The Moon is distant from the Sea –
> And yet, with Amber Hands,
> She leads Him – docile as a boy –
> Along appointed Sands –
>
> He never misses a Degree –
> Obedient to Her Eye
> He comes just so far – toward the Town –
> Just so far – goes away –
>
> Oh, Signor, Thine, the Amber Hand –
> And mine – the distant Sea –
> Obedient to the least command
> Thine eye impose on me –

« Signor », de genre masculin dans la langue anglaise, se substitue à « the Moon », de genre féminin dans le poème, tandis que « the Sea », de genre masculin, se voit remplacé par « me ». Deux chiasmes lexicaux se renforcent mutuellement. L'un parcourt tout le

[532] On peut rappeler également les similitudes entre les termes « mer » et « mère » dans ces langues, et le fait qu'en français, il s'agit même de deux homonymes.

poème, « the Sea amber hands / amber hand the Sea ». Dans le deuxième, « Signor thine / thine me », qui n'affecte que la dernière strophe, on peut considérer « Signor » et « me » comme deux facettes du moi, sur le modèle de « "Tim" » et « Me » du poème 196. Comme dans ce dernier, le mot ultime est le pronom personnel de 1ère personne à l'accusatif, qui ne prend toutefois pas de majuscule cette fois-ci, ce qui, si l'on considère la fréquence des majuscules chez Dickinson, ne peut que sembler signifiant. Ce poème met en scène la mise à distance de l'autre, qui est perçue comme nécessaire. L'altérité est déclinée dans toute sa complexité dans ce chassé croisé entre le masculin et le féminin, par lequel, à l'issue du poème, s'est opérée une substitution de l'un par l'autre.

De nombreux exemples pourraient être donnés de l'utilisation de pronoms féminins et masculins dans des cas qui admettent normalement le neutre en anglais. Citons celui, contrasté, de « spider », pour lequel Dickinson utilise le masculin alors qu'Adrienne Rich, par exemple, utilise le féminin[533]. Dans les deux cas, cela constitue une rupture poétique par rapport à la norme grammaticale, mais le choix opposé qui est fait semble aller totalement dans le sens de l'analyse que Marina Yaguello quant à la prééminence des représentations.

2. Le neutre

Le neutre est avant tout une catégorie grammaticale. Nous avons vu que le français et l'anglais ont un dispositif fort différent, car s'ils disposent tous deux du masculin et du féminin, l'anglais bénéficie du neutre, au contraire du français, ce qui a des conséquences importantes sur le traitement du genre. L'absence de cette ressource linguistique peut être perçue comme « un manque » selon Barthes :

> Donc, dans la langue française (comme structure de morphèmes) : pas de neutre. Cette carence peut être sentie comme un manque[534].

[533] Adrienne Rich, *A Wild Patience has taken me this far* : « Patiently they say – but I recognize in her impatience – my own – ».
[534] Roland Barthes, *Le neutre*, Paris, Seuil, 2002, p. 237.

Les textes du corpus font une utilisation stimulante de cette ressource. Le genre grammatical correspondant au genre naturel en anglais, le neutre est utilisé pour les choses, les concepts et la plupart des animaux. A l'inverse, dans la classe des animés, les substantifs qui sont porteurs du trait + humain prennent le genre masculin ou féminin, ce qui semble signifiant dans une réflexion sur le sujet. On pourrait penser *a priori* que le genre des termes correspondant aux choses ou aux concepts n'a pas d'importance. Le fait que le terme désignant la mer, par exemple, soit marqué grammaticalement d'un genre ou d'un autre selon les langues a-t-il des conséquences intéressantes sur un plan sémantique et littéraire ? La perception gendrée d'un concept ou d'une entité peut avoir des incidences sur un plan conceptuel. Dickinson utilise systématiquement la reprise pronominale du terme « sea » au masculin, dans un détournement du neutre.

Dans la nouvelle de Gilman, le papier peint, cet espace placé sous le signe du « it », co-existe avec le « he » et le « she », mais prend beaucoup plus d'importance. *The YWP* inscrit ainsi un espace textuel délimité par le neutre grammatical et utilise de façon particulièrement novatrice cette ressource grammaticale de l'anglais, imposant une sortie radicale de l'alternative « he or she ». Mais le papier peint a une fonction double, puisqu'il devient pratiquement un personnage à part entière. Par ailleurs, la reprise pronominale de « baby » est « him », contrairement à l'usage en cours au XIX^{e} siècle, et elle est opposée à plusieurs reprises au « it » du papier peint. L'utilisation du neutre dans cette nouvelle est particulièrement signifiante et l'on pourrait même se demander si elle n'est pas une façon d'imaginer une sortie de la dichotomie sévère du masculin et du féminin à la fin du XIX^{e} siècle.

Ceci fontionne dans un système où le neutre n'est pas aléatoire. A l'opposé, il l'est en allemand. Dans *La métamorphose* de Kafka, le terme allemand utilisé pour la créature en laquelle se transforme le personnage principal, « *das Ungezefier* »[535]. Là encore, l'absence du neutre dans la langue française fait que cet aspect du texte original est totalement intraduisible. Dans les deux cas, il s'agit d'une métaphore réalisée. Gregor Samsa a été transformé en « un monstrueux insecte », « une vermine », après avoir été traité comme tel par les autres personnages, de même que la *persona* de *The YWP* est devenue à l'image du papier peint à force d'avoir été considérée comme une entité insignifiante par son entourage. Le neutre fonctionne comme la dissolution du personnage,

[535] Le terme « *das Ungezefier* » signifie en fait « vermine », mais cela ne correspond pas à la réalité de l'insecte du roman de Kafka. La plupart des traductions françaises choisissent donc « monstrueux insecte », « cafard », ou « scarabée ».

il représente tout ce qui n'est pas le sujet, que celui-ci soit féminin ou masculin. D'une certaine façon, le neutre, c'est l'altérité radicale, un espace intermédiaire entre le sujet et le monde.

Quant à l'énonciation, on peut se demander si elle n'est pas nécessairement indifférenciée, comme le souligne Barthes, qui parle du neutre de l'écriture :

> Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : « C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiments. » Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ? Est-ce l'auteur Balzac, professant des idées « littéraires » sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit[536].

Cette question de la perte d'identité dans l'écriture est non seulement thématisée mais encore problématisée dans une perspective de genre dans *The YWP*. Or, il est extrêmement difficile de « perdre une identité » dont on est dépourvu, ou tout du moins, dont on n'est pas sûr. Cette nouvelle montre la spécificité de la problématique pour un personnage femme. Ce qui est perçu comme « neutre » est en fait ce qui appartient au domaine du connu. Ce qui appartient à la norme, semble *normal*, habituel, et en conséquence, n'est pas questionné. C'est ainsi que le genre féminin est perçu comme marqué, contrairement au masculin, qui, lui, fait office de neutre, ou plutôt de générique.

Les notions d'« épicène » et de « neutre » sont parfois confondues alors qu'elles sont fondamentalement différentes. En anglais, le neutre correspond à l'absence totale de caractérisation sexuelle, puisqu'il renvoie le plus souvent à la chose inanimée, et dans certains cas aux animaux et aux bébés. Alors que le neutre représente l'inexistence de l'un ou l'autre sexe, l'épicène signifie la possibilité d'un sexe ou l'autre. Tous deux désignent l'indifférencié, mais l'épicène de façon provisoire, le neutre l'indifférencié parce que indifférenciable. Chacune de ces notions grammaticales peut être élargie comme un

[536] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 61.

concept pour une herméneutique identitaire. Le neutre peut être analysé, comme le fait Barthes, comme l'oblique, la fuite de toute identité. L'épicène, nous le verrons dans la quatrième partie, s'il est conceptualisé pour dépasser la simple catégorie grammaticale, est la notion la plus proche de celle du *Dasein* de Heidegger.

3. L'épicène

Le concept d'« épicène » n'est plus guère à la mode. Nous constatons par exemple que le terme, qui apparaissait dans le *Dictionnaire de linguistique des sciences et du langage*[537], est absent du *Nouveau dictionnaire*[538]. La *grammaire d'aujourd'hui* nous fournit une définition :

> Epicène : les noms (et pronoms) *épicènes* sont, dans la classe des animés, ceux qui, aptes à s'utiliser sans différence de forme aux deux genres, peuvent désigner des personnes des deux sexes : *élève*, *enfant*, sont des noms épicènes, *je* et *tu* des pronoms épicènes[539].

Cette notion est généralement présente dans les grammaires pour le français, mais souvent absente des grammaires anglaises[540], alors qu'elle est extrêmement fonctionnelle pour l'anglais. Les noms appartenant à la classe des animés sont en anglais, à quelques rares exceptions près, « épicènes », c'est-à-dire qu'ils ont le potentiel d'être masculin ou féminin selon le fragment de discours dans lequel ils sont insérés[541]. Quelques rares substantifs sont gendrés : « lioness », « daughter », « wife », « murderess », etc., mais ce sont réellement des exceptions, alors qu'à l'inverse, les substantifs épicènes sont rares en français. Comme ni les articles, ni les adjectifs ne sont différenciés en genre en anglais, seul le pronom personnel de reprise révèle le genre du nom. On voit bien que pour ce qui est du français,

[537] Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Pierre Mével, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

[538] Oswald Ducrot et Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995.
[539] *La grammaire d'aujourd'hui*, 1986.
[540] Avec quelques exceptions toutefois, celle de Paul Boucher, nous l'avons vue, en est une.
[541] « Discours », ou « parole », entendu ici par opposition à « langue », selon la terminologie saussurienne.

cette définition ne fonctionne qu'au niveau de la langue. En effet, les phénomènes d'accord, portant sur les articles, les adjectifs, les pronoms, font que tel ou tel nom ou pronom épicène bascule très rapidement au niveau du discours dans un genre ou un autre. En anglais, au contraire, le concept d'épicène reste fonctionnel même dans le système du discours. Il faut parfois attendre très longtemps dans un énoncé avant de pouvoir se prononcer sur le sexe de l'énonciateur ou de l'énonciatrice.

La reprise pronominale d'un pronom est forcément le même pronom. Cette reprise pronominale à l'identique implique que le seul terme en anglais qui prenne une marque de genre est le pronom personnel de la troisième personne. Les pronoms personnels des première et deuxième personnes au singulier et tous ceux du pluriel restent indifférenciés même dans le discours[542]. Il faut souligner qu'ils ne sont pas des pronoms au sens strict, car ils ne remplacent aucun nom à proprement parler, contrairement à ceux de la troisième personne. L'utilisation des pronoms est donc déterminante d'un point de vue de genre. « I » ne peut être différencié en anglais, il est épicène au niveau de la langue, comme en français, mais il le reste également au niveau du discours. Il s'ensuit qu'il n'y a aucun moyen grammatical en anglais de marquer le genre du pronom « I ». Cette indétermination linguistique du sujet fait que seul le contexte dans un texte littéraire peut nous donner une indication du genre du personnage qui prend en charge la narration, comme c'est le cas dans la nouvelle de Gilman. Dans *The YWP*, la récurrence des pronoms masculin et neutre au détriment du féminin est frappante. Le plus naturellement du monde, d'ailleurs, puisque le seul personnage féminin est la narratrice elle-même et qu'elle ne saurait parler d'elle-même à la 3ème personne.

Le genre de la narration, évident dans la nouvelle, l'est beaucoup moins dans les poèmes, dans lesquels il est beaucoup plus difficile de déterminer une identité narrative, et *a fortiori*, une identité narrative sexuée. Le sujet de l'énonciation chez Dickinson est souvent un sujet épicène. Le « I » des poèmes de Dickinson est très souvent, de fait un pronom épicène, et qui reste épicène, c'est-à-dire qu'aucun phénomène linguistique, qu'il soit d'accord ou d'une autre nature, n'intervient pour trancher. Bien des poèmes de Dickinson sont indifférenciés. Comparons le poème 280, qui débute par « I felt a Funeral in my Brain », dans lequel le genre de la narration reste inconnu, avec celui de Baudelaire

[542] Voir *infra*, tableau récapitulatif en annexe, annexe 1.

« je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé », dans lequel dès le troisième mot du premier vers, on sait que c'est un homme qui parle. Cela est déterminé en partie par la langue anglaise, mais pas seulement, car l'auteur choisit également d'accentuer les possibilités de cette langue héritée.

Si l'on compare « I – "Tim" – and – Me! » et la déclaration de Rimbaud, « je est un autre », on peut dire qu'il se produit une recatégorisation grammaticale et sémantique du « je », alors que le « I » est indexé sur une situation d'énonciation. Le fait que cette situation d'énonciation soit fictive, puisqu'elle correspond à un fragment de poème, ne change rien à l'analyse linguistique de la phrase. Il est intéressant de noter que ce segment est intraduisible en français, puisque « Je, "Tim" et moi » se révèle un segment impossible[543], ce qui souligne les possibilités et les limites de chacune de ces deux langues, et peut-être, par induction, celles de la langue de façon générale. Par contre, on peut dire en français « le je » et « le moi », alors qu'à l'inverse, il est impossible en anglais de dire « the I » et « the me ». Le fait qu'on ne puisse pas dire en français, « je et moi », mais qu'on puisse parler « du moi », donne à penser : le français aurait-il besoin d'objectiver le moi, de mettre une distance pour évoquer le sujet ? En revanche, il existe une autre façon de redoubler le « je » en français, la formule d'insistance « moi, je » qui n'a pas d'équivalent en anglais :

> Voilà cependant que surgit, redoublant, renforçant le « je », le « moi », forme tonique de la première personne comme le définit la grammaire. « Moi » ou encore « le moi », forme substantivée qui, à la différence de « je » supporte l'article, et désigne ce qui fait l'individualité, la personnalité. « Moi » désigne ici, à la différence de « je », moins un sujet qu'une réalité personnelle, intérieure, originale. Dessinant une profondeur intime unique. « Ego » en latin, sans équivalent strict en allemand ou en anglais. L'allemand insistant sur la possession (das Meine), l'anglais sur l'autonomie (myself). Le premier posant un sujet souverain, se possédant lui-même, le second insistant plutôt sur la capacité à décider par soi-même[544].

André Joly apporte une autre distinction :

[543] Le seul cas où l'on peut avoir en français « je », suivi d'un segment qui ne soit pas un verbe conjugué est dans une expression du type : « je, soussigné untel, certifie que… ».
[544] Pierre Auregan*, Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Ellipses, 1998, p. 11.

On fera la distinction entre :
parler *de* *quelqu'un* (ou quelque chose) : fonction référentielle
en dire *quelque chose* : fonction prédicative.
La première personne peut ainsi être définie comme « celle qui, parlant, parle d'elle-même et *en dit quelque chose* », la seconde, « celle à qui on parle et de qui on parle *pour en dire quelque chose* ». Pour gloser le schéma ci-dessus, on dira que dans *Je voyage* il y a un locuteur (JE), instance d'énonciation, qui parle de lui-même, instance d'énoncé (*loc=je*), et, s'objectivant comme *délocuté*, en dit quelque chose (*voyage*). Et de même pour les deux autres personnes, avec les modifications qui s'imposent.

Il peut paraître inutilement compliqué de distinguer *parler de quelqu'un* (fonction référentielle) et *en dire quelque chose* (fonction prédicative). Il est vrai que les deux opérations qu'elles impliquent sont complémentaires, étroitement associées, donc difficilement séparables. Leur réalité ne s'impose pas moins à l'analyste ; elle est du reste inscrite dans le langage lui-même et dans son emploi. C'est le cas avec la thématisation. Les énoncés suivants :

[17] **Moi**, *je* voyage.
[18] **Toi**, *tu* voyages.
[19] **Lui/elle**, *il/elle* voyage.

Matérialisent la séparation des deux fonctions : a) d'une part, la fonction référentielle, sous la forme des pronoms intra-nominaux extraposés (il est *parlé de moi*, de *toi*, de *lui/elle*) ; *je*, en tant que locuteur, renvoie à « moi », *tu*, allocataire, renvoie à « toi », *il/elle*, à « lui/elle », b) d'autre part, la fonction prédicative : *je*, *tu*, *il/elle*, qui sont des pronoms intra-verbaux, ont pour rôle, en tant que délocutés, de servir de support formel à l'apport de prédication (*voyage*) : en conclusion, parlant de *moi*, *toi*, *lui/elle*, (*dél 1*), j'**en dis quelque chose**(*dél 2*)[545].

Les traces de genre de la narration sont plus qu'aléatoires. C'est d'autant plus vrai pour les poèmes à la 1ère personne de Dickinson. A l'inverse, il est extrêmement difficile d'éluder le genre en français – l'absence de marque de genre semble connoter quelque chose de l'ordre du sibyllin, du secret – il est difficile de ne pas penser que le narrateur ou la narratrice souhaite délibérément occulter une information à son sujet. L'absence d'un dispositif linguistique en français permettant d'indiquer l'indifférencié pose problème quand il est question de traduire la poésie.

Un nouveau problème surgit avec la métalangue. Confrontés à l'absence d'équivalent pour le terme « narrator », les critiques de langue française ont tendance en effet à employer le féminin « narratrice » lors de l'analyse des poèmes de Dickinson.

[545] André Joly, « Eléments pour une théorie générale de la personne », in *Faits de langues*, 3, 1994, pp.52-53.

D'ailleurs, « narrateur » ne serait pas mieux. Il y a un élément d'abstraction dans l'épicène « narrator » qui fait défaut au terme français de « narrateur », et *a fortiori* à celui de « narratrice ». Des termes indifférenciés, comme « narration » ou « instance narrative » peuvent fournir un équivalent de *narrator*. En français, langue qui oblige à préciser le genre, le recours au concept, plutôt qu'à l'agent permet la généralisation. Par contraste, le sujet de l'énonciation épicène de la poésie de Dickinson favorise l'abstraction et la généralisation.

Il existe une autre explication à la tendance qu'ont les critiques littéraires et les traducteurs à attribuer automatiquement une narration féminine aux poèmes de Dickinson, sans interroger le texte plus avant. La pression de l'assimilation de l'auteur à l'énonciation en poésie peut expliquer la fréquence avec laquelle la critique littéraire choisit le féminin pour décrire les poèmes de Dickinson. Il semble que la réalité d'une signature féminine puisse déterminer ainsi une pratique de lecture.

Le poème 494 se présente en deux versions : « Going to Her happy letter » et « Going to Him happy letter ». Cette construction double pose le problème de l'épicène : faut-il considérer deux poèmes, l'un étant une variante de l'autre ? Ou au contraire ne considérer qu'un seul poème, l'un recouvrant l'autre, dans une lecture paradigmatique ? Dans ce dernier cas, les deux versions du poème construiraient un poème épicène virtuel. Car en l'absence de pronom personnel épicène de la troisième personne en anglais, une possibilité pour les locuteurs est d'utiliser l'expression « he or she ». Ce poème double serait une version plus longue de ce redoublement du pronom. Il est également intéressant d'analyser, dans ce poème double, l'entité narrataire, qui se révèle être la lettre, que l'on peut considérer comme une métonymie de l'écriture. Le poème feint de prendre comme destinataire la lettre elle-même, ce qui pervertit le schéma habituel dans lequel le narrataire est posé comme le réel destinataire du texte. Certes, cette perversion du schéma de communication est fréquente en littérature et notamment en poésie, créant une situation de lecture paradoxale, en mettant la personne qui lit le poème dans la situation de quelqu'un qui lirait un courrier adressé à quelqu'un d'autre. Ce poème joue sur cette ambiguïté de destination, puisque c'est la lettre elle-même qui devient destinataire, et le ou la destinataire de la lettre qui est à la troisième personne. C'est une façon extrêmement subtile de mettre l'allocutaire dans la situation de la « non-personne ».

Les noms et pronoms épicènes cessent de l'être par la pression de l'accord en genre dès qu'il est question d'un individu en particulier. Cette capacité à s'adapter à l'un ou l'autre sexe est particulièrement intéressante pour l'analyse du va-et-vient entre général et singulier et pour celle de l'indifférencié. Selon Michèle Le Dœuff, on emploie aussi le terme « épicène » « pour désigner des choses qui conviendraient également aux deux sexes : une « éducation épicène » serait celle qui servirait également les intérêts matériels et moraux des filles et des garçons »[546]. L'épicène permet de se situer au niveau du concept et d'évoquer la possibilité d'un homme *ou* d'une femme : le « ou » est alors non-exclusif. Si l'on considère par contre l'individu, nécessairement homme *ou* femme, cette fois le « ou » est exclusif[547].

L'absence d'épicène en français entraîne des problèmes de traduction, notamment depuis l'anglais. Dans certains cas, il y a même une réelle impossibilité de traduction. Cela se pose tout particulièrement pour les poèmes de Dickinson. La ressource anglaise « I am happy » n'existe pas en français, puisqu'il est impossible en français de dire la généralité sans que cela soit identifié dans un genre ou dans l'autre. Il est donc très difficile de traduire l'épicène quasiment omniprésent dans ces poèmes. La seule possibilité serait le recours à la neutralité symbolique, sinon grammaticale, du concept, en privilégiant le terme désignant la notion et non la personne, comme par exemple, « je suis dans un état de bonheur ». Mais, on le voit bien, la stratégie ne saurait être utilisée que ponctuellement. Le roman, quant à lui, ne pose pas les mêmes problèmes de traduction, car il se préoccupe davantage de cas particuliers et quand il généralise, le fait différemment. Si l'on songe à *Orlando*, de Virginia Wolf, tout le roman n'est en fait qu'une longue variation sur le concept d'épicène, décliné à partir de la métaphore filée du changement d'un sexe à l'autre, inspiré de l'exemple classique de *Tirésias*[548].

[546] Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Aubier, Paris, 1988, note 14 de la première partie, p. 355.
[547] Nous verrons dans la quatrième partie que ce concept correspond en fait à celui de *Dasein* élaboré par Heidegger.
[548] Ovide, *Les Métamorphoses*.

4. Le masculin dit générique

N'ayant pas, ou peu, de ressources grammaticales permettant d'exprimer le général, le français, ainsi que l'anglais ont recours au masculin dit « générique ». L'anglais ne dispose pas non plus de pronom personnel singulier à valeur universelle, mais il a d'autres ressources, notamment sur un plan lexical, puisque la majorité de ses substantifs sont épicènes. La quasi-absence de noms épicènes en français, peut, tout comme l'absence de neutre, être perçue comme un manque, mais tous les linguistes ne partagent pas ce point de vue. L'auteur de l'ouvrage *Le féminin à la française* compare favorablement le terme féminin « la directrice » à celui, indifférencié, de « the Head »[549]. Elle présente la distinction entre le masculin et le féminin comme une ressource utile, voire comme une supériorité linguistique, alors que cet indifférencié de l'anglais nous semble au contraire une richesse. Elle reconnaît par contre que le français a un problème avec la généralisation et que le « masculin générique » est un faux universel. Barthes précise que « quoique « œcuménique », le masculin garde une dominance »[550]. Agnès Callamard rappelle que ce phénomène est relativement nouveau :

> Cette hiérarchie remonte au XVII^{ème} siècle lorsqu'en 1647 le célèbre grammairien Vaugelas déclare que « la forme masculine a prépondérance sur le féminin, parce que plus noble »[551].

Si la justification qui en est donnée a certes changé, il n'en reste pas moins que la fameuse règle du « masculin qui l'emporte sur le féminin » conditionne toujours l'usage

[549] Cf. Edwige Khaznadar, *Le féminin à la française*, Paris, L'Harmattan, 2002.
[550] Roland Barthes, *Le neutre*, p. 236. La citation complète est la suivante : « 1. Passage massif des neutres à la forme masculine : contribue à une certaine indifférenciation, brouillage des marques sexuelles ; le Neutre servait de repoussoir, il permettait de marquer le sexe par rapport au non-sexe → empire indifférencié à forme masculine → c'est le féminin qui devient marqué. *Cf.* Empire romain, quand la qualité de *civis* a été étendue à tout le monde.
2. En même temps, quoique « œcuménique », le masculin garde une dominance. Mots toujours notés sous leur forme masculine. Dans notre esprit, masculin et féminin ne sont pas des symétriques ». Barthes ajoute ici en note : « Marguerite Durand, *Le Genre grammatical en français parlé et dans la région parisienne*, Paris, D'Artrey, 1936, p. 27 : 'Nous nous rappelons, nous pensons le mot sous sa forme masculine ; celle-ci ne se présente pas à notre esprit comme un mot pourvu d'un genre ou d'une forme quelconque, c'est le mot lui-même.' »
[551] Agnès Callamard, « Le sexisme à fleur de mots », in *Le Monde diplomatique*, 28 Mars 1988. L'auteur ajoute en note : « Une évolution semblable a caractérisé la langue anglaise. En 1746, le grammairien anglais John Kirby énonçait ses « 88 règles de grammaire ». La vingt et unième affirmait que le genre masculin était plus général que le genre féminin. Kirby faisait ici de l'homme une catégorie universelle. »

grammatical en vigueur[552]. Nous voulons surtout souligner ici le fait que l'évolution de la langue quant au genre ne s'est pas faite « naturellement », comme on aurait tendance à le croire, mais qu'au contraire, ce processus a vu le jour grâce, entre autres, aux pratiques interventionnistes de grammairiens tels que Vaugelas pour le français et Kirby pour l'anglais. De même, le fait d'utiliser « they » pour signifier un singulier indifférencié était en fait en usage en vieil anglais, avant d'être proscrit, puis réintroduit plus récemment.

Le problème se pose également au niveau de l'utilisation du lexique. Dans de nombreuses langues, il existe trois termes bien distincts pour désigner l'être humain en général, la personne de sexe masculin et celle de sexe féminin. En atteste en latin, par exemple, la coexistence de trois termes, *homo, vir, mulier*. Marina Yaguello commente cette évolution :

> La principale dissymétrie provient, bien entendu, de la valeur générique du mot *homme*. On peut s'interroger à ce propos sur l'évolution dans les langues romanes du latin *homo* qui désignait l'espèce humaine et non le mâle (qui se disait *vir*). L'homme a détourné à son profit le mot qui désignait l'espèce[553].

L'usage du terme « homme » pour « humain » pose problème, ne serait-ce que sur un plan de logique pure, ce que soulignent les auteurs du *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage* :

> Si [...] on admet une seule unité sémantique correspondant à l'ensemble de significations d'*homme*, on devra dire qu'elle inclut et exclut à la fois l'unité sémantique « femme ». Ce recouvrement partiel (participation) de deux unités [...] fait sortir de la logique[554].

Le problème se pose aussi à un niveau sociologique. Le linguistique et le sociologique sont étroitement liés :

---

[552] On trouve d'ailleurs toujours dans *Le Robert*, à la rubrique *genre*, sans le moindre commentaire critique : « 20. Le genre masculin étant le plus noble, doit prédominer toutes les fois que le masculin et le féminin se trouvent ensemble. VAUGELAS, *Remarques sur la langue française*, p. 83. »
[553] Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 168.
[554] Ducrot Oswald et Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 234.

> Parler « neutre », comme c'est la règle, et raisonner en terme d'homme pour parler de la société, c'est généralement ne parler que des hommes. Cela est particulièrement vrai en France dans la mesure où la langue confond les deux termes et où le concept d'universel sert à nier les différences autres que celles dérivées de la position dans la production, voire aujourd'hui celles liées aux origines nationales, ethniques et parfois religieuses. Ces différences seraient les seules qui mériteraient d'être prises en considération[555].

Il est facile d'oublier que cela n'a pas toujours été le cas. Agnès Callamard nous rappelle qu'au Moyen Age, l'usage du seul masculin pour signifier le général n'avait pas cours :

> Au Moyen Age, on ne se contentait pas de la forme masculine : pour s'adresser aux femmes et aux hommes dans les discours criés sur la place publique, on disait « iceux et icelles » (pour « ceux et celles ») ainsi que « tuit et toutes » (pour « tous et toutes »)[556].

Le masculin dit « générique » est employé en français pour désigner un concept qui nous préoccupe de très près, celui d'écrivain. Les hommes-écrivains occupent deux positions par le biais d'un seul mot, le terme « écrivain » valant à la fois pour le générique et pour le masculin. Pour les femmes-écrivains, l'alternative lexicale est depuis peu la suivante : écrivain ou écrivaine. Le premier terme est souvent choisi par défaut, parce que le second est dévalorisé et enferme dans un particularisme. Le terme « écrivaine », quant à lui, n'occupe qu'une position, le féminin. Les femmes-écrivains sont ainsi reléguées du côté du spécifique dans la langue même. Il n'existe pas de solution linguistique satisfaisante leur permettant d'apparaître à la fois en tant que femme et en tant qu'être humain indifférencié, c'est-à-dire en tant que sujet à part entière. Il leur faut donc continuellement choisir entre l'un ou l'autre, et quand elles se nomment, s'amputer d'une partie d'elles-mêmes. Mais la langue n'est pas une donnée inchangeable, comme nous venons de le voir. L'équivalent de « writer » serait « écrivain-e », puisque le terme « writer » occupe les trois positions : masculin, féminin et indifférencié. Il se trouve que les linguistes francophones ont moins travaillé l'aspect interventionniste sur la langue, ou plutôt différemment, en créant, pour combler les dissymétries, des substantifs féminins. Mais cela ne règle en rien le problème du générique. Il y a là, dans le bouclage conceptuel,

[555] Françoise Gaspard, « Le sujet est-il neutre ? » in François Dubet et Michel Wieviorka ed., *Penser le sujet*, Colloque de Cerisy, Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 143.
[556] Agnès Callamard, *op. cit*.

une dialectique complexe, dans laquelle il est bien difficile de faire la part de l'extra-linguistique et du linguistique.

Les textes du corpus sont profondément novateurs de ce point de vue. L'usage de « man », par exemple, pour parler du sujet en général est répandu au XIX^{e} siècle. *Dr Jekyll & Mr Hyde* en fournit un exemple. Par contraste, *PL* utilise « people » ou « you » ou « one », ce qui constitue un des aspects de son modernisme. Mais surtout, ils ont recours à l'utilisation systématique d'une héroïne au lieu d'un héros. L'accès à l'universel qui se fait entre autres par le truchement du personnage principal d'un roman ou d'une nouvelle, se fait ici par le biais du féminin, contrairement à ce qui se passait très majoritairement jusqu'alors. Pour autant, il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition des deux genres. Les personnages féminins sont souvent renvoyés du côté du spécifique, même quand cela ne semble pas justifié par le texte. Deux siècles d'écriture du sujet féminin ne constituent pas un corpus suffisant pour l'instant et ne permettent pas une vision du sujet universel en littérature. D'autre part, la démarche d'induction devrait pouvoir, en théorie, se faire du féminin au général de la même façon qu'elle se fait du masculin au général, même si elle se fraye difficilement un chemin dans le cadre du schéma conceptuel dominant. Un travail sur la langue fait apparaître rapidement les lacunes terminologiques dans ce domaine. Il suffit de lister des expressions qui se lisent et s'entendent comme des néologismes, voire des incongruités sémantiques, telle que « le héros féminin ». Ou, à l'inverse, de pointer des expressions qui semblent redondantes, comme « le héros masculin ». Grammaticalement, le masculin fait office de neutre dans notre langue, mais la sémantique n'est jamais très loin derrière, bien évidemment. De multiples études ont montré que si l'on emploie le masculin pour généraliser, les destinataires du message, quel que soit leur sexe, forment des images mentales de sujets masculins[557]. Or il est extrêmement fréquent d'employer « les hommes » pour « les êtres humains », « les écrivains » pour « les écrivains et les écrivaines » ou bien encore « ils » pour « ils et elles ».

Au delà des ressources effectives de la langue, il faut considérer l'utilisation qui en est faite. Il est parfois difficile de faire la part de ce qui tient de la langue et de ce qui tient du discours. Bien des discussions du sujet en littérature ne considèrent pas l'utilisation du masculin générique et éludent d'ailleurs totalement la question du genre. Le français n'a

[557] Voir par exemple à ce sujet l'ouvrage de Suzanne Romaine, *Language in Society: An Introduction to Sociolinguistics*, Oxford: Oxford University Press, 1994.

d'autre choix que l'emploi du masculin pluriel quand il question de femmes et d'hommes, quel que soit le rapport numérique[558]. Le masculin, remplissant deux fonctions à la fois, ne peut en aucun cas être véritablement « générique ». Les femmes ne sont donc de fait pas inclues dans le général et doivent constamment faire une démarche d'inclusion volontaire. N'ayant pas accès au général, leurs positions paraissent parfois ambivalentes. Certaines ont cru y voir un avantage et pouvoir profiter de la liberté relative que donnerait le fait d'occuper la marge. Mais cela semble peu satisfaisant. En conclusion, nous pouvons récapituler les différentes caractéristiques de l'anglais par rapport au genre et les comparer à celles du français dans un tableau comparatif que nous reproduisons en annexe et qui révèle les lacunes linguistiques du français dans ce domaine[559].

Des limites analogues apparaissent en littérature. En ce qui concerne les adjectifs possessifs et les pronoms, deux romans modernes, *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy et *Sphinx* d'Anne Garetta nous fournissent des exemples révélateurs de ce phénomène. Le premier explore des formes nouvelles de façon systématique et élabore avec succès une grammaire de l'universel, alors que l'exploration, pourtant innovante, que propose le second au niveau des pronoms personnels mène en fait à une impasse sur un plan littéraire.

En l'absence d'épicène, les femmes ne peuvent être nommées qu'en un deuxième temps, comme après coup, elles n'ont accès à une identité qu'en différé. Par exemple, le héros d'un roman est le terme incontournable lors d'une généralisation, comme le héros tragique. Dans le roman que nous étudions, le héros est une héroïne. Et en anglais, pour parler de l'héroïne de son roman, James n'a d'autre recours que le terme « heroine ». Par contre, le problème ne se pose pas pour le terme « character » en anglais, terme épicène, qui s'oppose au « personnage » en français, terme masculin qui devrait, théoriquement, correspondre aux personnages des deux sexes, mais qui de fait, s'utilise très difficilement ainsi.

Dans la phrase de *PL* souvent citée, " It's her general air of being someone in particular that strikes me", l'adjectif possessif « her » est gendré féminin, « someone » est

[558] Ce problème ne se pose pas en anglais, puisque les pronoms personnels au pluriel ne subissent pas l'accord en genre.
[559] Voir *infra*, Annexe 1. Pour la première colonne de ce tableau, nous aurions pu inclure le masculin « dit générique », « l'écrivain », « le ministre », etc, mais il nous semble avoir amplement démontré que cet emploi du masculin n'était pas réellement générique.

épicène, « me » est, dans le contexte, masculin, puisqu'il a pour référent « Ralph », et « air » est neutre. Les quatre possibilités de genre dont dispose l'anglais sont donc réunies dans la même phrase, ce qui incite à différencier l'épicène et le neutre, mais aussi à approfondir les similarités entre ces deux notions. Il semble vain de chercher des marques de genre dans la narration de *PL*. Le genre dans le texte, celui des personnages et celui de la narration se combinent pour former la notion de genre dans l'œuvre.

Les référents, dans la réalité extra-littéraire, des personnages de roman sont le plus souvent des humains, et non des entités autres. Il reste qu'un personnage littéraire se situe, apparemment, entre le concept et l'humain, et demande à voyager entre les deux. Il est difficile de généraliser, plutôt que de particulariser, ce qu'on écrit quand il est question de femmes. Le débat ne doit se situer qu'au niveau du genre des mots désignant les personnes, puisque le genre est arbitraire en français pour les choses et les concepts. Nous poserons dans le développement sur les représentations la question de l'étude de la symbolique du genre des noms décrivant des notions abstraites. Serait-il signifiant de chercher une symbolique en fonction du genre pour les termes recouvrant des concepts, tels que le discernement et la logique, ou l'entendement et l'intelligence, par exemple ?

Les représentations ont leur place dans le discours collectif, mais aussi individuel, dont le discours littéraire n'est qu'une des occurrences. La construction cognitive et littéraire d'un individu ne se fait pas dans un vacuum, mais à partir d'un univers discursif et conceptuel déjà constitué. Michèle Le Dœuff souligne que les représentations sont des constructions et qu'il y a de l'imaginaire à la base de toute construction de concepts[560]. Avec l'alternative entre le masculin et le féminin, qui crée une dichotomie difficilement contournable et le vide linguistique créé par l'absence du neutre, le français peut difficilement évoquer l'épicène. A l'inverse, les textes en anglais permettent de présenter la problématique du sujet-femme plutôt comme une facette de la problématique du sujet épicène. La notion d'épicène recouvre bien un espace du possible, puisque les noms et pronoms épicènes cessent de l'être par la pression de l'accord en genre dès qu'il est question d'un individu en particulier. Cette capacité à s'adapter à l'un ou l'autre genre est donc particulièrement intéressante pour l'analyse du va-et-vient entre général et particulier. Le fait de concevoir le sujet dans l'énonciation selon un système ternaire de type « masculin, féminin, épicène » permet de sortir du système binaire : « masculin, féminin ».

[560] Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998, pp. 148-149.

On voit le travail sur le langage chez ces auteurs de langue anglaise qui tentent d'éviter l'écueil du faux universel, par le biais du féminin. Le risque est bien sûr d'enfermer le féminin encore plus sûrement dans la spécificité, voire dans le particularisme. C'est ainsi que les textes du corpus mettent en scène la recherche d'une autre forme pour décrire l'universel. Le symbolisme du genre participe du symbolisme d'un texte. Pour des lecteurs du début du XXI^{e} siècle, le corpus d'étude fournit une passerelle vers la question du sujet en évitant l'écueil du particularisme.

B. Les implications du genre dans richesses des textes du corpus

De la même façon que les ressources virtuelles de la langue permettent de construire des discours, les textes littéraires et les archétypes constituent les fondements fictionnels à partir desquels les personnages sont composés, dans une série de sélections, de combinaisons et d'agencements évoquant assez le passage de la langue au discours. Ces constructions discursives que sont les personnages sont élaborées à partir de toute la littérature précédente, immense réservoir de potentialités. Nous verrons l'importance de certains antécédents féminins pour la construction des personnages du corpus. Isabel Archer, la narratrice du *YWP* et l'exploratrice intérieure dans les poèmes de Dickinson se rattachent toutes trois à une tradition littéraire qui débute avec Antigone et Lilith et s'inscrivent dans la suite logique de personnages de la littérature anglaise du XIX^{e} siècle, tels que ceux d'Elizabeth Bennett, Jane Eyre, Dorothea Brooke, et bien d'autres. L'analyse de la réécriture des archétypes permet d'entrevoir le contenu non explicite de l'œuvre littéraire, « l'inconscient du texte ».

A la fin du XIX^{e} siècle, on assiste à une mouvance littéraire qui se préoccupe de subjectivité littéraire et d'exploration de la conscience, qui semble passer par celle d'une conscience de femme. Ce regard sur le monde à partir d'un point de vue différent, qui transite par une conscience du personnage féminin qui ne va pas dire, faire, vivre les mêmes choses que le personnage masculin, est véritablement une des spécificités de la littérature du XIX^{e} siècle, et plus particulièrement de la fin du siècle. Ce nouveau champ d'exploration littéraire va de pair avec la prise de conscience de la rareté des personnages féminins comme centre de conscience. Les œuvres du corpus sont en fait des synecdoques de ce mouvement littéraire qui pour la première fois donne une part à la conscience de genre dans la réflexion littéraire, s'inspirant des œuvres de précurseurs, tels que Jane Austen, Charlotte Brontë et George Eliot, et de fait surtout de *Middlemarch*[561]. On peut ajouter que ce phénomène d'innovation littéraire est nécessairement éphémère, car la nouveauté de l'exploration de la conscience de femme au XIX^{e} siècle en tant que matériau brut est un paradigme transitoire. Au XXI^{e} siècle, non seulement explorer une conscience

[561] Les parutions récentes de Routledge sur le XIX^{e} siècle vont d'ailleurs dans ce sens. Voir surtout Dennis Walder ed., *The Nineteenth-Century Novel: Identities,* The Open University, London and New York: Routledge, 2001.

de femme ne constitue plus une nouveauté, mais on a presque oublié que cela avait pu être le cas. Nous serons guidés essentiellement par trois ouvrages critiques qui seront un outil précieux dans cette exploration du personnage-femme : *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf, *A Literature of Their Own*, d'Elaine Showalter et *The Madwoman in the Attic*, de Sandra Gilbert and Susan Gubar. Ce dernier analyse les liens entre l'enfermement dans le texte et celui de l'auteur qui l'a thématisé.

Un personnage est une entité composite, un ensemble de mots créant un effet de sens, de caractère, d'actions. Notre propos est de situer la construction de ceux du corpus dans une tradition littéraire. Nous commencerons par quelques théories et généralités autour du personnage et de l'effet-personnage, selon la formule de Vincent Jouve :

> Si l'on en revient à la perception, comment un personnage, qui n'est donné que partiellement, peut-il trouver une unité ? Autrement dit, si l'image du romancier s'efface dans la réception du texte, qui jouera pour le personnage le rôle de l'autre porteur des éléments transgrédients ?
> Bien évidemment, ce sera le lecteur. Placé comme l'auteur devant des figures structurellement inachevées, il doit à son tour se poser comme conscience englobante. C'est à lui de pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité de chaque personnage[562].

Le personnage, comme tout le texte d'ailleurs, est construit par la lecture, processus permettant non seulement de le faire apparaître, mais aussi d'accepter de croire en l'unité illusoire du personnage ainsi créé. Pour permettre la démarche que Coleridge, comme nous l'avons déjà précisé, nomme « that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith[563]», le texte doit nécessairement donner quelques éléments d'illusion de mimétisme, nous faire *croire*, consciemment, un instant, que nous avons déjà emprunté un trajet semblable. Nous acceptons volontiers la croyance limitée dans l'espace-temps. Certaines limites apparaissent, celles notamment de la focalisation interne. En amont du processus de reconstitution par la lecture décrit ici par Vincent Jouve, il faut replacer, à l'autre bout du *spectrum*, celui de l'écriture, qui consiste à arracher certains éléments à la profusion chaotique du réel pour les coucher sur le papier, pour ensuite les ordonner. Nous avons vu que le sujet se construit en éliminant. Le personnage est lui aussi formé dans un processus de sélection, par exérèses successives. Cela conditionne

[562] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 35-36.
[563] Samuel Taylor Coleridge, *op. cit.*, chapter 14. Voir *supra*, p. 140.

également les modalités illocutoires du personnage, c'est-à-dire les façons qu'a le narrateur de s'adresser au lecteur ou au narrataire à travers ce personnage.

Un personnage est aussi un pronom, ou plutôt une série de pronoms, une entité qui voyage entre le général et le particulier. Reprenons l'exemple d'une phrase de *PL* que nous avons citée à plusieurs reprises, pour tenter de débrouiller cette plénitude générique :

It is her general air of being some one in particular that strikes me.

Méta-description plus que description, cette remarque décrivant Isabel Archer et prononcée par son cousin Ralph pourrait presque faire office de définition du personnage en général, tant elle semble proposer une réflexion sur ce qui fait un personnage littéraire. Encadrée de deux pronoms personnels, la phrase débute par la lettre « I » – renvoyant ainsi, tout comme le prénom du personnage qu'elle évoque, et certes non ostensiblement, au pronom personnel de 1ère personne. Son trajet, qui la conduit du pronom neutre de 3ème personne au nominatif vers le pronom personnel de 1ère personne à l'accusatif, c'est-à-dire du sujet à l'objet, du sujet à l'objet du soi, pourrait-on dire, est caractéristique de la phrase jamesienne. Est caractéristique également, la progression du général vers le particulier, accompagnée de celle de l'indéfini vers le gendré, qui a déjà été utilisée dans la première description qui est donnée d'Isabel Archer lors de son arrivée à Gardencourt. Son approche se précise en effet lentement : « to a person who had just made her appearance », puis deux phrases plus loin, « the person in question was a young lady » et enfin, presque une page plus loin : « I ought to tell you that I'm probably your cousin »[564]. La singularisation évolue donc extrêmement progressivement, commençant par « a person », puis continuant avec « *her* appearance » avant de fournir la moindre précision quant à son identité. La technique est portée à son comble dans la phrase inaugurale, souvent citée, de *The Wings of the Dove* : « She waited, Kate Croy ». Proposant le pronom avant le nom, le déroulement de la phrase, très atypique en anglais, pose ainsi l'existence d'un personnage avant de lui donner une identité. L'existence, qui n'est d'ailleurs en l'occurrence qu'une attente, précède l'essence[565].

Pour ce qui est de la série de poèmes de Dickinson, on ne saurait parler de « personnage » à part entière. Mais nous verrons que les concepts de sujet lyrique et de

[564] *PL*, p. 25, puis p. 26.
[565] On voit dans ce type d'exemple se profiler, d'une certaine façon, les thèses existentialistes.

personnage ne sont pas en fait si éloignés. Le « I » dans *The YWP* fonctionne presque comme le sujet lyrique d'un poème, ou plutôt comme dans une série de poèmes. A l'inverse, au fil de la lecture des poèmes de Dickinson, se crée une figure de narration qui dépasse le sujet lyrique et qui évoquerait presque celle d'un roman ou d'une nouvelle. Cette série de *je* successifs, de fragments de sujet en poésie, sans toutefois correspondre exactement à un personnage de nouvelle ou de roman, peut pourtant participer à construire une entité lui ressemblant beaucoup. Nous en avons vu plusieurs exemples dans le développement sur l'énonciation dans la deuxième partie.

Le personnage féminin et a peu d'antécédents littéraires encore à la fin du XIX^e^ siècle et reste considéré comme mineur. On n'est pas si loin du dispositif aristotélicien :

> Pour ce qui est des caractères, il y a quatre buts à viser ; l'un d'entre eux – et le premier –, c'est qu'ils soient bons. Comme cela a été dit, il y aura caractère si les paroles ou l'action rendent manifeste un choix ; et le caractère sera bon si le choix est bon. Et cela est possible pour chaque genre de personnage : une femme tout comme un esclave, même si le premier genre est assez inférieur, et le second tout à fait bas[566].

Puisque les personnages féminins de grande envergure sont rares, les matériaux disponibles, à savoir, quelques héroïnes shakespeariennes, de rares personnages au cours du siècle précédent, comme par exemple, Moll Flanders, le personnage éponyme du roman de Defoe, et les quelques créations du XIX^e^ siècle, doivent être utilisés au mieux. Mais l'on doit également aller chercher, plus en amont, certaines références qui font figure d'archétypes, comme Lilith, Antigone ou le personnage de Perrault, la femme de *Barbe-Bleue*. Parfois figés en stéréotypes, ces modèles prestigieux sont susceptibles d'entraver la construction des personnages féminins autant que de la faciliter.

[566] Aristote, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Collection Le Livre de Poche classique, Paris, Librairie Générale Française, 1990, chapitre 15, 1454b 20, p. 107.

1. La figure d'Antigone

Antigone demeure la figure classique de la rébellion d'une femme contre un pouvoir patriarcal. La version de la tragédie de Sophocle ne laisse en effet aucun doute sur le fait qu'il s'agit de la révolte d'une femme face au pouvoir d'un homme. Cela transparaît sans équivoque dans les répliques de Créon, que celui-ci s'adresse directement à Antigone : « Descends donc là-bas, et, s'il te faut aimer à tout prix, aime les morts. Moi vivant, ce n'est pas une femme qui fera la loi »[567], ou qu'il admoneste son fils : « Il ne faut jamais plier devant une femme. Je tomberai s'il le faut, mais sous les coups d'un homme. On ne dira pas qu'une femme m'a vaincu »[568]. Dans son ouvrage *Le mythe d'Antigone*, Simone Fraisse souligne l'importance du contexte social dans lequel la rébellion d'Antigone intervient et la difficulté que cela pose au roi de Thèbes :

> La désobéissance d'une femme bouleverse l'ordre naturel et la hiérarchie sociale. Chez Sophocle, le roi de Thèbes souligne lourdement l'offense qu'il subit de ce fait :
>
> > Cette fille a déjà été insolente quand elle a passé outre à mes lois. Elle l'est une deuxième fois quand elle s'en vante et me nargue. A ce compte-là, moi je ne suis plus un homme. C'est elle qui fait l'homme, si je la laisse triompher impunément. (v. 480-485) [569]

L'arrivée d'Isabel Archer sur la scène romanesque est annoncée par les autres personnages, puis son départ est commenté. Cette emphase sur ce qui se passe « hors-scène », renvoie le lecteur, là encore, à un modèle de tragédie grecque. En provenance d'un autre continent, ce vecteur-personnage a hérité de la faille du héros tragique, l'*hubris*. Présentée comme une héroïne sans cause, Isabel se sent investie d'une mission, souhaite se « sacrifier »:

> She had resented so strongly, after discovering them, her mere errors of feeling (the discovery always made her tremble as if she had escaped from a trap which might have caught her and smothered her) that the chance of

[567] Sophocle, *Antigone*, *Théâtre complet*, Traduction de Robert Pignarre, Garnier-Flammarion, 1964, v 524, p. 81.
[568] *Ibid*, v. 678-680.
[569] Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, pp.78-79.

> inflicting a sensible injury upon another person, presented only as a contingency, caused her at moments to hold her breath[570].

Isabel Archer est capable de grandes choses, nous dit-on, sans que jamais ces projets ne soient précisés. Lorsqu'elle souhaite rejoindre son cousin sur son lit de mort et qu'Osmond tente de contrecarrer ses plans, elle se retrouve dans une situation très semblable à celle d'Antigone. L'interdit auquel elle doit faire face est tout aussi injuste et arbitraire que celui de Créon. Comme dans la tragédie de Sophocle, la volonté d'empêcher une femme d'accomplir les rites mortuaires et de remplir sa fonction de témoin de la mort est présentée comme une inversion des valeurs traditionnelles. Le fait d'enterrer un membre de sa famille, habituellement perçu non seulement comme une action charitable, mais encore comme un devoir, devient tout à coup, suite à la décision arbitraire d'un tyran, un acte de rébellion. Mais le mort dans le roman ne restera pas sans sépulture. Isabel s'oppose ouvertement à son mari pour la première fois et agit contre la volonté de ce dernier, chose qu'elle n'avait encore jamais faite jusque-là. Plusieurs personnages précisent qu'elle devra « payer » pour cet acte : « It's awful what she'll have to pay for it ! »[571], mais la forme que prendra la sanction n'est pas distinctement définie. Alors que dans le cas d'Antigone, la mort est le châtiment annoncé, Isabel devra plutôt endurer les affres d'une mort psychique, sa punition sera de s'enterrer vivante dans un univers de haine et d'indifférence réciproque.

Antigone est du côté de la mort. Selon Lacan, « Antigone mène jusqu'à la limite l'accomplissement de ce que l'on peut appeler le désir pur, le pur et simple désir de mort comme tel. Ce désir, elle l'incarne »[572]. Mais Antigone et Isabel Archer sont aussi du côté du renoncement, elles peuvent toutes deux être rapprochées de la figure de Perséphone, qui selon les mystères d'Eleusis, a été enlevée par Vulcain. Secourue par sa mère, Demeter, qui se trouve inconsolable de la perte de sa fille, Perséphone choisit pourtant, selon des motivations qui restent assez obscures dans le mythe, de retourner séjourner avec le dieu des enfers. Dans une allusion transparente à ce mythe, il est dit d'Isabel à plusieurs reprises qu'elle sera « en enfer » avec son mari.

---

[570] *PL*, p. 104.
[571] *PL*, p. 488.
[572] Jacques Lacan, « Antigone dans l'entre-deux-morts », *Le Séminaire*, *livre VII*, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 329.

Reprenant le concept lacanien développé dans « Antigone dans l'entre-deux-morts »[573], Annie Ramel signale l'espace liminal dans lequel Isabel est plongée lorsqu'Osmond lui fait sa cour :

> Il faut bien comprendre que ce choix-là implique une préférence pour l'obscurité, ou plus exactement pour ce qui n'est ni l'ombre ni la lumière, mais la demi-teinte. Ce sont le substantif « dusk » et l'adjectif « dusky » qui caractérisent le plus souvent l'univers d'Osmond[574]. Ce dernier fait sa cour à Isabel, durant les premières semaines de leur idylle, lors de promenades qui les conduisent entre ville et campagne, dans un espace liminal où nature et culture se confondent, à une heure du jour indéfinissable puisque c'est encore la nuit mais que déjà commencent à poindre les premières lumières du jour :
>
> > […] she drove in the morning to the Cascine. This suburban wilderness, during the early hours, was void of all intruders, and our young lady, joined by her lover in its quietest part, strolled with him a while through the grey Italian shade and listened to the nightingales. (287)
>
> Cet espace liminal est celui dans lequel se jouera la tragédie d'Isabel. C'est déjà l'entre-deux-morts. Car on ne renonce pas impunément à la logique du manque et du désir[575].

Si nous ne partageons pas l'optique prescriptive qui ferait de James un lacanien avant la lettre et traiterait le personnage d'Isabel comme une personne à qui l'on peut faire une série de procès pour ses diverses fautes et erreurs, nous adhérons tout à fait à cette description de l'« espace liminal » évoqué au début de *The Portrait of a Lady*, et à l'allusion au chapitre de Lacan intitulé « Antigone dans l'entre-deux-morts », dans *L'éthique de la psychanalyse* :

> Son supplice [celui d'Antigone] va consister à être enfermée, suspendue, dans la zone entre la vie et la mort. Sans être encore morte, elle est déjà rayée du monde des vivants. Et c'est à partir de là seulement que se développe sa plainte, à savoir la lamentation de la vie[576].

---

[573] *Ibid*.

[574] L'auteur de l'article précise en note : « on trouve 24 occurrences de « dusk » ou de « dusky » dans le roman ».

[575] Annie Ramel, « « A little bruise, a little hole somewhere » : la fêlure dans *The Portrait of a Lady* », in *Etudes de poétique*, Etudes rassemblées par Josiane Paccaud-Huguet et Michèle Rivoire, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 118.

[576] Jacques Lacan, *op.cit.*, p. 326.

Trop sûre d'elle, aveuglée par son orgueil, Isabel sera menée à sa perte par son désir de sacrifice, suivant le modèle d'Antigone. Et comme dans *Antigone*, la mort semble plus désirable qu'un amant : « She believed that to let him take her in his arms would be the next best thing to dying ». Elle a perdu le désir de vivre, vivre n'est plus qu'un « travail » : «Life would be her business for a long time to come ». A travers ces accents élégiaques transparaît la mise en forme textuelle de la recherche de l'oubli et du désir de mettre un terme à la presence à soi-même.

Nous suggérions dans la première partie qu'il y avait quelque chose de la révolte d'Antigone dans l'héroïne de *The YWP*, une façon de braver l'interdit et de recouvrir le mort. « This is dead paper », nous dit la narratrice, transformant ainsi l'écriture dont elle le recouvre en sépulture improvisée. Les textes palimpsestes forment une série de supports morts, chaque nouvelle strate étant une sépulture de la précédente. Elle doit arracher l'autre papier, le papier vertical, qui forme à la fois le pré-texte et la matière de l'écriture, la poussière qui deviendra la sépulture. Mais il y a aussi un aspect dérisoire à la rébellion d'Antigone, qui suscite l'incompréhension. « Tout cela pour quelques poignées de poussière ! », serait-on tenté de s'exclamer ou bien encore, « much ado about nothing ». Car cette rébellion est vouée à l'échec, ce qu'Ismène, moins téméraire, certes, mais peut-être aussi plus sage que sa sœur, perçoit bien :

> Demeurées seules, nous deux, à présent, ne prévois-tu pas l'affreuse fin qui nous guette si nous enfreignons la loi, si nous passons outre aux édits et à la puissance du maître ? N'oublie pas que nous sommes femmes et que nous n'aurons jamais raison contre des hommes. Le roi est le roi : il nous faut bien obéir à son ordre, et peut-être à de plus cruels encore. Que nos morts sous la terre me le pardonnent, mais je n'ai pas le choix ; je m'inclinerai devant le pouvoir. C'est folie d'entreprendre plus qu'on ne peut[577].

La même situation se retrouve dans *The YWP*. Tout effort de révolte semble vain. La sœur de John, qui incite à l'obéissance, correspond bien à la figure d'Ismène. Elle est appelée « sister » par la narratrice et invite cette dernière à suivre les ordres donnés.

A l'instar de l'héroïne de la pièce de Sophocle, et même si elle doit être sacrifiée, l'Antigone moderne se pose comme un sujet et non plus comme un objet. Contrairement à

[577] Sophocle, *op. cit.*, v. 58-67, p. 70.

son modèle, elle reste en vie[578]. D'une certaine façon, peut-être qu'accepter de mourir reviendrait à accepter prématurément, et donc inutilement, la métamorphose en objet. Cette renonciation dans la dignité s'inscrit dans le paradoxe du poème 853 : « When One has given up One's life / The parting with the rest / Feels easy ». Dans la grammaire du genre et de ses représentations, Antigone ne fonctionne-t-elle pas comme l'exception qui confirme la règle, renforçant le stéréotype, au lieu de l'affaiblir ? Le dessein de la réécriture de l'archétype à laquelle se livrent les textes sélectionnés est au contraire de sortir le personnage féminin de ce statut d'exception, poursuivant en cela la vaste entreprise de réécriture du personnage féminin qui débute véritablement au début du XIX^{e} siècle. L'ambition n'est plus de déroger à la règle qui constitue le masculin en référent générique, mais de changer cette règle en faisant pression sur la grammaire du sujet et d'inaugurer pour ce faire une référence dédoublée.

[578] Voir l'ouvrage de Judith Butler, *Antigone's Claim, Kinship between Life and Death,* New York, Columbia University Press, 2000.

2. Le mythe de Lilith

Nous avons constaté la persistance de la figure de Lilith dans les textes du XIX[e] mettant en scène des personnages-femmes de façon signifiante. Le mythe de Lilith, qui inclut le triangle Lilith, Adam et Eve, est repris dans d'innombrables textes mettant en scène des personnages femmes. Lilith est décrite ainsi dans *Le Judaïsme au féminin* :

> Lilith, dans la littérature midrachique, fut la première femme créée par Dieu [...] Dans l'*Alfabeta* de Ben Sira, du 9[ème] ou 10[ème] siècle, Lilith est mieux définie. Première femme donnée par Dieu à l'homme, tirée elle aussi de la terre, elle se heurte à Adam pour s'assurer de sa prééminence ; leurs querelles sont constantes. Lilith, n'y tenant plus, prononce le tétragramme – YHWH, un des noms de Dieu qu'il est interdit de prononcer – et disparaît dans les airs. Adam se plaint à Dieu et trois anges sont envoyés à la poursuite de la fugitive, la menaçant de la noyer si elle ne revient pas. Lilith préféra encourir ce châtiment plutôt que de retourner auprès d'Adam. « Laissez-moi, dit-elle aux anges. Je n'ai été créée que pour affaiblir les enfants, les garçons jusqu'au huitième jour, les filles jusqu'au vingtième ». Ils voulurent s'emparer d'elle, en vain ; elle leur fit seulement la promesse d'épargner les enfants qui porteraient en amulette leur nom ou leur image et disparut.
> Tel est le récit, non sans incohérences, de la révolte de la première femme d'Adam[579].

Déplaisante et malfaisante, Rebecca, le personnage éponyme du roman de Daphne du Maurier, est une figure de Lilith. L'énonciation justifie ainsi le fait que Mr de Winter ait pu éliminer sa première femme. Sa deuxième femme, par contraste, évoque Eve telle qu'elle est décrite dans *La Bible* avant la faute, jeune, soumise, innocente[580]. Nathalie Heinich, analyse le complexe de la deuxième femme en littérature et décrit les phantasmes de l'inconscient collectif qui se sont organisés autour du mythe de la première femme, morte ou disparue dans des conditions étranges. Au cours d'une étude très riche du personnage de *Rebecca*, elle propose un rapprochement de la figure de l'héroïne avec celle de Lilith[581]. Dans *Jane Eyre*, la première femme de Rochester est présentée comme une sorcière, voire une diablesse. Rochester la compare défavorablement à Jane Eyre après la tentative de

[579] Janine Gdalia, Annie Goldmann, *Le judaïsme au féminin*, Editions Balland, 1989, pp. 164-165.

[580] Daphne du Maurier, *Rebecca*, p. 236 et p.262.

[581] Nathalie Heinich, *Etats de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Editions Gallimard, 1996, p. 183. Lilith est décrite comme « la première femme d'Adam dans le Talmud » et il est précisé en note : « recueil de littérature religieuse juive, complément de la Tora – avec la Bible, l'autorité de référence dans le domaine religieux du judaïsme ».

mariage avortée. Dans les deux cas, le fait qu'il n'y ait pas d'enfants du premier mariage constitue une autre allusion explicite au pouvoir malfaisant de Lilith.

Le personnage de Lilith n'apparaît pas dans *La Bible*. Eve semble être la condensation de deux grandes figures plus anciennes, ce qui explique l'ambiguïté et la dualité de ses évocations en littérature, où son image est tantôt celle de l'innocence, tantôt celle de la culpabilité. Certains personnages combinant ces deux aspects, un glissement s'opère parfois de la figure d'Eve vers celle de Lilith au cours du texte, comme dans *PL*, où Madame Merle, présentée au départ comme une figure de sagesse, devient diabolique. Et la figure d'Eve est donc stabilisée dans le personnage d'Isabel Archer, qui est l'innocence même, mais qui fait toutefois (selon son mari, qui est, quant à lui, une figure de Satan) la grave erreur de vouloir avoir accès à la connaissance. La malédiction de Mme Merle alias Lilith planant, Isabel Archer a un bébé mort en bas âge, dont il n'est fait qu'une très brève mention. Dans le roman de Thomas Hardy auquel nous avons déjà fait allusion, Tess semble représenter Eve[582], mais la fin nous confirme qu'elle est en fait Lilith, la première femme, celle qui a été rejetée. A peine est-elle exécutée, que déjà Clare est montré avec une autre[583], dans une alliance qui est un écho direct de la description d'Adam et Eve lorsqu'ils quittent le Jardin d'Eden à la fin de *Paradise Lost*. Nous avons vu que *PL* également se terminait sur un écho de cette même fin de l'ouvrage de Milton.

On trouve un grand nombre d'avatars de la figure de Lilith au XX^{e} siècle également. L'exemple le plus extrême de ce phénomène nous semble le roman *Vipère au poing* d'Hervé Bazin, dans lequel Folcoche est comparée à Eve, alors qu'elle a tout du personnage de Lilith :

> Un serpent, m'a-t-on rabâché, siffla pour notre mère Eve. Une belle Folcoche, celle-là ! Une belle Folcoche qui a empoisonné pour toujours toute l'humanité[584].

Dans un clin d'œil ironique à notre rapport au temps dans sa linéarité, c'est Folcoche qui est présentée comme le point de départ de référence et Eve qui, définie par contamination rétroactive, devient un avatar de l'archétype. Paradoxale sur le plan de l'histoire littéraire collective, mais logique pour le narrateur, qui a effectivement découvert

[582] L'auteur indique en sous-titre : « une femme pure ».
[583] Le fait que la nouvelle compagne de Clare soit la sœur de Tess renforce encore cet effet de glissement d'un symbole à un autre.
[584] Hervé Bazin, *Vipère au poing,* Paris, Editions Grasset, 1948, pp. 184-186.

Eve après Folcoche, cette perspective donne à voir une vision inversée de la chronologie de la perception et de la lecture d'un texte. Le roman de Bazin propose d'autres inversions par rapport aux textes religieux. La mère du narrateur, qui se révèle la figure classique de Lilith, n'apparaît que plus tard, alors que sa grand-mère, qui est, quant à elle, une figure d'Eve tout à fait conventionnelle[585], est présentée en premier. Les tableaux particulièrement virulents de Folcoche montrent bien le chemin de la caricature de la figure négative de Lilith en littérature, même si le texte la nomme « Eve ».

Lilith représente vraiment la radicalité de l'autre dans l'opposition binaire entre le masculin et le féminin. Comme le fait remarquer plaisamment Lacan, la problématique n'en est pas pour autant clarifiée :

> Du côté de l'Autre, du lieu où la parole se vérifie de rencontrer l'échange des signifiants, les idéaux qu'ils supportent, les structures élémentaires de la parenté, la métaphore du père comme principe de la séparation, la division toujours rouverte dans le sujet dans son aliénation première, de ce côté seulement et par ces voies que nous venons de dire, l'ordre et la norme doivent s'instaurer qui disent au sujet ce qu'il faut faire comme homme ou femme.
>
> Il n'est pas vrai que Dieu les fit mâle et femelle, si c'est le dire du couple d'Adam et Eve, comme aussi bien le contredit expressément le mythe ultra-condensé que l'on trouve dans le même texte sur la création de la compagne.
>
> Sans doute y avait-il d'auparavant Lilith, mais elle n'arrange rien[586].

On peut ainsi s'en aller glaner de mythe en relecture de mythe. Mais comment ne pas revenir à la question du sujet, qui se révèle en définitive incontournable, comme l'exprime sobrement Dickinson :

> No Romance sold unto
> Could so enthrall a Man
> As the perusal of
> His Individual One –
> 'Tis Fiction's – to dilute to Plausibility
> *Our* Novel – When 'tis small enough
> To Credit – 'Tisn't true!

[585] « Ma mère était une sainte », dit Folcoche.
[586] Jacques Lacan, « Position de l'inconscient », *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966, pp. 849-850.

3. Réécriture du conte de Barbe-Bleue

Dans *The Portrait of a Lady*, l'insistance sur les clefs, l'interdit arbitraire de partir que fait son mari à Isabel, le fait qu'il paraisse si charmant avant le mariage, et qu'il se révèle un tel monstre ensuite, la disparition plus qu'étrange de sa première femme sont autant d'éléments constituant une véritable reprise du conte de Perrault, *Barbe-Bleue*. Rappelons le début de ce conte :

> Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la Ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés ; mais par malheur cet homme avait la Barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui. Une de ses Voisines, Dame de qualité, avait deux filles parfaitement belles. Il lui en demanda une en Mariage, et lui laissa le choix de celle qu'elle voudrait lui donner. Elles n'en voulaient point toutes deux, et se le renvoyaient l'une à l'autre, ne pouvant se résoudre à prendre un homme qui eût la barbe bleue. Ce qui les dégoûtait encore, c'est qu'il avait déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne savait ce que ces femmes étaient devenues[587].

Le procédé narratif est tout à fait surprenant. La barbe bleue est décrite d'emblée, avec force détails. Cette particularité, qui pourrait sembler somme toute accessoire, est présentée comme un obstacle insurmontable, alors que le fait que plusieurs épouses aient disparu ne nous est exposé qu'en deuxième lieu, comme un inconvénient relativement mineur, en guise d'*after-thought*, selon l'expression anglaise. Les priorités logiques sont totalement inversées, comme c'est le cas dans la nouvelle du corpus. Notons aussi que le titre, *Barbe-Bleue*, est une métonymie (tout comme « *The Portrait of a Lady* » et « *The Yellow Wallpaper* »), induisant une notion de déplacement, cruciale pour l'étude du sujet.

The YWP est, en un sens, une réécriture de ce conte de Perrault[588]. Plusieurs échos permettent de discerner cette filiation directe, dont le motif de la femme enfermée en haut d'une maison et bien sûr, celui de l'interdit arbitraire. Dans *Barbe-Bleue*, il s'agit de

[587] Charles Perrault, *Barbe-Bleue,* in *Contes*, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 149.

[588] Plus récemment, *The Bloody Chamber*, d'Angela Carter, représente un exemple similaire de réécriture de ce même conte. Métaphore la plus exacte de la subjectivité, ce phénomène de réécriture met au jour la démarche dialectique de la mêmeté et de l'ipséité : la constitution d'un texte donné se fait à partir d'un texte extérieur, auquel il ressemble sans pourtant être semblable.

l'interdiction littérale d'ouvrir une porte et dans *The YWP*, de l'interdiction d'écrire, qui correspond, métaphoriquement, à l'interdiction d'ouvrir la porte sur un autre monde. Cela rappelle ce qu'explique Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* à propos de l'interdit fait aux femmes de dévoiler certaines images, interdit qui est, entre autres, sexuel[589]. Il y a aussi une insistance quasi incantatoire sur la clef à la fin de la nouvelle, cette fois-ci avec une inversion par rapport au schéma du conte. Alors que dans *Barbe-Bleue*, le personnage féminin n'a pas le droit de se servir de la clef pour ouvrir la porte menant à la pièce condamnée, la transgression, pour la narratrice du *YWP*, consiste au contraire à fermer la porte de l'intérieur, avant de jeter la clef par la fenêtre.

Pierre Péju commente ainsi la façon dont le féminin est convoqué dans le langage des contes :

> La petite fille entraînée vers l'ailleurs, tentée par l'état sauvage, la liberté, la fuite, échappant aux rôles traditionnels, voilà bien celle dont toute femme se souvient comme de son aspiration première, celle qui précède la rencontre, précisément, avec le père et sa loi, le prince, le mariage, le château dont elle sera ensuite à jamais prisonnière.[590]

Le conflit entre ces deux aspects de la condition féminine telle qu'ils apparaissent dans les contes est explicitement retracé dans *The YWP* et souligné par les expressions oxymoriques que la narratrice utilise pour évoquer son enfance, telle que « terror and entertainment ». L'évocation du « château dont elle sera ensuite à jamais prisonnière » permet d'appréhender cette nouvelle dans sa dimension de conte, laquelle est amplement révélée à travers la présence des « incantations » du personnage à la fin de la nouvelle et celle de symboles récurrents dans les contes et dans le roman gothique, comme la clef et la tour dans laquelle la princesse est retenue captive, éléments métonymiques signifiant l'enfermement symbolique du personnage féminin.

[589] Il est frappant de retrouver, dans l'expression biblique « connaître une femme », ce lien entre l'interdit de la connaissance et celui de la sexualité.
[590] Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, Collection « Réponses », 1981.

C. Genre et Gender

Les conditions de production du texte littéraire doivent être prises en compte, surtout dans le rapport qu'elles entretiennent avec le texte lui-même, décelable dans les traces hypotextuelles qu'elles inscrivent dans le texte. On peut émettre l'hypothèse que le contexte de l'œuvre et les stratégies employées ont déterminé certaines facettes de l'écriture par le biais, entre autres, des stratégies d'écriture mises en place en réponse à la censure[591]. Le contexte socio-culturel, la doxa d'une époque ou d'une société donnée exercent une pression indéniable sur le texte littéraire, qui prend ainsi des allures de Janus à deux visages : soumission aux mœurs d'une époque d'un côté et ruse offensive de l'autre. Le masque conçu par l'auteur devient ainsi une véritable dialectique textuelle. Certains éléments de cette réalité extratextuelle sont reflétés dans le texte à un niveau diégétique alors qu'ils font également partie de ses conditions de production. Il est donc nécessaire de considérer ce double mouvement constamment à l'œuvre. Par exemple, l'enfermement bien réel des femmes, tout au cours du XIX^{e} siècle, dans les préoccupations domestiques, tout comme l'interdit de l'écriture qu'elles subissaient font partie des conditions de production du texte, mais ils sont aussi thématisés dans leur écriture.

Nous avons vu que dans *The Yellow Wallpaper* étaient mis en avant les obstacles, les impedimenta[592], rappelant les interruptions que devait subir Jane Austen, qui écrivait dans le salon et cachait son manuscrit à l'entrée d'un visiteur. On peut se demander, à la suite de Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*, dans quelle mesure ces circonstances ont influé sur la qualité du texte[593]. Comme le constate Virginia Woolf, répondant à sa propre question, les romans de Jane Austen n'ont nullement été desservis par les interruptions incessantes que subissait leur auteur. Comment, en effet, ces auteures se sont-

[591] Cf. la notion de « texte et contexte », ou « paratopie », que développe Maingueneau : « L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons **paratopie**. » : Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 28. La notion est encore précisée dans le chapitre 9, intitulé « l'embrayage paratopique » ; voir notamment la section intitulée « La femme et le parasite », pp. 180- 181.

[592] « I did write for a while in spite of them; but it *does* exhaust me a good deal – having to be so sly about it, or else meet with heavy opposition. » : *The YWP*, p. 10.

[593] Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 65.

elles débrouillées pour composer les chefs-d'œuvre qu'elles ont produits en dépit de tous les obstacles ? Les conditions de production de leurs œuvres ne semblent pas leur avoir nui. Cependant tout le monde ne partage pas cet avis. Simone de Beauvoir, par exemple, est plus pessimiste dans les conclusions qu'elle tire à ce propos. Après avoir précisé que les auteurs-femmes qui ont écrit de façon conformiste « n'ont pas enrichi notre vision du monde », elle finit par concéder que celles qui ont remis en question les structures sociales sont beaucoup plus dignes d'intérêt, mais qu'elles ne sauraient avoir le même souffle dans leur écriture que leurs homologues masculins :

> Beaucoup plus intéressantes sont les insurgées qui ont mis en accusation cette société injuste ; une littérature de revendication peut engendrer des œuvres fortes et sincères ; George Eliot a puisé dans sa révolte une vision à la fois minutieuse et dramatique de l'Angleterre victorienne ; cependant, comme Virginia Woolf le fait remarquer, Jane Austen, les sœurs Brontë, George Eliot ont dû dépenser négativement tant d'énergie pour se libérer des contraintes extérieures qu'elles arrivent un peu essoufflées à ce stade d'où les écrivains masculins de grande envergure prennent le départ ; il ne leur reste plus assez de force pour profiter de leur victoire et rompre toutes leurs amarres[594].

Si les écrivaines mentionnées ont certes dû dépenser beaucoup d'énergie pour se libérer des contraintes qui étaient les leurs, Simone de Beauvoir se révèle ici limitée dans ses analyses par les préjugés de son époque. La critique littéraire contemporaine ne confirme pas le verdict de la philosophe et ne peut lui donner raison quant à la qualité des œuvres de ces romancières. On peut, en tout état de cause, souligner que, du XIX^e^ au XXI^e^ siècle, le statut du sujet femme écrivant a effectué un immense trajet. De nos jours, certains problèmes demeurent toutefois, car si les barrières externes de l'interdit ont été levées, elles ont été, dans de nombreux cas, intériorisées.

Nous l'avons vu, la remise en question de ces interdits est apparente dans le texte littéraire du XIX^e^ siècle. Mais cette remise en question est aussi révélée par l'existence même de ces œuvres, dans la mesure où le seul fait de publier était considéré comme une transgression. On obtient ainsi à l'époque la situation paradoxale de certaines femmes publiant des livres à visée « didactique » pour expliquer que les femmes ne devraient pas publier, mais au contraire ne s'occuper que d'affaires domestiques. L'acte en soi de publication, au-delà de l'enveloppe énonciative, contredit complètement le contenu.

[594] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe,* (1949), Paris, Gallimard, 2004, p. 634.

L'auteur croit diffuser les préjugés de l'époque concernant les femmes et l'écriture, ignorant, ou feignant d'ignorer, la contradiction flagrante inhérente au fait de publier pour proclamer qu'il ne faut pas le faire.

Le thème de la fragmentation, récurrent chez Gilman et Dickinson, n'est pas nécessairement un reflet du fait que ces femmes-écrivains étaient elles-mêmes fragmentées. Pourtant le fait d'avoir mis en scène la fragmentation dans leurs textes de façon récurrente, voire lancinante, est certes signifiant. Tout comme nous avons vu que les concepts ricœuriens de mêmeté et ipséité apportaient un nouvel éclairage à la question de la subjectivité dans les textes sélectionnés, nous pouvons maintenant ajouter que les théories actuelles sur le genre permettent elles aussi de modifier nos analyses.

Comme il y avait très peu de modèles littéraires de femmes, on peut voir à l'œuvre une dialectique entre les représentations des femmes dans une société donnée et les constructions littéraires de personnages féminins, un mouvement de va-et-vient entre ces deux aspects. Les débats sans fin dans la presse anglaise de l'époque pour essayer de déterminer le sexe des auteurs de *Jane Eyre* et de *Wuthering Heights*, par exemple, peuvent sembler parfois divertissants maintenant, mais ils en disent long sur les obstacles que les romancières du XIX^{e} siècle durent surmonter, et par là-même, sur la ténacité et le courage dont elles firent preuve. Les critiques littéraires et le public anglais étaient d'opinion que les femmes ne pouvaient pas écrire des œuvres véritablement importantes, leur expérience étant censée être trop réduite. Toute activité littéraire de la part d'une femme semblait *a priori* suspecte. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'un si grand nombre de femmes aient utilisé un pseudonyme masculin pour publier dans ce contexte hostile. Ce subterfuge leur garantissait une lecture objective de leurs écrits et leur évitait dans certains cas de devoir affronter les reproches et l'hostilité de leur entourage, comme le souligne Elaine Showalter dans son étude des romancières anglaises, *A Literature of Their Own* :

> The height and the trademark of feminine role-playing was the male pseudonym. Primarily a way of obtaining serious treatment from critics, the pseudonym also protected women from the righteous indignation of their own relatives... The pseudonyms of the Brontës and Marian Evans are universally known, but it is not generally known that they inspired dozens of imitators[595].

[595] Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, *British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London, Virago, 1978, p. 91.

Nous avons précisé que la *persona* dans la nouvelle n'avait pas de nom et que ce vide linguistique s'opposait à l'existence de noms pour les autres personnages, à John, et à Jennie. Cette dissymétrie onomastique découle d'une part du choix de la narration à la 1ère personne, système dans lequel la narration est prise en charge par un personnage qui est aussi narrateur, mais elle renvoie également à l'anonymat des femmes. Comme nous l'avons précisé, de nombreux poèmes d'Emily Dickinson évoquent le peu de place accordé aux femmes au XIXe siècle en littérature et dans la vie : « I didn't take much room in the house – a small lamp – one geranium... ». « I am Nobody : are you a Nobody too ? » Cette description de l'anonymat des femmes est caractéristique des problèmes rencontrés par les femmes écrivains au XIXe siècle.

Virginia Woolf explique dans *A Room of One's Own* que les femmes-écrivains écrivent en fonction de leurs antécédents littéraires féminins :

> Thus, towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the Wars of the Roses. The middle-class woman began to write. For if *Pride and Prejudice* matters, and *Middlemarch* and *Villette* and *Wuthering Heights* matter, then it matters far more than I can prove in an hour's discourse that women generally, and not merely the lonely aristocrat shut up in her country house among her folios and her flatterers, took to writing. Without those forerunners, Jane Austen and the Brontës and George Eliot could no more have written than Shakespeare could have written without Marlowe, or Marlowe without Chaucer, or Chaucer without those forgotten poets who paved the ways and tamed the natural savagery of the tongue. For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice[596].

Selon Woolf, chacune de ces écrivaines aurait dû déposer une couronne sur la tombe de celle qui avait écrit juste avant elle, et donc permis sa propre écriture : Jane Austen sur la tombe de Fanny Burney, George Eliot sur celle d'Eliza Carter, et toutes les femmes devraient ensemble rendre hommage de la même façon à Aphra Behn[597]. Elaine Showalter démontre de façon convaincante, nous semble-t-il, qu'il existe une tradition littéraire de femmes[598]. Adrienne Rich explique que re-voir les écrits de femmes, pour les analyser de façon différente, est une question de « survie » : « Re-vision–the act of looking back, of

[596] Virginia Woolf, *op. cit.*, pp. 62-63.
[597] *Ibid*., p. 63.
[598] Elaine Showalter, *op. cit*.

seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction–is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival »[599]. Rich évoque fréquemment dans sa poésie les femmes-écrivains du passé, leurs écrits et leurs vies, les difficultés qu'elles ont rencontrées et le courage dont elles ont souvent dû faire preuve, ainsi que leurs défaites et leurs victoires. Elle a notamment écrit plusieurs poèmes sur Emily Dickinson. Les déterminations conceptuelles appartiennent au collectif, et non pas à l'individuel seulement. L'introspection, dans *The YWP* et dans les poèmes de Dickinson, est utilisée comme une arme contre le désespoir, montrant bien la difficulté de l'entreprise, car une pensée singulière ne saurait transcender la puissance de la pensée collective. Et pourtant certaines voix individuelles se manifestent. Les échos dans les textes écrits par des femmes se répercutent de siècle en siècle. Ce que Gilman découvre à la fin du XIX[e] siècle ne diffère pas sensiblement de ce qu'énonçait Wollstonecraft dans *Vindication of the Rights of Woman* à la fin du XVIII[e] siècle. Ces auteurs affirment à peu près les mêmes choses par rapport à l'éducation et au travail intellectuel, elles font le même constat d'inégalité. On entend ainsi de siècle and siècle quelques voix isolées qui prêchent dans le désert, ce que soulignent les auteurs de *The Madwoman in the Attic* :

> [...] [W]omen from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards[600].

Les auteurs soulignent à juste titre que les œuvres écrites par des femmes sont des palimpsestes. Mais le fait que le critère retenu soit auctorial ne permet pas de garder le texte en focus. Il est difficile de préciser une esthétique, un courant littéraire, car ce sont seulement *certains* textes d'auteurs-femmes qui donnent une certaine direction. Dans un effort pour déterminer un critère textuel, nous préférons parler, plutôt que de textes écrits par des femmes, de textes qui problématisent le genre, qui développent une conscience de genre – « a sense of sex », selon la formule de Thomas Hardy[601]. Les romans de James, et,

[599] Adrienne Rich, « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision » (1971), in Adrienne Rich, *On Lies, Secrets, and Silence*, *Selected Prose*, *1966-1978*, New York: Norton, 1979, p. 35.
[600] Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, p. 73.
[601] Cf. Margaret R. Higonnet ed., *The Sense of Sex*, *Feminist Perspectives on Hardy*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1993.

nous semble-t-il, *The Portrait of a Lady* plus particulièrement, fonctionnent dans ce type de perspective, avec *Middlemarch* comme hypotexte. Contrairement à beaucoup d'auteurs anglais de l'époque, comme Wilde et Stevenson, par exemple, qui écrivent presque comme si les auteurs-femmes anglaises du XIX^{e} n'avaient pas écrit avant eux, ils s'inscrivent dans cette tradition littéraire.

Mais considérer une tradition littéraire n'est pas si simple, car il faut en effet naviguer entre deux écueils, celui d'un particularisme enfermant et celui d'un universalisme illusoire dont les femmes seraient exclues. Un des dangers serait d'enfermer la littérature écrite par des femmes dans une « poétique au singulier » :

> « Je ne suis pas une femme, je suis neutre »
> Depuis Södergran, dont le poème « Vierge Moderne » (1916) commence par les mots emblématiques « je ne suis pas une femme, je suis neutre », il serait impossible d'évoquer les femmes poètes finlandaises sous une poétique au singulier, tant leurs textes sont des lieux de repositionnement dont la diversité même semble constituer un refus du féminin établi[602].

Cela nous amène à nous demander si le genre du texte peut éventuellement refléter celui de l'auteur. La confusion entre les deux notions est fréquente et constitue un piège redoutable pour l'étude textuelle. Un des partis-pris critiques consiste à ne pas traiter la problématique du genre dans le texte, de crainte de tomber dans cette erreur, mais le problème n'est pas réglé pour autant. Il ne nous semble pas opportun d'utiliser le concept « d'écriture féminine » :

> D'après Kristeva, la femme reste le support le plus solide de la socialité, mais occulté ou n'apparaissant que dans les ruptures du symbolique, si bien que lorsque « le sujet-en-procès » se découvre séparé (du symbolique), il se découvre en même temps féminin. Par ailleurs, on peut noter que Kristeva récuse l'idée d'une écriture féminine et ne voit dans les écrits de femmes que des particularités stylistiques et thématiques[603].

Et pourtant des liens peuvent être faits entre genre littéraire et genre au sens de *gender*. Selon Dinah Birch, cette réflexion est même primordiale : « Reflecting on the relation between gender and genre shows how both have persistently moulded the forms of

---

[602] Taïna Tuhkunen-Couzic, *op. cit.*, p. 34.
[603] Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine in « *Parler, Chanter, Lire, Ecrire »*, *Clio*, *Histoire, Femmes et Sociétés*, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 168.

our cultural life »[604]. Eu égard à l'importance de ce texte, nous allons devoir le citer un peu longuement :

> In literature – as in other areas of cultural production – some genres have associated themselves with women much more readily than others. Richard Allen reminds us that it is a commonplace that the genre which has been of most service to women as writers has been the novel and that the rise of the woman fiction writer coincided with the development of what we know as the novel in the eighteenth and nineteenth centuries. It is as novelists that women have achieved something approaching critical parity with men.
>
> Ask yourself where the most widely known, most admired and most read women authors are, and with very few exceptions the answer will be that they are in the field of fiction. Jane Austen, George Eliot, the Brontë sisters, Virginia Woolf, or Iris Murdoch, all educated middle-class women, have earned a literary prestige that has been crucial to the development of "English Literature" as an academic subject[605].
>
> […]
>
> This line of thinking might shed light on why many of the women who have, against the odds, become poets, have devoted so much of their creative energy to writing about the process of writing; their need and their entitlement to the rich cultural resources of poetry. It might also shed light on why fragmentation, hysteria and madness have so often been associated with women's identity as poets. For if the process by which women's subjectivity is constructed makes their access to public language so complicated and difficult, those who claim that access must be prepared to pay a high price.
>
> But fragmentation, hysteria and madness are not, of course, conditions confined to women, no matter how firmly they might be marked by an association with femininity. A Lacanian analysis is not, in fact, at all a straightforward matter when it comes to the analysis of the role of gender in poetic language. It is true that poetry, with its formalized rhythms, its rhyme schemes, its homage to a resonant patriarchal tradition, is in some ways quintessentially an expression of the symbolic order. But it is equally true that poets have – and this too is an ancient concept – persistently been perceived as wild and subversive, emotional, unstable, if not from time to time lunatic. These are hardly characteristics of the Lacanian concept of the symbolic order. The implications of gender in relation to poetic genre are not, after all, quite as simple as they might look[606].

Ainsi les liens entre genre littéraire et *gender*, loin d'être motivés par d'éventuelles différences intrinsèques entre les hommes et les femmes, sont culturellement déterminés et dépendent des conditions de production spécifiques que connaissent les femmes. Cela est

[604] Dinah Birch, *op. cit.*, p. 55.
[605] *Ibid*, pp. 43-44.
[606] *Ibid*, pp. 51-52.

vrai tout particulièrement au XIX^e siècle, période pendant laquelle il est indéniable que les femmes ont écrit davantage de romans que de textes appartenant à d'autres genres littéraires[607]. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction générale, il y avait là une brèche, dans laquelle se sont précipitées les écrivains-femmes. Rich, elle aussi, souligne les difficultés spécifiques que rencontraient les poètes-femmes au XIX^e siècle :

> It seems likely that the nineteenth-century woman poet, especially, felt the medium of poetry as dangerous, in ways that the woman novelist did not feel the medium of fiction to be. In writing even such a novel of elemental sexuality and anger as *Wuthering Heights*, Emily Brontë could at least theoretically separate herself from her characters; they were, after all, fictitious beings. Moreover, the novel is or can be a construct, planned and organized to deal with human experiences on one level at a time[608].

Rich, qui, en tant que poète, a une connaissance directe de ce problème, explique que selon elle, les raisons pour lesquelles les difficultés sont accrues en poésie tiennent au fait que l'écriture poétique fait appel à l'inconscient de façon plus importante :

> Poetry is too much rooted in the unconscious; it presses too close against the barriers of repression; and the nineteenth-century woman had much to repress. It is interesting that Elizabeth Barrett tried to fuse poetry and fiction in writing *Aurora Leigh* – perhaps apprehending the need for fictional characters to carry the charge of her experience as a woman artist. But with the exception of *Aurora Leigh* and Christina Rossetti's « Goblin Market » – that extraordinary and little-known poem drenched in oral eroticism – Emily Dickinson's is the only poetry in English by a woman of that century which pierces so far beyond the ideology of the « feminine » and the conventions of womanly feeling. To write it at all, she had to be willing to enter chambers of the self in which
>
> > Ourself behind ourself, concealed –
> > Should startle most –
>
> And to relinquish control there, to take those risks, she had to create a relationship to the outer world where she could feel in control[609].

Cette vision, bien que fort juste, nous semble toutefois réductrice à l'égard du roman, car elle ne prend pas en compte son immense potentiel poétique et polyphonique. Nous

[607] Dans le chapitre suivant, nous détaillerons ce phénomène, que Virginia Woolf documente dans *A Room of One's Own*.
[608] Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 175.
[609] Adrienne Rich, *Ibid*.

adhérons toutefois totalement à l'analyse qui est faite de la poésie de Dickinson. Nathalie Heinich va dans le même sens :

> Parce qu'il met en scène les opérations fondamentales du travail identitaire, le roman guide la mise en évidence des spécificités les plus saillantes de l'identité féminine. Freud lui-même appelait à prendre au sérieux le roman comme instrument d'investigation des phénomènes psychiques : « Les poètes et les romanciers sont de précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent, entre ciel et terre, bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. Ils sont, dans la connaissance de l'âme, nos maîtres à nous, hommes du commun, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science. » Il n'est pas inutile d'affirmer à sa suite – et surtout de démontrer par l'exemple – que c'est également pour l'étude sociologique des structures de notre propre société que les romans sont un objet d'étude légitime, au même titre que les mythes étudiés par les anthropologues des sociétés primitives. Encore faut-il en définir la pertinence et les limites : ni reflet du réel ni déformation illusoire de la réalité, le roman est un système cohérent de représentations, ni plus ni moins significatif que les « faits positifs » saisis par la statistique[610]. Seulement, à la différence de ceux-ci, il n'éclaire pas les comportements réels mais les représentations imaginaires, voire les systèmes symboliques[611].

Le métatexte de l'auteur participe de l'argumentatif d'une manière différente. Il y a nécessairement un décalage entre le métatexte et le texte littéraire, alors que parallèlement, le premier est presque toujours inclus dans le deuxième. Comme nous l'avons signalé, le métatexte de Charlotte Perkins Gilman sur sa propre nouvelle explique les intentions de l'auteur, mais finalement n'éclaire pas réellement le texte lui-même. Le texte critique de l'auteur met souvent en avant certains éléments au détriment d'autres et privilégie dans son exposé quelques-uns des axes théoriques et idéologiques qui sont en jeu. Puisque les deux textes se situent sur deux plans différents, les théories de l'auteur à propos de son texte semblent parfois en discordance avec celles que le texte lui-même semble suggérer, et même parfois à l'opposé. Il se manifeste un hiatus entre le commentaire que fait Gilman sur son propre texte, avec une vision de l'écriture qui paraît un peu trop simple, une intentionnalité qui n'est absolument pas remise en question, et la conception extrêmement

[610] L'auteur rajoute en note : « Critiquant à juste titre une conception de la représentation comme illusion à dévoiler, Jacques Rancière écrit à propos de l'image et de toutes les formes d' « apparence » qu'elle « n'est pas l'illusion, elle est l'organisation précaire et litigieuse du visible qui se prête à ce qu'un sujet vienne y apparaître, y manifester son litige » - proposition qui s'appliquerait tout aussi bien au roman » (J. Rancière, « L'histoire des femmes entre subjectivation et représentation », *Les Annales ESC*, n° 4, juillet-août, 1993, p.1018).

[611] Nathalie Heinich, *op. cit.*, pp. 341-342.

complexe et ambivalente de l'écriture qui émerge de la nouvelle. Gilman propose la genèse de la nouvelle, « the story of the story ». C'est aussi la finalité de l'œuvre que Gilman voulait exposer, son intention était de convaincre le médecin qui l'avait suivie, le Dr Weir Mitchell, qui est d'ailleurs explicitement mentionné dans la nouvelle, que le corps médical se trompait dans les traitements qu'il imposait aux femmes et qu'il fallait procéder différemment. De même, les vues de l'auteur sur la psychanalyse sont profondément différentes de ce qui transparaît dans sa nouvelle. Le problème de la subjectivité ou de l'objectivité du texte littéraire développé plus haut apparaît à nouveau sous une autre forme. Les problèmes doivent être aussi posés au niveau de la praxis herméneutique, car l'idéologie que l'on croit lire dans un texte peut parfois être celle du critique, qu'elle soit assumée ou non. Il est question ici de l'intention de l'auteur, qui est nécessairement différente de celle de l'œuvre. L'analyse de « l'intention du texte », qui rejoint celle de « l'inconscient du texte », ne doit pas nécessairement se substituer à celle de l'intention de l'auteur. Ce sont deux aspects différents de l'étude d'un texte, qui peuvent dans certains cas se combiner.

CHAPITRE 6

Effet-personnage et stratégies discursives

Le propos de ce chapitre est d'analyser l'effet-personnage et les stratégies discursives spécifiques des textes sélectionnés en les replaçant dans celles du XIX^e^ siècle. Au cours de cette exploration, nous tenterons constamment de faire la part de ce qui appartient à la langue et de ce qui appartient au discours. Dans la longue lignée de la tradition littéraire ayant trait au genre, remontant à *Antigone*, il faudrait pouvoir prendre en compte la série de personnages féminins, les merveilleuses créations de Shakespeare, Ophelia, Lady Macbeth[612], Moll Flanders et bien d'autres, car les textes sélectionnés sont à la croisée de plusieurs traditions, celle que nous venons de mentionner, celle de la lignée emersonienne américaine et celle des romancières anglaises du XIX^e^ siècle. Cette dernière tradition littéraire, dans laquelle s'inscrivent les textes du corpus, est bien réelle, même si elle ne date que du début du XIX^e^ siècle[613]. Elle n'est pas constituée uniquement d'œuvres écrites par des femmes.

Nous allons donc faire un bond dans le temps et nous concentrer sur la formidable explosion d'écrits au XIX^e^ siècle en Angleterre qui constitue la tradition littéraire à laquelle se rattachent le plus directement les personnages des textes du corpus. Afin de replacer le corpus dans ce continuum littéraire, nous allons esquisser un rapide survol des œuvres du XIX^e^ siècle pertinentes pour notre propos, de *Pride and Prejudice* de Jane Austen et *Jane Eyre* de Charlotte Brontë à *The Portrait of a Lady* en passant par *Middlemarch* de George Eliot et même *Madame Bovary* de Flaubert[614]. Nous examinerons ainsi les œuvres en amont des textes du corpus, mais aussi celles qui leur sont contemporaines, comme *The Awakening* de Kate Chopin, puis nous considérerons, beaucoup plus brièvement, certains textes en aval, comme *The Memoirs of a Survivor* de Doris Lessing et *The Color Purple* d'Alice Walker. La présentation de cette sélection de textes dans une perspective diachronique s'avère nécessaire pour analyser les traces, les échos et les effets d'annonce intertextuels dans les textes du corpus. Le fait de situer ces derniers dans cette série de

[612] Il est assez troublant de constater qu'il s'agit souvent de personnages incarnant la folie.
[613] « Peu s'y sont essayé », constate James dans la préface de *The Portrait of a Lady*.
[614] Seul roman français de cette sélection, il est un hypotexte trop important pour *The Portrait of a Lady* pour ne pas être considéré.

palimpsestes, dans ce « feuilleté » de textes, nous permettra de dégager les points communs, mais aussi les différences. En apportant ce nouvel éclairage, nous prévoyons d'être à même de définir plus précisément la spécificité des textes du corpus.

Dans le même mouvement, nous nous proposons de reprendre les stratégies narratives et linguistiques décrites jusqu'alors pour les aborder dans leur dimension argumentative et rhétorique, sans toutefois confondre « l'intention du texte », que nous avons définie plus haut, avec celle de l'auteur. Il convient au préalable de proposer une définition de l'idéologie qui puisse être opératoire dans le cadre de la problématique envisagée ici. Nous retiendrons celle que propose Michel Meyer : « Pour éviter toute circularité nous nous en tiendrons à la définition la plus minimale qui soit de l'*idéologie* : réseau d'idées interconnectées, politiques ou non »[615]. « L'ordre linguistique est fasciste » déclara Barthes de façon célèbre dans sa leçon inaugurale au Collège de France. Il précisera plus tard[616] qu'il regrettait presque d'avoir dit cela, tellement cette phrase avait été décriée et peu comprise. Sa remarque bousculait la *doxa* de l'époque, en une formule choc. Mais quelques décennies plus tard, cette idée révolutionnaire menace de devenir *doxa* à son tour. Il faut donc questionner à nouveau la formule de Barthes, après en avoir apprécié la force rhétorique.

Une question, notamment, mérite d'être posée à nouveau. Si l'ordre linguistique est présumé fasciste, qu'en est-il d'un discours réellement fasciste ? Olivier Reboul souligne à quel point il est imprudent de ne pas faire de distinction et de tout mettre sous l'étiquette « idéologique » : « Si tout est idéologie, l'idéologie n'est plus rien du tout. Si le langage est « tout simplement fasciste », il n'y a plus qu'à se taire, à moins de se reconnaître soi-même dans ce qu'on dénonce »[617]. Selon lui, « Il faut refuser les facilités du confusionnisme. Si le terme « discours idéologique » a un sens, c'est par opposition à d'autres types de discours[618]. Il précise plus loin :

> Ce n'est pas la langue qui est idéologique, c'est l'usage qu'on en fait. Mais le « on » qui fait un usage idéologique de sa propre langue n'est pas un

[615] Michel Meyer, *langage et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 126.

[616] A l'occasion de ses cours sur le problème du neutre : « Je rappelle encore une fois (parce qu'on en a fait toute une histoire) que c'est dans ce sens que j'ai pu parler d'un fascisme de la langue : la langue fait de ses manques notre Loi, elle nous soumet abusivement à ses manques ». Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au collège de France, (1977-1978), Collection *Traces Ecrites*, Editions du Seuil, 2002, pp. 237-238.
[617] Olivier Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 38.
[618] *Ibid*.

> individu conscient et libre de ses paroles ; elles sont dominées et réglées, à son insu, par le sous-code de l'idéologie. Je dis bien « à son insu ». En fait, tous les aspects du discours idéologique que nous étudierons, comme l'emploi de termes ambigus, de métaphores abusives, de pétitions de principe, restent inconscients. Ce ne sont pas, ou pas seulement, des procédés, mais des processus[619].

Ce concept de « processus » idéologiques présents dans les discours rejoint celui de « représentations du genre grammatical » que nous avons développé au chapitre 5[620]. Car la langue est idéologique, même si elle n'est pas que cela. De la même façon qu'il est fréquent de parler de « continuum » pour évaluer la subjectivité[621], on pourrait parler de « continuum idéologique » dans les discours. L'idéologie est d'autant plus forte que ses implications restent implicites :

> La force de l'idéologie est précisément que ces figures ne sont pas perçues comme telles, qu'elles apparaissent au contraire comme des expressions naturelles et transparentes. On a remarqué que « Français ! » était une figure (énallage) le jour où un chef d'Etat s'est avisé de commencer son discours par : « Françaises, Français ! »[622].

Le problème se repose de façon encore plus aiguë au niveau de la littérature. Comment celle-ci pourrait-elle être neutre, puisqu'elle n'est faite que de langage ? L'étude que nous avons menée à propos du décalage entre le texte littéraire et le paratexte, voire le métatexte de l'auteur, montre bien la difficulté. Il est nécessaire de dégager quelques théories sur le fonctionnement de l'idéologie en littérature pour comprendre les enjeux afférents à l'idéologie du genre dans le texte littéraire. Ricœur remet en question le concept de « récit éthiquement neutre » :

> C'est de la même façon que je dirai par anticipation qu'il n'est pas de récit éthiquement neutre. La littérature est un vaste laboratoire où sont essayés des estimations, des évaluations, des jugements d'approbation et de condamnation par quoi la narrativité sert de propédeutique à l'éthique[623].

---

[619] *Ibid.*, 41.
[620] Se reporter *supra*, chapitre 5, B.
[621] Voir *infra*, subjectivité et objectivité.
[622] Olivier Reboul, *op. cit.*, pp. 128-129. Voir aussi les théories concernant l'idéologie dans le langage telles qu'elles sont développées dans l'ouvrage *Language in Society*.
[623] Paul Ricœur, *op. cit.*, p.139.

Selon Michel Meyer, le problème de l'idéologie en littérature est loin d'être simple :

> La textualité est fondamentalement idéologique, mais au sens large, et cette caractéristique elle-même est de nature problématologique. Les textes illustrent des idées, parfois en s'appuyant sur d'autres idées ; en tout cas, ils les expriment. Cette expression est ce que nous avons appelé la *représentation* : la textualité est représentative des idées. Nous pouvons écrire la formule suivante :
> $\frac{\text{Textes}}{\text{Idées}}$ = représentation
> Tout ceci nous conduit naturellement à évoquer l'idéologie *stricto sensu*, en tant qu'elle conduit à la constitution des textes littéraires. La littérarité est une réaction idéologique au monde ou à une idéologie qu'un texte soutient ou attaque. Elle est réponse, sans apparaître telle[624].

Selon lui, le problème de l'idéologie en littérature ne saurait être évacué en arguant du fait que cette dernière est auto-référentielle :

> On lit souvent que la différence entre le discours fictionnel et celui qui ne l'est pas est une question de référentialité. Cet héritage de l'analyse frégéenne a conduit plusieurs auteurs à se raccrocher à des termes comme « pseudo-référentialité » ou « autoréférentialité ». Toute la question est de savoir *comment* les mots réfèrent, mais le fait qu'ils le *font* n'est pas en cause[625].

Effectivement, considérer que le discours fictionnel ne réfère pas est une façon d'occulter l'idéologie en littérature, qui nous semble pourtant une problématique incontournable. Le problème de la référentialité littéraire doit être reposé. L'exploration des liens entre littérature et « réalité » que nous avons menée lors de l'étude du fantastique annonçait cette réflexion[626]. La rhétorique et l'argumentation dans le texte littéraire seront abordées à partir des traits qui ont été dégagés précédemment, le masque littéraire, qui prend souvent la forme d'un « Janus à double face », « la vérité de biais » de Dickinson, ou encore « l'impensé collectif » de Michel Meyer.

---

[624] Michel Meyer, *op. cit.*, p. 153.
[625] *Ibid.*, p. 122.
[626] Voir *supra*, deuxième partie, chapitre 4.

A. Œuvres du XIX^e siècle situées en amont des textes du corpus

Nous allons procéder à un survol de diverses stratégies argumentatives au cours du XIX^e siècle, en vue d'éclairer celles des textes sélectionnés. Au début du siècle, on assiste en effet à une explosion de publications de femmes-écrivains, qui s'est traduite principalement sous la forme de romans. Le fait qu'un certain nombre de femmes s'imposent sur la scène littéraire à ce moment-là, donnant forme à leurs expériences et à décrivant leur perception du monde constitue un phénomène nouveau. Aux traditions littéraires précédentes viennent s'ajouter alors des romans écrits dans une perspective différente, car l'angle de vision a changé, ce qui se manifeste très nettement dans le traitement des personnages.

> Reading the writing of women from Jane Austen and Charlotte Brontë to Emily Dickinson, Virginia Woolf, and Sylvia Plath, we were surprised by the coherence of theme and imagery that we encountered in the works of writers who were often geographically, historically, and psychologically distant from each other. Indeed, even when we studied women's achievements in radically different genres, we found what began to seem a distinctively female literary tradition, a tradition that had been approached and appreciated by many women readers and writers but which no one had yet defined in its entirety. Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for docile selves, metaphors of physical discomfort manifested in frozen landscapes and fiery interiors – such patterns recurred throughout this tradition, along with obsessive depictions of diseases like anorexia, agoraphobia, and claustrophobia[627].

Comme le soulignent les auteurs de *The Madwoman in the Attic*, la récurrence de certains thèmes et métaphores est frappante. Nous reprendrons leur analyse et tenterons de l'élargir pour l'appliquer, au-delà des textes écrits par des femmes, à tous les textes privilégiant le genre dans leur traitement. Le critère auctorial n'est en effet qu'un des éléments permettant d'appréhender une œuvre, et des récurrences semblables apparaissent dans les textes problématisant le genre. Dans la longue lignée de personnages féminins importants au XIX^e siècle, citons ici Elizabeth Bennett[628], Jane Eyre, Emma

[627] Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, preface, p. xi.
[628] Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813), London: Penguin English Library, 1972.

Bovary, Dorothea Brooke[629], Isabel Archer[630]. Choisir une héroïne plutôt qu'un héros pour remplir la fonction de personnage principal permet de décrire le monde selon un point de vue de femme. Jane Austen, qui semble au premier abord très conventionnelle, très respectueuse de l'ordre établi, a créé des personnages féminins importants, d'une réelle complexité et d'une très grande force morale et intellectuelle. Elizabeth Bennet, l'héroïne de *Pride and Prejudice*, est une femme intelligente, réfléchie, pleine d'humour, et le charme de sa personnalité constitue l'un des nombreux attraits du roman. Jane Austen la décrivait ainsi dans une lettre :

> I must confess that I think her as delightful a creature as ever appeared in print, and how I shall be able to tolerate those who do not like *her* at least I do not know...[631]

Les limitations et les restrictions de la situation dans laquelle se trouve Elizabeth Bennet reflètent l'insignifiance du rôle que les femmes étaient amenées à jouer dans les couches sociales privilégiées de l'Angleterre du début du XIX[e] siècle, mais pour autant, l'héroïne ne manque ni de vivacité intellectuelle ni d'esprit critique. Ce personnage a visiblement été l'une des sources d'inspiration pour l'élaboration d'Isabel Archer dans *The Portrait of a Lady*. Les deux héroïnes ont plusieurs éléments en commun, notamment une certaine forme d'intelligence, une rapidité de pensée et le goût de la réplique. Le degré d'instruction, dans les deux cas, reste un peu vague, ce qui est un reflet direct d'une situation sociale au XIX[e] siècle. Elizabeth Bennett, aveuglée par ses préjugés, se « trompe » dans un premier temps[632], mais une deuxième chance lui est offerte, ce qui est le cas pour Jane Eyre également et pour Dorothea Brooke. Il semble y avoir là un *pattern* intertextuel, qui est brisé dans le cas d'Isabel Archer, qui, se trompant elle aussi dans un premier temps, refuse de revenir sur sa décision première. Le roman de James insiste sur ce thème de la responsabilité individuelle liée à la prise en compte du poids de ses actes, en se contentant de laisser entrevoir d'autres issues possibles, qui ne seront pas mises en œuvre.

---

[629] George Eliot, *op.cit*.
[630] Nous aimerions ajouter à cette liste l'héroïne anonyme de *The YWP*, ce qui paraît encore incongru dans un contexte européen, mais est maintenant admis dans l'institution académique américaine, pour laquelle la nouvelle de Gilman fait désormais partie des « classiques ».
[631] Cité dans la préface de *Pride and Prejudice*, introduction de Tonny Tanner, p. 8.
[632] Toute l'intrigue de *Pride and Prejudice* repose de fait sur cet aveuglement et ses conséquences désastreuses.

Même *Wuthering Heights*, d'Emily Brontë, plus remarquable par l'androgynie de sa vision[633] que par l'exploration d'une conscience féminine, est de fait dans sa presque totalité une histoire contée par une femme, Nelly Dean, narratrice homodiégétique, dans un enchâssement narratif, car un deuxième narrateur, hétérodiégétique celui-ci, Lockwood, prend en charge la narration générale. Ce choix narratif implique que les limites de l'espace du roman sont déterminées par la vision et l'expérience d'une femme.

Nous avons vu que *The Yellow Wallpaper*, tout particulièrement, représentait un ensemble de convergences littéraires et que la vision du sujet qui émergeait de cette nouvelle pouvait être perçue comme emblématique, comme l'aboutissement d'une condensation d'éléments. La polyphonie que nous avons mise en évidence dans la 1ère partie, avec des points d'énonciation multiples et une complexité de voix pointant vers la fragmentation du moi, au-delà du fonctionnement du « sujet sain »[634] apparaissait déjà dans *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, bien que sous une forme un peu différente. Helen et Bertha[635], qui encadrent Jane Eyre, meurent toutes deux, la laissant ainsi au centre de l'intrigue. En tant que, respectivement, « actant adjuvant » et « actant opposant », selon la terminologie de Greimas[636], elles ont rempli leur fonction dans le roman, celle d'aider la protagoniste à s'acheminer vers la maturité et la réalisation de soi. Mais il se trouve qu'elles correspondent aussi à deux grands archétypes littéraires, la folle et la sainte. En tant qu'éléments symboliques, elles fonctionnent comme des projections de l'héroïne et représentent ses parties reniées, peu acceptables ou peu humaines. Le même parallélisme se retrouve dans le traitement des personnages masculins, Rochester se trouvant lui aussi encadré de deux personnages extrêmes, l'un dans la sainteté, l'autre dans l'abjection. Pour renforcer l'effet de parallélisme, ils sont d'ailleurs tous deux appelés *John*. Eux aussi seront éliminés du récit par le biais de leur mort au niveau de la diégèse. Se révèle ainsi dans chaque cas un continuum avec deux extrêmes, chaque personnage principal se situant au milieu de cette ligne et paraissant ainsi « modéré ». « John » et « Jane » sont certes les deux prénoms les plus courants de la langue anglaise, mais il reste que la reprise des ces

[633] La déclaration de Catherine Earnshaw : « I am Heathcliff », est un des nombreux exemples allant en ce sens.
[634] Voir *supra*, « discours »/ « récit » dans *the YWP*.
[635] Première femme de Rochester, ce personnage de « folle » emprisonnée dans le grenier, a inspiré le titre de l'ouvrage critique que nous avons mentionné : Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination.*

[636] Voir la sous-partie intitulée « La catégorie actantielle « Adjuvant » vs « Opposant » » : A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Librairie Larousse, 1966, pp. 178-180.

deux noms pour les personnages principaux de *The YWP* semble une référence directe à *Jane Eyre*. Le phénomène de palimpseste décrit par les auteurs de *The Madwoman in the Attic* est ici particulièrement bien mis en lumière.

Plus que tout autre roman féminin du XIX^e^ siècle, *Jane Eyre* est l'expression d'une révolte. Tout le roman n'est qu'un long cri de souffrance et de colère. Certaines scènes de l'enfance de l'héroïne sont d'une violence extrême. Le premier acte de rébellion se situe au tout début du roman, quand son indignation, plus forte que sa terreur, la pousse à se défendre contre l'agression de son cousin, un adolescent brutal et tyrannique qui la persécute continuellement. Une remise en question des schémas convenus du XIX^e^ siècle apparaît de façon plus élaborée dans un monologue intérieur fréquemment cité :

> Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex[637].

Ce passage a souvent été commenté. Nous garderons deux lectures intéressantes, parce que fort différentes, voire opposées. Virginia Woolf considère que l'indignation et la colère de Brontë limitent l'expression de son génie :

> One might say, I continued, laying the book down beside *Pride and Prejudice*, that the woman who wrote those pages had more genius in her than Jane Austen; but if one reads them over and marks that jerk in them, that indignation, one sees that she will never get her genius expressed whole and entire. Her books will be deformed and twisted. She will write foolishly where she should write wisely. She will write of herself where she should write of her characters. She is at war with her lot. How could she help but die young, cramped, and thwarted[638]?

[637] Charlotte Brontë, *op. cit.*, p.111.
[638] Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, (1928), London, Panther Books, Granada Publishing, 1963, pp. 66-67.

En d'autres termes, la conscience de l'oppression et l'expression de la colère ne devraient pas apparaître en littérature[639]. Voici maintenant l'analyse que fait Rich du même passage de *Jane Eyre* :

> The phrase (« anybody may blame me who likes... ») introduces a passage which is Charlotte Brontë's feminist manifesto. Written one hundred and twenty-six years ago, it is still having to be written over and over today, in different language but with essentially the same sense that sentiments of this kind are still unacceptable to many, and that in uttering them one lays open to blame and to entrenched resistance[640].

Rich pense au contraire que non seulement ce type d'expression n'est pas incongru en littérature, mais encore qu'il est important de lui donner place. Dans *The YWP*, la révolte de la narratrice contre son sort est souvent impuissante. L'autre personnage féminin, très furtivement entraperçu, représente au contraire l'acceptation totale de son sort et tente de lui faire partager son point de vue :

> There comes John's sister. Such a dear girl as she is, and so careful of me! I must not let her find me writing.
> She is a perfect and enthusiastic housekeeper, and hopes for no better profession. I verily believe she thinks it is the writing which made me sick[641]!

Ce couple d'oppositions évoque Hélène et Jane dans le roman de Charlotte Brontë, la première subissant son sort sans se plaindre et la deuxième, révoltée, partant en guerre contre les injustices et se heurtant au mur des oppositions de son environnement, et bien avant, celui constitué par Antigone et Ismène, le premier modèle de cette alternative comportementale. *Jane Eyre* a connu bien des réécritures au XX^{e} siècle, la plus célèbre et le plus aboutie étant sûrement le roman de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, qui reprend l'histoire de Bertha de son point de vue et dont l'histoire d'une femme sombrant dans la folie évoque *The YWP*.

---

[639] C'est un principe que Virginia Woolf applique d'ailleurs à la lettre : ses romans témoignent d'une auto-censure remarquable, si l'on considère ses vues sur la question des femmes, qu'elle développe dans ses essais, *A Room of One's Own* et *Three Guineas*, par exemple.
[640] Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 178.
[641] *The YWP*, pp. 17-18.

James appréciait beaucoup le roman de Flaubert, *Madame Bovary*, publié en 1856, que nous pouvons considérer comme un hypotexte important pour *The Portrait of a Lady* :

> Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges ; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les mollesses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau, retenu par un cordon, palpite à tous les vents ; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient[642].

Emma ne saurait exister par elle-même ; seule une existence vicariante, à travers un personnage masculin, (« un mâle », selon le terme de Flaubert), un fils, ou à défaut, un amant, pourrait la combler. James émet un certain nombre de réserves à l'égard du personnage d'Emma, auquel il reproche d'être trop limité : « Our complaint is that Emma Bovary, in spite of the nature of her consciousness and in spite of her reflecting so much that of her creator, is really too small an affair»[643]. Emma Bovary n'a pas, selon James, suffisamment d'espace de déploiement de l'élément qui l'intéresse, la conscience[644]. Le terme revient à nouveau dans la suite de son texte critique :

> She is conditioned to such an excess of the specific, and the specific in her case leaves out so many even of the commoner elements of conceivable life in a woman when we are invited to see that life as pathetic, as dramatic agitation, that we challenge both the author's and the critic's scale of importances. The book is a picture of the middling as much as they like, but does Emma attain even to *that*? Hers is a narrow middling even for a little imaginative person whose « social » significance is small. It is greater on the whole than her capacity of consciousness, taking this all round; and so, in a word, we feel her less illustrational than she might have been not only if the world had offered her more points of contact, but if she had had more of these to give it[645].

La capacité de conscience de l'héroïne est limitée, fait rédhibitoire pour James, car il est très difficile de construire une théorie de la conscience autour d'un personnage qui

[642] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (1856), Paris, Librairie Générale Française, 1983, pp. 122-123.
[643] Henry James, "Gustave Flaubert" (1902), *Literary Criticism*, Volume Two, p. 326.
[644] Voir *infra*, chapitre 8, développement C.
[645] Henry James, *op. cit.*, p. 328.

manque d'envergure. Lors de la construction du personnage d'Isabel Archer, James s'est inspiré de celui d'Emma Bovary moins en reprise qu'en contrepoint. Son projet est aussi l'exploration d'une conscience de femme, mais à l'inverse d'Emma, Isabel sera dotée d'une « capacité de conscience » suffisante pour permettre une étude intéressante. Nous citerons longuement l'analyse comparatiste que propose Julie Wolkenstein :

> Or, s'il est un roman qui informe allusivement *The Portrait of a Lady*, davantage que les références explicites et conventionnelles à la littérature européenne, un roman que le récit de James travaille à dénoncer, et, d'une certaine façon, récrit, c'est, bien sûr, *Madame Bovary* :
>
> > « […] a swift carriage, of a dark night, rattling with four horses over roads that one can't see – that's my idea of happiness. »
> > « Mr Goodwood certainly didn't teach you to say such things as that – like the heroine of an immoral novel, » (146)
>
> La reprise, mot à mot, par Isabel, des rêveries d'Emma – « Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau… » – et leur immédiate sanction autorisent à lire *the Portrait of a Lady* comme la réponse de James à Flaubert, moins une charge qu'un hommage, ambitieux de surpasser son modèle : Isabel serait alors une réincarnation perfectionnée de Madame Bovary, une version idéale qui pallierait les défauts du texte premier, un palimpseste dans lequel James mettrait en pratique les objections formulées vingt ans plus tard sur le mode théorique. « Réflectrice » inspirée, lectrice intelligente, héroïne intelligente, héroïne imaginative, elle évolue dans un monde fictionnel hyperbolique, avec lequel James lui offre une multiplicité de « points de contact ». Isabel, ou l'anti-Emma : une telle définition du personnage suppose qu'on admette la position centrale, dans le roman, dévolue au romanesque, à sa représentation, sa critique, son renouvellement. Qu'elles soient référencées, implicites, intégrées sous une forme réaliste ou métaphorique, les fictions européennes révèlent en filigrane un projet littéraire original : l'aventure d'Isabel dessine une mise en abyme du pacte de lecture et désigne ses limites[646].

Les différences entre les deux personnages sont importantes, et paradoxalement, leur confrontation permet de faire apparaître la spécificité du personnage d'Isabel Archer et de sa rhétorique :

> Readers familiar with works like *Northanger Abbey* and *Madame Bovary*, as well as with *Middlemarch* will be alerted to ways in which James might be

[646] Julie Wolkenstein, « Portrait d'une lectrice : la représentation du Romanesque dans *The Portrait of a Lady* », in *The Portrait of a Lady, Henry James, Jane Campion*, ouvrage dirigé par Claudine Verley, Ellipses, 1998, pp. 41-42.

> prompting his own readers to respond critically, or at least ambivalently, to some of Isabel's romantic ideas of life. Whether we regard Isabel as a potential Emma Bovary or not, it is certainly the 'nature of her consciousness', 'the play of her mind' and her significance as a 'vessel' (frail or otherwise) of experience that engages the reader of *The Portrait of a Lady* (James, 1987, pp. 383, 384)[647].

Le personnage d'Isabel Archer en tant qu'outil rhétorique apparaît ici dans toute sa complexité, comme le vecteur d'un potentiel de contre-argumentation de la part du lecteur. On est loin de la vision du personnage comme porteur d'un message monolithique ou comme porte-parole de l'auteur.

On peut repérer une première bascule avec la publication de *Middlemarch* en 1871. *The Portrait of a Lady*, on s'en souvient, est construit sur une série de palimpsestes, évoquant tour à tour *Antigone* de Sophocle, *Paradise Lost* de Milton, *Songs of Innocence & Songs of Experience* de Blake et *Madame Bovary* de Flaubert. Or, il est avant tout inspiré de *Middlemarch* de George Eliot, qui était un roman de référence important pour beaucoup d'auteurs au XIX^{e} siècle, et notamment pour Henry James. Il est précisé au tout début de *PL* qu'Isabel Archer a lu les romans de George Eliot[648]. A l'instar d'Antigone, Isabel a décidé de braver l'interdit. Elle se rend aux obsèques de son cousin Ralph, qu'elle appelle à cette occasion « my brother » à plusieurs reprises[649]. Il faut ajouter que cette réécriture passe aussi par l'évocation d'un passage de la fin de *Middlemarch*, dans lequel Antigone est explicitement mentionnée : « daring all for the sake of a brother's burial »[650]. Nous voyons un continuum s'établir dans cette série de textes du XIX^{e} siècle qui non seulement empruntent à la même source mais encore procèdent à des emprunts mutuels. Les deux scènes importantes à la fin de chacun des deux romans sont très proches. La scène finale de *Middlemarch* renferme tous les ingrédients romantiques, l'éclair dans la tempête, la terreur et l'amour, longtemps contrecarré, sur le point de triompher :

[647] Delia da Sousa Correa, "The Portrait of a Lady and the house of fiction", in Dennis Walder ed., *The Nineteenth-Century Novel: Identities*, The Open University, London and New York, Routledge, 2001, p. 109.
[648] *PL*, p. 42.
[649] Voir *supra*, chapitre 5, B, développement sur Antigone.
[650] George Eliot, *op. cit.*, p. 514.

> […] there came a vivid flash of lightning which lit each of them up for the other – and the light seemed to be the terror of a hopeless love. Dorothea darted instantaneously from the window[651].

Mettons en regard l'image finale de *PL* :

> His kiss was like white lightning, a flash that spread, and spread again, and stayed; […] « But when darkness returned, she was free. She never looked about her; she only darted from the spot[652].

Les réminiscences sont évidentes. Quelques expressions sont reprises littéralement : « flash », « lightning » « darted from ». De plus, Isabel Archer, comme Dorothea Brooke, s'enfuit, aussi vite qu'elle le peut, pour s'éloigner de la source de lumière. Le travail de réécriture est d'autant plus visible que l'issue se révèle totalement différente. James était certes un grand admirateur de *Middlemarch*, mais, comme dans le cas de *Madame Bovary*, il émettait toutefois des réserves :

> It revolves too constantly on the same pivot; it abounds in fine shades, but it lacks, we think, the great dramatic *chiaroscuro*. […]
> Mr. Casaubon's death befalls about the middle of the story, and from this point to the close our interest in Dorothea is restricted to the question, will she or will she not marry Will Ladislaw? The question is relatively trivial and the implied struggle slightly factitious[653].

La critique que formule James donne des pistes sur la stratégie qui était la sienne lors de l'écriture de son propre roman, dans lequel la même question apparaît en fait, mais ayant toutefois subi une légère anamorphose : « Isabel quittera-t-elle ou non son mari ? », ce qui correspond, paradoxalement, à la fois à un changement et à un non-changement, dans la mesure où il y a rupture de la convention du « happy end » avec mariage à la fin du roman du roman du XIX^{e} siècle, mais aussi persistance du cadre restreint du privé et du matrimonial.

George Eliot utilise très souvent l'humour et la dérision dans *Middlemarch* pour mettre en évidence certains préjugés sexistes, dans une série de touches légères et de

[651] *Ibid.*, p. 498.
[652] *PL*, p. 489.
[653] Henry James, "*Middlemarch, A Study of Provincial Life"*, in *Henry James, Literary Criticism*, *Volume One: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, Literary Classics of the United States, New York: The Library of America, 1984, pp. 960-961.

commentaires ironiques. Dans le portrait qu'elle brosse de Lydgate, elle souligne à plusieurs reprises l'inanité des conceptions de celui-ci quant aux rôles et devoirs incombant à chaque sexe. Lydgate croit fermement qu'une femme doit être un ornement, et ce dans le seul but de charmer l'homme. Selon lui, le rôle d'une femme et la justification-même de son existence sont d'apporter à l'homme un soutien et une admiration d'autant plus sans réserves qu'ils ne risquent pas d'être troublés par l'exercice de son jugement, puisqu'elle est censée être exempte de toute préoccupation intellectuelle : « He [Lydgate] held it one of the prettiest attitudes of the feminine mind to adore a man's pre-eminence without too precise a knowledge of what it consisted in »[654]. Dans *The Portrait of a Lady*, dans lequel le même paradoxe est mis en lumière, on trouve exactement la même attitude, les mêmes attentes chez Osmond, qui souhaite que l'intelligence de sa femme ne soit qu'une sorte d'ornement pour lui, voire de faire-valoir :

> His [Osmond's] egotism had never taken the crude form of desiring a dull wife; this lady's intelligence was to be a silver plate, not an earthen one – a plate that he might heap up with ripe fruits, to which it would give a decorative value, so that talk might become for him a sort of served dessert. He found the silver quality in this perfection in Isabel; he could tap her imagination with his knuckle and make it ring[655].

Dans *The YWP*, le jeu sur le signifiant, « phosphites or phosphates » montre que la narratrice « ne parle pas la même langue ». Son mari, médecin, dont le discours est relayé par celui du médecin qui la traite, parle une langue étrangère, celle de la médecine et du pouvoir et tout comme Lydgate, croit fermement que les rapports de pouvoir entre les sexes tiennent de façon intrinsèque à leurs natures respectives :

> Lydgate relied much on the psychological difference between what for the sake of variety I will call goose and gander: especially on the innate submissiveness of the goose as beautifully corresponding to the strength of the gander[656].

Le point de vue de Lydgate est relayé mais par la narration omnisciente qui prend tout à coup forme et voix, plutôt comme dans *PL*. Même si cette voix n'est pas celle d'une instance de narration qui serait aussi personnage comme dans *Jane Eyre* et dans *The YWP*,

[654] *Middlemarch*, p. 301.
[655] *PL*, p. 296.
[656] *Middlemarch*, p. 222.

elle ne coïncide pas pour autant avec celle de l'auteur. L'ironie de cette instance narrative, laquelle est toute aussi élusive que le sujet lyrique, est palpable. Il est certain que, formulée en ces termes, « goose and gander », l'exaltation des vertus « féminines » et du rôle de muse de la femme perd beaucoup de sa poésie. Cette remarque s'inscrit dans la polémique qui faisait rage au XIX[e] siècle au sujet de l'éducation et du rôle des femmes dans la société, de sorte que si les saillies féministes de *Middlemarch* ont gardé intact tout leur pouvoir d'amuser, elles ont perdu celui de choquer qu'elles possédaient en 1871[657]. Tout ce qui est perçu comme « évident » devrait donner matière à réflexion, car là se cache une idéologie tellement omniprésente qu'elle en devient invisible :

> Without assuming that a text independently generates a determinate, transhistorical and universally recognizable reading, it can of course be argued not only that an intimate relationship exists between ideology and specific reading practices, but also that these reading practices are fostered by some texts rather than others. […]
> The argument is not only that literature represents the myths and imaginary versions of real social relationships which constitute ideology, but also that classic realist fiction, the dominant literary form of the nineteenth century and arguably of the twentieth, « interpellates » the reader, addresses itself to him or her directly, offering the reader as the position from which the text is most « obviously » intelligible, the position of the *subject in (and of) ideology*.
> As the necessary condition of action, ideology exists in commonplaces and truisms as well as in philosophical and religious systems. It is apparent in all that is « obvious » to us, in « obviousnesses which we cannot *fail to recognise* and before which we have the inevitable and natural reaction of crying out (aloud or in the « still, small voice of conscience »): « That's obvious! That's right! That's true! » (Althusser 1971, p. 161). If it is true, however, it is not the whole truth. Ideology obscures the real conditions of existence by presenting partial truths. It is a set of omissions, gaps rather than lies, smoothing over contradictions, appearing to provide answers to questions which in reality it evades, and masquerading as coherence in the interests of the social relations generated by and necessary to the reproduction of the existing mode of production[658].

[657] Des vues très étroites sur le sujet étaient encore très généralement acceptées, comme celles de *L'Emile* de Rousseau, par exemple, contre lesquelles Mary Wollstonecraft s'était déjà insurgée dans *Vindication of the Rights of Woman*. Il suffit de lire l'excellent ouvrage, publié en 1792, de celle que Walpole qualifiait de « hyena in petticoats », pour se convaincre de la force et de l'étendue des préjugés sexistes contre lesquels il s'élève.

[658] Catherine Belsey, *Critical Practice*, London New York, Routledge, 1980, pp. 56-58.

Dans les textes mis en regard des textes sélectionnés, comme dans *Middlemarch* ou dans *Tess*, il s'agit visiblement de sortir les idées sexistes traditionnelles de cet état d'évidence – *ex-videre* – de les rendre visibles. Les discours des personnages masculins principaux, de Lydgate, d'Osmond et de John à propos de la différence des sexes reflètent l'attitude conservatrice de leur époque et sont remis en question par l'énonciation, notamment par l'ironie. Leurs propos sont suffisamment exagérés pour perdre toute crédibilité. Nous touchons ici également au pouvoir prédictif de transformation créatrice du texte littéraire, car c'est aussi l'influence des textes qui amène des changements dans la réception : le texte contribue à faire évoluer le lectorat et l'horizon d'attente de celui-ci, dans une relation dialectique.

Le désir d'héroïsme d'Isabel Archer et le piège qu'il constitue pour le développement de la personnalité ne sont pas sans rappeler les rêves de sacrifice de Dorothea Brooke, qui, faisant preuve d'un admirable dévouement aux autres et sens du sacrifice, n'est pourtant, dans les termes de l'instance narrative, « qu'une épouse et une mère ». Certains le déplorent mais, pour autant, ne précisent pas ce qu'elle aurait pu faire d'autre :

> Many who knew her, thought it a pity that so substantive and rare a creature should have been absorbed into the life of another, and be only known in a certain circle as a wife and mother. But no one stated exactly what else that was in her power she ought rather to have done – [659]

Le même manque de précision peut être observé dans la description des aptitudes d'Isabel Archer. Dans l'extrait suivant, nous avons accès à une réflexion sur la « destinée » d'Isabel à travers les pensées de Ralph :

> She was intelligent and generous; it was a fine free nature; but what was she going to do with herself? This question was irregular, for with most women one had no occasion to ask it. Most women did with themselves nothing at all; they waited, in attitudes more or less gracefully passive, for a man to come that way and furnish them with a destiny. Isabel's originality was that she gave one an impression of having intentions of her own.[660]

[659] *Middlemarch*, p. 513.
[660] *PL*, p. 64.

L'« originalité » d'Isabel Archer qui est notée ici ne lui offre pas davantage de possibilités qu'à Dorothea Brooke. La même tension peut être décelée entre le potentiel individuel et le contexte socioculturel, soulignant l'insuffisance des options accordées aux femmes au XIX[e] siècle. Le discours indirect libre, si caractéristique du style de James, permet de présenter un point de vue double, sans que l'on sache exactement ce qui appartient à Ralph ou au narrateur. On ne voit pas bien effectivement ce que l'une ou l'autre de ces deux héroïnes aurait pu faire de plus dans un contexte victorien. Les deux textes discutent en fait la vision du rôle des femmes telle qu'elle est exprimée dans *Paradise Lost* : « […] for nothing lovelier can be found / In woman, than to study household good, /And good works in her husband to promote »[661]. Car l'un des problèmes, comme le souligne George Eliot, est que les femmes à l'époque ne reçoivent pas d'instruction :

> What could she do, what ought she to do?–she, hardly more than a budding woman, but yet with an active conscience and a great mental need, not to be satisfied by a girlish instruction comparable to the nibblings and judgements of a discursive mouse[662].

L'expression « discursive mouse » situe bien le problème sur le terrain du discours. On assiste à une transformation des dispositifs rhétoriques qui construisaient jusqu'alors l'image de la femme. Venant suppléer au modèle classique de « l'Ange au foyer », l'image d'une nouvelle construction, « The New Woman » est en train de se former. James semble refuser l'une comme l'autre dans la construction du personnage d'Isabel, qu'il crée de toutes pièces à partir de divers éléments, allant de l'image éthérée de la femme comme figure de l'ange sauveur[663] et d'Eve au paradis terrestre, en passant par des images d'amertume, du mal(in), du serpent biblique, de la chute, à une intégration qui passe par une inversion des valeurs et des topoi. Edgar Poe, pour sa part, explique comment il a construit son poème « The Raven ». L'emphase sur la composition et la structure est proche de celle de James, mais il existe une différence de taille : James parle d'un sujet vivant, alors que dans la nouvelle *The Oval Portrait* de Poe, la femme qui a inspiré le portrait est morte. James garde l'idée du portrait, mais c'est celui d'une femme vivante qui

[661] John Milton, *Paradise Lost*, Book IX, 232. Ces paroles sont mises dans la bouche d'Adam.
[662] *Middlemarch*, pp. 18-19.
[663] « The ladies will save us », dit Mr Touchett père : *PL*, p. 23.

est encadré. Les époux de *The Oval Portrait* et de *The Birthmark* sont inconscients de leur rôle dans leur œuvre de destruction, indifférents à la douleur de leur femme et donc non repentants. Gilbert Osmond, par contre, détruit sa femme délibérément, il est plutôt l'héritier littéraire de Heathcliff. « Your husband is a fiend », dit Caspar Goodwood à Isabel Archer. Sa réaction « Are you mad? » constitue un écho exact de la réaction qu'avait eue Osmond quelques jours plus tôt quand elle avait suggéré qu'elle ne pourrait peut-être pas rentrer. Le terme « mad » vient, dans ces deux cas, en réponse à une parole de vérité. Il apparaît dans le roman quand une brèche menace de se faire dans la conspiration du silence. Cette conspiration, nous l'avons vu, peut prendre la forme du silence ou au contraire, d'une abondance de parole qui légitime et maintient le *statu quo*. Comme Maggie dans *The Golden Bowl*, Isabel Archer a une soudaine révélation – elle comprend enfin toute la complexité qui l'entoure, dont, dans sa naïveté, elle n'avait aucune idée.

La réflexion sur sujet et genre dans ces deux romans s'inscrit dans une faille, qui n'est pas seulement littéraire, mais reflète également les conceptions du sujet-femme dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle en Angleterre. Il y a un décalage entre l'ancien schéma qui n'est plus suffisant et le nouveau qui est encore à construire. C'est un espace de transition, un espace paradoxal, oxymorique, fait à la fois de douleur et d'espoir : l'ange au foyer, « the Angel of the House » n'est plus crédible, la nouvelle femme, « the New Woman », très inspirée par les modèles américains apparaît, sans toutefois être encore en place. Il n'y a pas d'échappatoire possible, car les structures ne sont pas encore là. Le texte littéraire est paradoxal, en ce sens qu'il expose les vides, les absences, en même temps qu'il crée des potentialités. En montrant les aspirations très fortes d'un personnage et l'inadéquation avec le contexte socio-culturel de l'époque, il construit des mondes conceptuels et contribue par son écriture à l'existence de ces nouvelles éventualités.

Le sujet, devant composer avec l'altérité, doit parfois mener un combat pour exister. Tout comme le mari de Dorothea Brooke, celui d'Isabel Archer essaye de la briser, de faire plier sa volonté. Le hiatus entre ce qu'elle est avant et après son mariage est important, elle est devenue autre de façon compliquée, ce qui est une conséquence directe de son rapport difficile à l'altérité et donc à l'ipséité. On assiste dans *PL* à une transformation de l'image de la femme. Une réflexion générale sur l'expression de la subjectivité est enclenchée à partir d'un personnage femme, stratégie discursive inhabituelle, qui permet l'accès à l'universel par des voies traditionnellement absentes des traditions littéraires précédentes. Le personnage d'Isabel est créé en grande partie par la

parole des personnages, par exemple dans la structure en boucle du roman, où l'on commente son arrivée proche au début et on déplore son absence à la fin. Les personnages sont autant créés par les autres que par la narration. L'importance des dialogues pointe vers le théâtre. L'évolution de l'œuvre de James fait que *The Golden Bowl* n'est presque plus qu'une série de dialogues. C'est aussi le roman de James dans lequel la métaphore filée de la fêlure, déjà très présente dans *PL*, est la plus persistante. La parole tisse, mais elle sépare, également, elle introduit une fêlure irrémédiable entre les autres et soi, entre soi et soi. La conscience, explorée du côté femme, matériau littéraire pratiquement pas exploré avant le XIX[e] siècle, est un paradigme littéraire transitoire, un matériau brut. Si l'on fait une analogie avec la peinture, un exemple serait le fait d'ajouter de la couleur dans les ombres. Innovation remarquable la première fois qu'il a été tenté, ce geste est ensuite devenu une technique parmi tant d'autres. James s'inscrit dans un courant littéraire du XIX[e] siècle qui se préoccupe d'explorer la conscience d'une femme, et il est difficile de faire entrevoir à quel point cela constituait une innovation[664].

> When James defends the right of a novelist to represent all aspects or regions of experience, however remote they seem to be from the novelist's familiar world, the example he takes is that of a « young lady » as artist:
> The young lady living in a village has only to be a damsel upon whom nothing is lost to make it quite unfair (as it seems to me) to declare to her that she shall have nothing to say about the military. (*HF*, 32)
> Here again we see an application of James's version of impressionism. Experience is what affects a consciousness. It is not necessary to be a soldier fighting in battle for one's consciousness to experience the endless implications of warfare, or of the military code of honour. The example of the *woman* novelist is chosen by James in order to get round the superficial equation between experience and *external* action in the world. For James and for his readers in 1884, there is a consensus that a woman's field of action is more confined than that of men[665].

Dans la première partie, sous l'angle de la construction du sujet, nous avons cité James dans sa préface :

[664] Il faut toutefois considérer Defoe comme un précurseur, car *Moll Flanders* était une première approche, même si la façon de traiter l'écriture du roman et des personnages était, incontestablement différente au XVIII[e] siècle.
[665] Cornelius Crowley, *Henry James: The Portrait of a Lady*, Didier Erudition, CNED, 1998, p. 47.

> […] the wonder being, all the while, as we look at the world, how absolutely, how inordinately, the Isabel Archers, and even much smaller female fry, insist on mattering. George Eliot has admirably noted it – "In these frail vessels is borne onward through the ages the treasure of human affection".[666]

Nous soulignions alors l'abondance de synonymes de « slight » et « mere » : la difficulté de l'entreprise plaisait à James. Faire de quelque chose de petit une grande entreprise – ou une grande entreprise à partir de quelque chose de petit, voilà l'enjeu que s'était donné James. Explorer la problématique du genre était un moyen littéraire pour lui et non une fin.

Les nombreux parallèles entre les deux personnages principaux de *Middlemarch* et de *PL* font que l'on peut véritablement considérer le premier comme l'hypotexte principal du deuxième. Mais ces rapprochements débouchent souvent sur la découverte d'une différence signifiante. Isabel refuse un Lord, clin d'œil au fait que Dorothea en refuse un elle aussi. Elles ont toutes les deux de bonnes raisons d'être extrêmement déçues du mariage qu'elles contractent ensuite, l'une avec Casaubon et l'autre avec Gilbert Osmond. Il y a dans les deux cas une inversion – parodique – de ce qui se passe dans bien des contes, comme celui de « La Belle et la Bête », par exemple. Pour Isabel Archer, comme pour Dorothea Brooke, ce n'est pas le monstre qui se transforme en prince, mais bien au contraire, le prince de ses rêves qui se transforme en monstre. Mais il y a ensuite une différence de taille, qui est signifiante. Dorothea Brooke se trompe certes une première fois en épousant Casaubon, mais le texte fait disparaître celui-ci pour qu'elle puisse aimer Will Ladislaw. Isabel Archer, elle, n'a pas de « seconde chance », contrairement à Dorothea. On est davantage dans le modèle de la tragédie classique, dans laquelle le héros est voué à l'échec, avec toutefois un élément de subversion du modèle tragique : le héros « voué à l'échec », est ici une héroïne. Les images de tombeau et de mort sont fréquentes dans les deux cas pour dépeindre la situation dans laquelle chacune se trouve. Elles ont toutes les deux un sens aigu du devoir et une grande intelligence, pour lesquels il n'y a aucun exutoire possible de fait dans leur système social.

Contenue ou détournée, plutôt qu'exprimée, la sexualité est présentée comme un enjeu dans les deux cas, et dans les deux cas encore, la charge sexuelle du roman est concentrée en une scène unique. Dans le passage de *PL* concerné, les éclairs ("flashes"),

[666] *Ibid.*, Preface to the New York Edition, p. 9.

évoquent ceux de *Middlemarch*, mais ils ne sont que subjectifs et métaphoriques, alors que ceux de l'hypotexte, accompagnant l'orage qui se déroule en toile de fond, constituent du réel dans la fiction et fonctionnent comme des figures métonymiques. Il faut également évoquer la scène de *Middlemarch* dans laquelle Dorothea et son mari arpentent un couloir sombre : comme dans la scène finale de *PL*, les personnages sont plongés dans une obscurité qui est métaphore de l'anti-chambre de la mort et ils ne peuvent distinguer des lumières lointaines. L'innocence perdue de Dorothea Brooke et celle d'Isabel Archer passent toutes deux par le fait d'avoir été témoin de la mort, celle de son mari dans un cas, celle de son cousin dans l'autre. Comme le rappelle Christine Savinel, Dickinson professait elle aussi une grande admiration pour *Middlemarch*[667].

[667] Christine Savinel, *op. cit.*, p. 200.

B. Œuvres contemporaines aux textes sélectionnés

Au milieu et à la fin du XIX[e] siècle, la différence des sexes devient un débat important, un thème régulièrement évoqué et problématisé, mais pas pour autant un philosophème, comme le souligne Geneviève Fraisse[668] ou même un thème reconnu à part entière. La sensation de « hors-sujet » persiste. Comment peut-on avoir une vision globale d'un sujet quand on ne connaît une pensée que par ses détracteurs[669]? La notion d'argumentatif en littérature pose un réel problème, comme le souligne Olga Galatanu[670]. Il est extrêmement difficile de rendre compte de la place de l'idéologie en littérature[671], et *a fortiori* quand il s'agit de la réflexion sur le genre. En revanche, on peut aisément recenser les *topoi* qui sont remis en question dans les textes sélectionnés. Le *topos* de la femme qui s'évanouit, récurrent dans la littérature du XIX[e] siècle, est mis à mal à la fin de la nouvelle. Dans le contexte du XIX[e] siècle, l'évanouissement de John est très signifiant, par opposition à toutes ces femmes qui s'évanouissaient sans cesse[672]. Le discours délirant tel qu'il s'inscrit dans *The YWP* est une mise en exergue de la présence du virtuel dans le réel, mais il participe aussi au déploiement argumentatif du texte. La confusion mentale résultant de l'interdit de pensée est problématisée dans les textes du corpus, le paradoxe inhérent est mis à jour : comment penser son propre interdit de pensée ? Présenter toute la complexité de ce processus en littérature semble tenir de la gageure ou du tour de force littéraire. Tout le problème est de dire non seulement l'impensé, mais encore l'impensable. La revendication du droit à l'instruction et au savoir a lieu dans ce nœud conceptuel.

Tess of the d'Urbervilles est publié en 1891, juste dix ans après *The Portrait of a Lady*, la même année que *The Yellow Wallpaper*. Ces deux oeuvres ont été publiées la même année, et au-delà de leurs différences immédiates, l'une étant une nouvelle écrite par un auteur américain, l'autre un roman écrit par un auteur anglais, présentent des ressemblances étonnantes. Il est frappant de constater à quel point l'analyse que fait Margaret Higonnet du problème de la voix dans *Tess*, à laquelle nous souscrivons

[668] Geneviève Fraisse, *La différence des sexes,* Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 6.
[669] Françoise Collin, *Le différend des sexes*, Editions Pleins Feux, 1999.
[670] Olga Galatanu, « Les argumentations du discours lyrique », in Marie Jeanne Ortemann, (textes réunis et présentés par), *Le narratif, le poétique, l'argumentatif*, Université de Nantes, CRINI, Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l'Interculturalité, Presses de l'Université de Nantes, 1997, pp. 30-31.
[671] « Nous sentons bien que la littérature n'est pas de la propagande », nous dit Michel Meyer. Voir *infra*, p. 343.
[672] Cela est documenté dans l'ouvrage d'Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Virago Press, 1987.

totalement, rejoint notre travail sur les phénomènes de polyphonie dans *The Yellow Wallpaper* :

> His [Hardy's] exploration of a woman's voice in *Tess* harks back to traditional realist notions of transparency and looks forward to modern concepts of narrative experiment. The autonomous selfhood and therefore voice of a literary character are never more than useful fictions within the fiction. Narratorial language mediates our perception of a singular narrative voice. Slipping between the two, critics tend to subordinate the theory of a character's voice to that of a narrative voice, even as they take for granted some definition of a character's voice in order to talk about narrative personae. Postmodernist theory further forces us to interrogate the singularity of subjectivity: can we speak of Tess as a unitary person, or of « the » narrator? If we think of the self as a site of social production, an intersection of discourses rather than a pure origin of expression, then the goal of giving voice to a woman's story comes to seem more like a dream.
>
> *Tess of the d'Urbervilles* can be read as a nineteenth-century prelude to such twentieth-century questioning[673].

Tout comme dans *The YWP*, la narration décrit une fracture irréversible de l'être :

> An immeasurable chasm was to divide our heroine's personality thereafter from that previous self of hers who stepped from her mother's door to try her fortune at Trantridge poultry-farm[674].

Ce passage nous fournit certains éléments de similitude, mais aussi des différences, qu'il est important de souligner. Dans *Tess*, ce phénomène qui divise l'héroïne, ce « gouffre incommensurable » est explicité, alors que dans *The YWP*, il est montré[675]. De plus, le dénouement semble différent, puisque Tess meurt alors que l'héroïne de *The YWP*, à l'instar de celle de *PL*, s'enfonce dans un malaise existentiel dont l'issue n'est pas réellement précisée. Toutefois, on peut discerner dans les trois cas une forme de suicide. La notion de victime, voire de sacrifice, est très présente :

> En Tess se rejoignent deux archétypes : elle est à la fois la victime des sacrifices à une divinité solaire des anciens rituels païens (interprétation renforcée par le lieu de son arrestation à Stonehenge et le choix qu'elle a fait de l'autel des sacrifices pour se reposer) et

[673] Margaret R. Higonnet, « Tess and the Problem of Voice », in *The Sense of Sex*, feminist Perspectives on Hardy, Edited by Margaret R. Higonnet, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1993, pp. 15-16.
[674] Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, p. 74.
[675] Cela correspond à deux techniques littéraires bien distinctes, que la critique anglo-saxonne nomme « show » and « tell », montrer et dire.

> l'image du sacrifice du Christ. Cette dimension victimaire et sacrificielle fait de Tess une héroïne tragique[676].

« Mais », ne tarde pas à préciser l'auteur, « les mythes ont perdu le sens et la fonction religieuse qu'ils possédaient lors de leur élaboration. Et si Tess est comparée au Christ c'est en tant que victime sacrificielle, à travers les intruments du supplice (la croix, la couronne d'épines) dont la dimension rédemptrice est absente»[677]. La poéticité de l'intertexte chez Hardy va de pair avec la subversion des figures religieuses. La reprise de textes bibliques n'est pas signe d'adhésion à une tradition littéraire et idéologique, mais plutôt de dérision ou en tout cas de mise à distance. Le simple fait d'associer les « rituels païens » et « l'image du sacrifice du Christ » est sans nul doute perçu comme blasphématoire par toute une partie du lectorat du XIX^{e} siècle. Hardy utilise cette juxtaposition inattendue d'éléments de sources textuelles anciennes pour créer Tess, figure nécessairement oxymorique d'un roman qui exacerbe les tensions et les doutes identitaires.

Le terme « enlightenment » est une marque ironique de l'énonciation. Nulle trace d'ironie par contre, pour Tess, qui ne perçoit pas du tout le décalage entre son dire et son dit, alors que la phrase qu'elle prononce est complètement antithétique : le « rachat par le meurtre » n'est envisageable que dans la logique paradoxale de la folie. Tout comme dans *The YWP*, la fuite dans la folie permet d'atteindre un autre registre, une autre dimension. C'est cette fuite vers un au-delà que décrit le texte. Tess a été mise dans un *double-bind*, une double contrainte. Le message qu'elle a reçu de son mari, type même de l'injonction paradoxale, qui pourrait être glosé ainsi : « sois franche mais ne dis pas une vérité dérangeante », l'a placée dans une situation inextricable. Ayant intériorisé l'interdit de dire, elle n'a d'autre choix, pour se sortir de cette logique paradoxale, que d'adopter une croyance improbable : elle se persuade donc que « donner la mort redonne la vie ». Mais ce stratagème ne peut être qu'une illusion temporaire, comme le montre la suite du roman. Encore une fois, Thomas Hardy remet en question, sans ambiguïté aucune, une culture qui permet, voire encourage le viol d'une femme, puis punit la victime. Le roman met en lumière l'invalidation de la parole des femmes et décline les formes que prend la négation du discours féminin. Thomas Hardy dévoile la toute puissance du *double standard*. Clare,

[676] Brigitte de Guillebon, « Le roman tragique : Thomas Hardy » in *Roman et poésie en Angleterre au XIX^{e} siècle*, Paris, Ellipses, 1997, pp. 115-116.
[677] *Ibid.*, p. 116. On peut ajouter à cette analyse le détournement du terme « enlightenment » : «Angel, will you forgive me my sin against you, now I have killed him? I thought as I ran along that you would be sure to forgive me now I have done that. It came to me as an enlightenment that I should get you back that way» : Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, p. 385.

qui représente les valeurs puritaines, et qui considérait que Tess était coupable, coupable du viol qu'elle avait subi, change d'opinion à la fin du roman, ce qui semble indiquer une ouverture, une possibilité de changement idéologique à l'échelle de la société. Ayant fait justice elle-même, la victime, devenue meurtrière, doit disparaître. Dès lors, elle, son exécution est inévitable.

La révolte de Tess est exprimée dans des termes caractéristiques de celle du personnage féminin à la fin du XIX^{e} siècle :

> - 'I didn't understand your meaning till it was too late.'
> -'That's what every woman says.'
> -'How can you dare to use those words !' she cried, turning impetuously upon him, her eyes flashing as the latent spirit (of which he was to see more some day) awoke in her.'My God! I could knock you out of the gig! Did it never strike your mind that what every woman says some women may feel?'[678]

Derrière cette rhétorique de la révolte, se profile à nouveau la dénonciation du *double standard*. La question de Tess révèle que les femmes n'ont pas accès à un statut de sujet à part entière, puisque « every woman » neutralise la pensée de toutes les femmes et que « some » n'a pas d'existence, ou plutôt n'est pas reconnu dans sa validité. De plus, l'expression « every woman » ne peut être perçue comme une généralité, elle n'a pas la neutralité de « everybody » ou de « every man ». Le particularisé n'est pas un individualisé, parce qu'être spécifié en tant que femme ne dit rien sur l'individu. Que l'on considère l'universel ou le particulier, la même conclusion s'impose : un être femme n'est considéré ni dans sa dimension d'être humain, ni dans sa dimension d'individu unique. Construire un personnage féminin veut dire travailler avec cela, construire un message oblique, trouver sans cesse des biais pour faire face à cette double impasse.

Le personnage est utilisé comme outil rhétorique. Quelques écrivains se penchent sur « la question des femmes » et montrent que les pressions sociales sont intériorisées par les personnages. C'est le cas de Tess, qui est sans défense contre celui qui deviendra son violeur, puis son amant, non seulement parce que les rapports sociaux de sexe et de classe, extrêmement bien analysés par Thomas Hardy, sont en sa défaveur, mais encore parce qu'elle a intériorisé l'idée de son impuissance. En plus d'une impuissance structurelle bien

[678] Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, p. 77.

réelle, elle est victime d'une impuissance physique et psychique acquise qui la rend incapable de se défendre.

Dans *The YWP* également, une confusion est savamment entretenue entre ce qui est lien-contrainte et ce qui est lien-attache rassurante. « But I am securely fastened now by my well-hidden rope – you don't get *me* out in the road there! »[679]. L'expression *double bind*, la double contrainte, peut être appliquée ici de façon littérale. La corde qui, l'instant auparavant, était censée contraindre, empêcher la fuite, devient au contraire un lien rassurant, une sécurité, mettant à jour l'extrême confusion dans laquelle se trouve le personnage. Il était très largement admis à la fin du XIX[e] siècle que la sphère publique appartenait aux hommes et que la sphère privée était réservée aux femmes. L'interdiction sociale faite aux femmes de sortir et d'agir sur le monde a été reprise par l'intéressée elle-même, qui va même en faire une revendication. Elle précise que la corde est « bien cachée ». L'aspect du soi qui réprime a été refoulé, comme en témoigne l'élision de l'agent, lequel reste sous-entendu. Effacé du discours et de la conscience du personnage, il n'apparaît pas en structure de surface, mais comme il peut par contre être lu dans le passage précédent, on peut dire qu'il est présent dans la mémoire du texte. Le pronom personnel « me » apparaît effectivement, mais plus loin. Déplacé dans la chaîne syntagmatique, il correspond à un autre aspect du soi, celui qui considère comme dangereux de sortir. Il faut souligner aussi l'ironie de l'écriture de ce « me » en italiques, qui est accentué alors que justement, le lecteur ne sait plus vers qui il pointe. L'ambiguïté du processus même de référence est ainsi soulignée.

Le roman *Under The Greenwood Tree* de Thomas Hardy se termine comme *Tess* aurait pu se terminer, car on y trouve la même préoccupation chez Dick de dire la vérité, de ne pas avoir de secrets pour l'autre, présente chez Angel. Mais Fancy, plus fine, ou moins honnête, que Tess, s'en sort mieux. Pour évaluer le trajet parcouru entre *Under The Greenwood Tree*, publié en 1872 et *Tess*, publié en 1891, c'est-à-dire la même année que *The Yellow Wallpaper*, il faut voir le personnage féminin en tant que vecteur d'une vision du masculin et du féminin dans un monde donné. En fait, l'énonciation de *Under The Greenwood Tree* n'a pas atteint la maturité de *Tess*, en ce sens qu'il y a une hésitation bien plus grande face à la reprise ou au rejet de la doxa. Un dialogue entre Dick et son père nous fournit un exemple : « Oh rot the women, 'tis nothing else u!' 'em nowadays but getting young men and leading 'em astray ». L'objection de Dick : « Pooh, father – you just repeat

[679] *The YWP*, p. 35.

what all the common world says – that's all you do » est littéralement balayée par son père : « The world's a very sensible feller on things in jineral, Dick – very sensible indeed. » L'attitude du père, défendant résolument la doxa, semble être relayée par l'énonciation.

Cette pseudo-sagesse populaire est montrée au contraire comme une série de poncifs et de préjugés misogynes dans *Tess*, qui s'inscrit contre cette doxa en montrant très exactement les risques que court une femme dans la société du XIX^e^ siècle : être violentée dans un premier temps pour ensuite se voir rejetée après avoir dit « son secret » quand elle aurait pu le taire. Le fait de dire la vérité est un luxe pour une femme, il n'y a que le pasteur pour être suffisamment naïf pour conseiller à Fancy : « Tell him everything : it is best. He will forgive you. » Le fait que Fancy s'en garde bien est le ressort nécessaire pour transformer le roman en une comédie avec un « happy end », tout comme le fait que Tess suive ce même type de conseil inscrit le roman dans la tragédie. Il y a tant à ne pas dire quand on est une femme au XIX^e^ siècle, comme le souligne Adrienne Rich. Le personnage de Tess est une inversion du schéma classique : contrairement à la tradition littéraire et sociale, des excuses sont trouvées à la femme devenue meurtrière, ce qui semble très iconoclaste. Le retournement des poncifs et l'inversion des topoi portent en eux une force extraordinaire. Barthes montre la force conservatrice du mythe, la nécessité de renverser le mythe, et le pouvoir qui découle de ce renversement.

Quelle importance a la conscience de genre dans le roman ? L'ambivalence dans *PL* a été soulignée :

> I have devoted a fair amount of space to my attempt to disentangle and expose James's anti-feminism for two main reasons. First, he can be taken to represent the kind of ideas about feminism which hostile writers wrote up and used in their books at the end of the century. Second, and more important, his undeniable skill and subtlety as a writer can show us that a network of ideological assumptions – about women, about behaviour, about how people live their lives, about what is valuable in life – can be so closely woven into the texture and structure of a work of literature, that we, the readers, find ourselves drawn into the writer's world view without pausing to examine it for ourselves. Art works through being at once compelling, satisfying and true. A writer like James can make us feel that something is true and right when it is not[680].

[680] Patricia Stubbs, *Women & Fiction, Feminism & the Novel 1880-1920*, (1979), Methuen, 1981, pp. 170-171.

Nous ne partageons pas la sévérité de ce jugement à l'égard du texte de James. Par exemple, loin de cautionner l'attitude d'Osmond à l'égard des femmes, l'énonciation semble au contraire dénoncer les remarques dévalorisantes dont ces dernières font l'objet, comme : « I prefer women like books–very good and not too long »[681]. Il est certes difficile d'éviter de reproduire les schémas de pensée omniprésents dans une culture donnée. C'est toutefois, selon nous, ce que tente James dans *The Portrait of a Lady*. Le roman témoigne d'une volonté d'articuler ce qui demeure impensé dans le contexte conceptuel qui est le sien. Cette démarche est périlleuse, car elle implique nécessairement une confrontation avec ce qui est de l'ordre de l'impensable. La rupture avec les traditions littéraires précédentes prend alors des allures de transgression car aucun auteur ne saurait être totalement dégagé de l'emprise du système de pensée à l'origine de l'élaboration de son entendement.

Isabel retourne à un mariage désespérant à la fin du roman, mais que pourrait-elle faire d'autre ? Il faut entendre cette question dans le contexte d'un roman qui met en place un dispositif de personnages et de situations pour construire une certaine vision du sujet, y compris dans sa dimension psycho-sociale. Il ne s'agit donc pas de considérer Isabel Archer comme s'il s'agissait d'un être humain, mais de percevoir, à partir des limitations qui sont les siennes, dans lesquelles se trouvent circonscrits ses choix potentiels, les enjeux sociaux et existentiels mis en lumière par le roman. Le champ des options offertes à l'héroïne est rendu tangible, si restreint soit-il. La même remarque peut être faite à propos de *Tess*, dont l'intrigue pointe résolument vers une remise en question, voire une dénonciation des facteurs d'ordre social qui sont à l'origine de certaines tragédies humaines, mais engage aussi à réfléchir sur l'importance du discernement dans une situation où les choix sont limités et au-delà, sur la notion de responsabilité.

La théorie littéraire est présente dans une œuvre littéraire, même si l'on ne peut pas la considérer de la même façon que dans un essai critique. Une « évidence », ou plutôt ce qui nous semble à un moment donné de l'ordre de l'évidence, correspond toujours à une conception qui ne va pas de soi, justement – s'élevant à juste titre contre « la violence du naturel », Barthes a amplement documenté l'illusion du secret ou du sens qu'il y aurait à trouver dans un texte :

[681] *PL*, p. 198.

> L'auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est « expliqué », le critique a vaincu ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique, mais aussi à ce que la critique (fût-elle nouvelle) soit aujourd'hui ébranlée en même temps que l'Auteur. Dans l'écriture multiple, en effet, *tout est à démêler, mais rien n'est à déchiffrer*[682].

Cette analyse correspond exactement à la théorie de lecture développée dans *The Figure in the Carpet* de Henry James, dans lequel l'accent est mis sur l'impossibilité de trouver un sens qui serait « caché » dans le texte. Il y est montré qu'il est absurde de considérer le critique littéraire comme un détective privé, qui mène l'enquête, et qui finit par trouver le sens profond du texte, comme un coupable qu'il faudrait débusquer . Des liens peuvent être établis entre cette façon d'aborder la théorie littéraire dans une nouvelle et les théories d'écriture qui sont mises en avant dans *The Yellow Wallpaper*. L'inscription de certaines questions dans la narration, d'une conscience quant aux interdits, paraît parfois à l'insu de l'énonciation – de l'énonciation et non pas de l'auteur[683] :

> Can we get from the narrator to the author behind the narrator? The narrator's ideology may be at a distance from the author's in cases where the narrator is presented for criticism: or where the narrator is presented as unreliable, but it is more common for people to argue that the views of the narrator in *Middlemarch* will accord with those of Marian Evans. But the narrator should never be given more status than that of a character in the text. The narrator is a carefully stage-managed effect. Further, what is the difference between a narrator who says « I », as in *A Christmas Carol*, and a hero or heroine who says « I », like Jane Eyre? Very little, apart from the extent that the narrator is embodied: we know more of Jane Eyre than we do of the narrator in Fielding; though even this is contestable. It might be better to say that a narrator is present in all texts: the question is to what extent the narrator is drawn attention to. That there is a narrator who could say « I » seems evident in fictional texts: whether the word « I » actually appears or

[682] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, 1984, pp. 65-66.
[683] Cf. l'analyse que fait Anzieu de l'inscription dans le texte des processus créateurs. Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

> not is not so important; it is almost an accident, if it does, since both the existence and the direction of the narrative imply a narrator[684].

Selon Coleridge, le lecteur suspend son scepticisme de façon délibérée, le temps de la lecture[685]. Nous pourrions ajouter que l'effet inverse se produit également. Le texte exerce à notre insu une telle fascination, que, le temps de la lecture, et parfois même au-delà, nous en oublions nos propres convictions. Nous devenons prisonniers du point de vue dominant du texte, que ce dernier nous communique de façon oblique, par une série de signaux et de messages subliminaux. Ainsi faisons-nous parfois nôtre, tout à fait involontairement, son disposif idéologique. Dans la nouvelle de Hawthorne, *The Birthmark*, par exemple, nous subissons le point de vue de la narration au point d'oublier que l'on ne saurait cautionner le meurtre d'un être humain au nom d'une recherche scientifique. La narratrice du roman de Daphné du Maurier, *Rebecca*, en posant son mari en victime et en imposant adroitement son point de vue, nous amène à faire fi de nos jugements éthiques, si bien que, le temps de la lecture, le meurtre de la première femme de Mr de Winter semble totalement justifié.

Le fait de considérer les théories autour de la distinction entre l'énonciation et la narration permet d'une part de dépasser la référence directe à l'auteur quand il s'agit de rendre compte de la subjectivité dans le texte littéraire, et d'autre part, de problématiser cette subjectivité et de dévoiler la complexité des déplacements qu'elle opère. Ce double mouvement, qui complique les distinctions entre énonciation et narration est constamment présent dans le texte littéraire. Par ailleurs, la division du sujet, très largement perçue comme une norme du pathologique dans l'idéologie postmoderniste, pourrait plutôt être conçue comme une stratégie d'écriture. Cette dernière viserait à appréhender, à travers la mise en scène de moments extrêmes, d'instants de tension maximale, au moyen d'une sorte d'hyperbole heuristique, ce sujet qui se dérobe dès que l'on tente de l'aborder directement. La dramatisation de la division au sein du sujet serait alors à lire comme le signe révélateur d'une présence-absence, de la même façon que la caricature, par exemple permet de montrer certains traits plus sûrement que ne le ferait un simple portrait.

Puisque le texte ne peut être abordé que par la médiation de sa lecture, nous le confondons, de nécessité, avec la lecture que nous en faisons. Il nous reste donc à poser la question de la différence entre ces deux entités, ce qui renvoie au même dilemme que la

[684] Jeremy Tambling, *Narrative and Ideology*, Open University Press, 1991, p. 34.
[685] Voir *supra*, p. 140, l'expression de Coleridge « that willing suspension of disbelief … ».

question de l'existence du réel. Sans aller jusqu'à considérer, comme le font les théories postmodernistes, que le réel n'existe pas, on pourrait concevoir la fiction comme l'une des couches des feuilletés du réel, ou comme un éclat de réel, qui poserait le même type de problèmes épistémologiques, non plus parce que le réel serait texte, mais parce que le texte ferait partie du réel. Les métaphores, les allusions à d'autres textes et les analogies se révèlent nécessaires pour rendre compte du texte, pour en « dévoiler tous les aspects » selon la formule de Barthes, parce que le texte est ainsi lui-même, parce qu'il ne fonctionne que par reprises, ajouts, analogies, réécriture. Les lectures critiques dépendent d'une époque donnée, l'esthétique ne se situe pas hors idéologie. Il existe une correspondance entre auteur et texte, tout comme il y en a une entre personnage dans la fiction et être humain dans la réalité extratextuelle, mais elle s'avère difficile à établir. En outre, un retour se fait jour, formant une boucle conceptuelle et symbolique : le texte est démiurge, il crée l'auteur tout autant qu'il est créé par ce dernier. Il ne faut donc pas envisager deux problématiques différentes, mais une seule et même dynamique, ce qui permet peut-être de sortir de l'opposition trop simple entre auteur et texte, reflet de celle entre texte et réalité.

Dans *PL*, on nous précise qu'Isabel Archer craindrait d'être considérée comme un rat de bibliothèque si elle lisait beaucoup : « She liked to be thought learned, but would have hated to be thought bookish ». Cette vision correspond à la conception prévalente à l'époque :

> Il faudrait que l'écriture et même la lecture fussent interdites aux femmes. Ce serait le moyen de resserrer leurs idées et de les circonscrire dans les soins utiles du ménage, de leur inspirer du respect pour le premier sexe qui serait instruit de ces mêmes choses[686].

Dans *The YWP*, il n'est fait aucune mention de livres et la narratrice ne lit jamais. On voit l'influence des représentations et des stéréotypes sur la problématique de l'identité. Les textes sélectionnés montrent bien, entre autres à travers les luttes et les interrogations des personnages féminins qu'ils mettent en scène, à quel point il est difficile pour une femme de devenir un sujet à part entière. La construction de l'identité est un processus complexe, parfois douloureux, et ce d'autant plus quand l'individu se trouve être une femme. Nous

[686] Cité dans l'ouvrage de Joëlle Deniot, *Femmes, identités plurielles,* Paris Budapest Torino, L'Harmattan, 2001, p. 74.

pouvons constater une reprise de certains leitmotivs du XIX^e^ dans les textes du XX^e^ siècle qui semblent dire que, de fait, le statut de sujet est encore refusé aux femmes au XX^e^ siècle, de façon certes beaucoup plus subtile qu'au XIX^e^, mais peut-être justement plus insidieuse.

Il est difficile de ne pas voir une revendication dans ces textes. Elle est subtile toutefois, souvent déguisée, toujours pleine d'ironie :

> I am getting angry enough to do something desperate. To jump out of the window would be admirable exercise, but the bars are too strong even to try[687].

L'aspect revendication de la nouvelle apparaît si l'on en étudie les stratégies rhétoriques et discursives. Nous savions déjà que nous étions dans le cadre du « discours ». « To tell » suggère un discours oral ; également révélé par les traces du narrataire, celui-ci constitue un témoignage en faveur du personnage, ou plutôt en accusation du système oppressif de la vie au foyer au XIX^e^ siècle aux Etats-Unis. Dans ce procès que représente la nouvelle, la narratrice s'est constituée partie civile. Ce plaidoyer en faveur de l'accès des femmes à l'écriture passe dans un premier temps par une mythification de cette dernière, dans un phénomène bien compréhensible d'idéalisation. Un droit fondamental paraît d'autant plus souhaitable quand il est inaccessible. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'il soit revendiqué par ceux et celles qui en sont dépossédés avec une âpreté qui semblent incompréhensible à ceux qui bénéficient déjà de ce privilège. L'acte de ne pas voter au nom de principes anarchiques ne peut être posé que par ceux qui ont le droit de vote. On voit toutes les difficultés, les complexités, les limites, voire les revers de la médaille d'un bien dont on jouit, alors qu'à l'inverse, il est facile d'embellir, d'idéaliser un bien que l'on ne possède pas. Ce qui était vrai pour le vote et pour l'écriture au XIX^e^ siècle pour les femmes est toujours vrai de l'identité au XXI^e^ siècle.

Une relecture des textes traitant du genre et de la subjectivité écrits au XIX^e^ siècle permet ainsi de prendre la mesure des avancées, mais aussi de la stagnation. Mais protester contre l'interdit d'écriture par l'écriture constitue un paradoxe énonciatif. Il y a là un non-sens apparent, puisque l'existence même du texte vient prouver le contraire de ce que le texte donne à voir. La réalité matérielle du texte vient désavouer son contenu, annuler sa

[687] *The YWP*, p. 35.

thèse contre l'interdit[688]. Il est bien question de la loi symbolique qui opprime le personnage de *The YWP*. Le père n'est jamais nommé en tant que tel, même si des substituts évidents en sont présentés, le Dr Weir Mitchell, le mari, docteur lui aussi, et le frère. Le contexte historique pèse de tout son poids dans cette extrême médicalisation des femmes de la bourgeoisie dans cette période.

Charlotte Perkins Gilman fait apparaître les contradictions dans le discours dominant en faisant allusion dans son autobiographie à une conversation – réelle ou imaginée – avec un adversaire de la cause féministe :

> "[…] He is her natural protector." "Against what?" I inquired. As a matter of fact, the thing a woman is most afraid to meet on a dark street is her natural protector. Singular[689].

Jouant sur le double sens du terme « singular », Gilman sous-entend que le « général » et le « naturel » sont souvent présentés comme allant de pair, selon une rhétorique qui vise à obscurcir les problèmes et à empêcher la réflexion.

Mais le texte littéraire ne se limite certes pas à son système éthique. Meyer montre la complexité des problèmes posés par l'idéologie :

> De plus en plus, il est reconnu que la littérature s'enracine dans l'idéologie. Mais le lien entre idéologie et littérature est loin d'être clair. Pour comprendre la nature de la littérature, nous avons à nous pencher sur celle de l'idéologie.
> Nous sentons bien que, en dépit de son fondement idéologique, la littérature n'est pas un simple discours idéologique ou pire, de la propagande. D'un autre côté, nous réalisons que certaines des idées présentes dans la littérature sont idéologiques au sens le plus habituel de ce qu'il faut bien appeler la ou le politique. Cette ambivalence dans la nature de la chose littéraire ne peut être comprise qu'à la lumière d'une analyse des idées en général *et* de la manière dont la littérature les révèle et les masque[690].

Cette « ambivalence dans la nature de la chose littéraire » est incontournable. Il est effectivement indispensable, selon nous, d'inclure dans une démarche critique l'étude de la

[688] La série de livres, écrits au XIX[e] siècle par des femmes-auteurs, dont le but proclamé était de convaincre leur public que les femmes ne devraient pas écrire constitue un exemple extrême de ce phénomène.
[689] Charlotte Perkins Gilman, *The Living of Charlotte Perkins Gilman*, *op. cit.*, p. 72.
[690] Michel Meyer, *Langage et littérature*, Presses Universitaires de France, 1992, p. 125.

manière dont la littérature « révèle et masque » les idées en général. C'est ce double mouvement qu'il est intéressant d'étudier dans les textes du corpus. Le narrateur ou le personnage prétend être énonciateur de son discours, alors que bien souvent il n'est que narrateur d'une doxa, l'énonciation se situant en fait ailleurs. Ce discours est ainsi révélé comme une forme de glossolalie, ou même d'écholalie. En littérature, comme ailleurs, parler, c'est se dévoiler, mais jamais comme on le croit, comme le souligne le vers de Dickinson déjà cité : « Tell all the truth but tell it slant ». Un discours et un contre-discours peuvent être mis en évidence dans *The YWP*. A celui de la « raison » s'oppose celui de la plainte.

La question de savoir si l'argumentatif dans le littéraire a le pouvoir d'influencer le réel mérite d'être posée. Nous avons vu que selon Lacan, le réel est « tout ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire » et que « tout ce qui n'est pas symbolisé fait retour au réel »[691]. Or la littérature est le lieu par excellence de la symbolisation. Selon la définition de Lacan, l'écriture ne saurait donc changer le réel que dans la mesure où elle le fait cesser. Ce mode de pensée a beaucoup influencé la réflexion postmoderne. Il est fréquent de considérer le texte comme un univers fermé, comme un système générateur d'une démarche qui ne serait que réflexive, qui ne ferait jamais retour au réel et qui ne se nourrirait pas de ce dernier. Pourtant, d'autres systèmes de pensée sont envisageables. On peut concevoir une autre dialectique, en posant comme axiome que certains éléments textuels sont conditionnés par l'extra-textuel, le contexte socio-culturel, la doxa d'une époque ou d'une société donnée. Selon Oscar Wilde, la vie imite l'Art : « Life imitates Art far more than Art imitates Life[692] ». Sa théorie prend un sens tout particulier quand elle est appliquée aux textes sélectionnés, qui ont « inventé » de nouveaux concepts et ouvert des champs de possibles dans une conscience de genre inconnue jusqu'alors.

L'écriture peut-elle influencer le réel, comme l'espérait Charlotte Perkins Gilman en écrivant *The YWP*, comme un avocat peut, par son plaidoyer, influencer son auditoire, ou cette intention didactique n'est-elle qu'une illusion ? Certains changements semblent s'être produits à partir de la littérature. Dans cette perspective, cela n'a pas grand sens d'étudier le contexte socio-culturel comme étant autour de l'œuvre, comme générateur de l'œuvre, mais il faudrait plutôt considérer le contraire. Les grands phénomènes sociaux et politiques ne sont pas indépendants de la pensée collective d'une société donnée, ils ne

[691] Voir *supra*, p. 254.
[692] Oscar Wilde, « Intentions », in Richard Ellmann, ed., *The Artist as Critic*, *Critical Writings of Oscar Wilde*, The University of Chicago Press, 1982, p. 311.

sont certes pas des phénomènes naturels, mais bien au contraire des effets dans le réel de choix politiques et idéologiques. On pourrait hasarder l'hypothèse que la pensée précède le social, comme le texte littéraire précède le texte théorique.

Nombreuses sont les références théoriques qui confirment l'existence de l'idéologie en littérature. Ces lignes d'Olga Galatanu, extrêmement pertinentes pour la discussion sur l'idéologie en littérature, éclairent la question :

> Par l'effet perlocutionnaire visé, tel que nous l'avons décrit plus haut, par la présence massive du mécanisme de « révélation », (l'occultation des valeurs subjectivantes convoquées par les classes des modalisateurs mobilisés et convocation de valeurs véridictoires et déontiques) le **DISCOURS LYRIQUE** se présente comme un **discours édifiant**. Nous entendons par *discours édifiant*, tout discours qui vise la construction d'un système de valeurs chez ses destinataires, quel que soit le champ discursif, et par voie de conséquence, le champ de pratique humaine, dans lequel il s'inscrit. Autrement dit, le *discours édifiant* est un discours transversal à plusieurs champs discursifs, *id est*, à plusieurs types de discours. L'analyse proposée montre que le discours lyrique est un *discours édifiant testimonial* : l'édification d'un savoir sur les affects, sur la transcendance du monde, d'un savoir vivre esthétique et affectif, s'appuie sur le **vécu du poète**[693].

Certains poèmes de Dickinson présentent une préoccupation par rapport aux espaces du possible pour les femmes. Le poème 401 décrit avec ironie la figure conventionnelle de la femme au XIX^{e} siècle :

> What Soft – Cherubic Creatures –
> These Gentlewomen are –
> One would as soon assault a Plush –
> Or violate a Star –

Par effet de contraste, la *persona* souligne sa solitude au milieu de femmes fragiles et superficielles. Mary Wollstonecraft commentait déjà l'enfermement et l'isolement de ces femmes déguisées et artificielles en 1792 :

[693] Olga Galatanu, *op.cit.*, pp. 30-31.

> Birds confined in their cages with nothing to do but plume themselves and stalk with mock majesty from perch to perch[694].

La description est vive et l'ironie mordante, mais l'on sent une grande amertume derrière cette remarque. Dickinson, tout comme Wollstonecraft, remet en question de façon explicite les rôles imposés aux femmes. Certains critiques voient même dans la remise en question des polarités ainsi effectuée une prise de distance délibérée par rapport à la tradition littéraire masculine :

> In her poetry Dickinson eschews an epistemological system based on absolutes, preferring confusion, even chaos if necessary, in order to evolve a framework that corresponds to her actual experience. Joanne Feit Diehl suggests that the discontinuities in Dickinson's poetry express her determination to break free of the male literary tradition, and Margaret Homans observes that Dickinson's disparate states of consciousness challenge the hierarchy in language that is at the heart of male supremacy[695].

Il nous semble difficile toutefois d'assurer qu'une telle démarche sous-tende la poésie de Dickinson, car les évidences paraissent trop ténues, mais il est sûr que bon nombre des poèmes s'élèvent contre les dogmes, et notamment les dogmes religieux : « Some keep the Sabbath going to church – / I keep it, staying at home »[696].

> La situation d'infériorité dans laquelle se trouvent alors les femmes justifie leur hétédoroxie idéologique, qui devient ainsi un moyen de s'affirmer socialement. A cette « déviance » indéniablement partagée avec ses consoeurs, Dickinson en ajoute cependant une autre qui lui est propre : c'est ce qu'on pourrait appeler rapidement ici la dérive du langage. En cela réside la spécificité de son opposition au dogme religieux[697].

Comment cette revendication est-elle exprimée ? Le poème 754, que nous avons étudié dans un autre contexte, utilise la métaphore filée du révolver chargé pour témoigner de cette lutte[698] :

---

[694] Mary Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Woman* (1792), Harmondsworth, London: Penguin Books, 1975, p. 83.
[695] Wendy Martin, *An American Triptych*, Chapel Hill, The University of North Carolina press, 1984, pp. 81-82.
[696] Poème 324.
[697] Antoine Cazé, *Passages du divin dans l'œuvre d'Emily Dickinson*, thèse de doctorat, Paris VII, 1992, p. 52.
[698] Voir *supra*, chapitre 2, C, L'altérité dans les poèmes de Dickinson.

My life had stood – a Loaded Gun –
In Corners – till a Day
The Owner passed – identified –
And carried Me away –

And now We roam in Sovereign Woods –
And now We hunt the Doe –
And every time I speak for Him –
The Mountains straight reply –

And do I smile, such cordial light
Upon the Valley glow –
It is a Vesuvian face
Had let its pleasure through –

And when at Night – Our good Day done –
I guard My Master's Head –
'Tis better than the Eider-Duck's
Deep Pillow – to have shared –

To foe of His – I'm deadly foe –
None stir the second time –
On whom I lay a Yellow Eye –
Or an emphatic Thumb –

Though I than He – may longer live
He longer must – than I –
For I have but the power to kill,
Without – the power to die –

Le revolver est chargé, chargé de colère. La métaphore filée du revolver chargé, qui organise tout le poème, aboutit à un constat en forme de paradoxe : l'arme a « le pouvoir de tuer et non celui de mourir ». Mais le poème souligne aussi l'impuissance de l'objet, simple jouet entre les mains de son maître et présente ainsi une réflexion sur le statut d'objet et de sujet ainsi que sur le rapport entre le maître et l'objet. La vie de l'instance narratrice, soumise à la tradition, à l'interdit de pensée, ne lui appartient pas. Adrienne Rich commente ainsi ce poème :

> Here the poet sees herself as split, not between anything so simple as « masculine » and « feminine » identity but between the hunter, admittedly masculine, but also a human person, an active, willing being, and the gun –

> an object, condemned to remain inactive until the hunter – the *owner* – takes possession of it[699].

Adrienne Rich insiste sur la division entre le masculin et le féminin, mais également entre le sujet et l'objet, car le maître, le propriétaire de la vie, est aussi chasseur, et en tant que tel, il représente la puissance de l'action face à la passivité forcée de l'objet.

Cette confrontation paradoxale entre l'objet et le sujet fonctionne aussi dans la nouvelle. Dans *The YWP*, le personnage se sentant regardé par les yeux du papier peint, est parfois, paradoxalement, en position d'objet par rapport au papier peint, en position d'objet « assujetti ». L'expression, nous l'avons vu à propos du poème de Dickinson, « subjugating consciousness », rend bien la confusion des termes entre *sujet* et *objet*. Les poèmes adressés à « *Master* » témoignent de cette logique. Lewis Caroll montre l'étendue du pouvoir qui réside dans le langage :

> 'The question is,' said Alice, 'whether you *can* make words mean so many different things.'
> 'The question is,' said Humpty Dumpty, 'which is to be master – that's all'[700].

« Qui donc aura le dernier mot ? » serait une réplique possible à l'échange entre Alice et Humpty Dumpty. Qui décide du sens des mots ? Le pouvoir de la sémantique est bien réel. Dickinson, qui pratique la dérive du langage, comme le remarque Antoine Cazé, souligne le pouvoir des mots : « They shut me up in Prose »[701].

[699] Adrienne Rich, *On Lies, Secrets, and Silence*, *Selected Prose*, *1966-1978*, p. 175.
[700] Lewis Caroll, *Through the Looking glass*, pp. 100-101.
[701] Poème 613.

C. Œuvres en aval des textes du corpus

Auteure américaine, Kate Chopin connut de son vivant une renommée nationale. Entre 1889 et 1902, elle écrivit trois romans, une centaine de nouvelles, des essais critiques, des poèmes et elle traduisit des oeuvres de Maupassant. Toutefois, l'œuvre qui paraît maintenant la plus aboutie, *The Awakening*, fit scandale à sa parution en 1899, car elle bousculait trop d'interdits ; la conduite de son héroïne, Edna Pontellier, fut jugée immorale[702]. Mais si l'atmosphère de sensualité langoureuse – entretenue par l'apport d'éléments suggestifs tels que la mer, le soleil intense et la chaleur moite, la lune argentée, l'odeur des fleurs sauvages et de l'air salé – et la passion amoureuse adultère déplurent au public de l'époque, nous saluons maintenant la finesse et l'intelligence de ce roman sensuel, novateur, qui met en scène la prise de conscience progressive, « l'éveil », d'une femme cherchant à exister malgré les contraintes d'une société hostile à l'autonomie des femmes. Après une éclipse de plus d'un demi-siècle, *The Awakening* est considéré depuis une trentaine d'années comme un classique de la littérature américaine. Il faut souligner le rôle de la sensualité dans la prise de conscience opérée par Mme Pontallier, les efforts qu'elle fournit pour se réapproprier le contrôle d'une sexualité qui lui était interdite, et bien sûr, la recherche difficile de son identité, thème récurrent dans l'écriture des femmes du XIX^{e} siècle. Le suicide de l'héroïne, en revanche, ne correspond pas à une fin originale, mais plutôt à un dénouement classique à la fin du XIX^{e} siècle.

La lecture de la nouvelle de Kate Chopin intitulée *Story of an Hour* provoque surprise sur surprise, car le lecteur est sans cesse pris à contre-pied, ses attentes continuellement trompées. Le faux mort réveille la morte-vivante, qui meurt à son tour quand le mort se révèle bien vivant[703]. Dans un enchaînement cocasse et logique tout à la fois, les rebondissements inattendus se succèdent :

> [...] chaque unité de la chaîne projette devant elle des faisceaux de restrictions phonétiques, syntaxiques et sémantiques [...]. La lecture de tout message est conditionnée par l'organisation de ces faisceaux de restrictions par lesquels le passé se répète et le sens déjà acquis se propage vers l'avant, l'information (nouveauté imprévisible) prenant place dans la marge laissée

[702] Kate Chopin, *The Awakening* (1899), *The Awakening and Selected Stories*, Penguin Classics, 1983. L'ouvrage est encore qualifié de roman à « l'érotisme morbide » par un biographe en 1932.
[703] La nouvelle débute en effet sur l'annonce de la mort du mari de Mrs Mallard et se termine par l'arrivée de ce dernier.

> libre par cette redondance constitutive du langage que nous avons étudiée sous le nom d'isosémie (ou celui, plus général, d'isotopie)[704].

Le jeu de rupture de cette isotopie sémique, ou anisosémie, est particulièrement net dans la nouvelle de Kate Chopin. L'épiphanie finale présente une version modifiée des contes dans lesquels le prince fait revenir à la vie la princesse endormie, empoisonnée, ou victime d'un charme. Le schéma traditionnel de la fable populaire est inversé : la mort de l'un suscite le réveil de l'autre, le retour à la vie de celui-ci cause la mort de celle-là. C'est donc un texte à l'envers qui est proposé. L'ironie présente dans cette réécriture constitue un élément non négligeable dans l'espacement entre énonciation et narration, d'une part, et voix narrative et personnage, d'autre part. L'introduction que propose Marie-Jeane Ortemann de cette nouvelle montre bien la complexité des enjeux :

> Parler de la mort d'une femme est un bon et beau début de récit, à travers tous les âges. Un triple traitement est réservé à une esquisse de personnage féminin, « Mrs. Louise Mallard », dans la nouvelle de K. Chopin. La brièveté du récit, soulignée dans le titre, est reprise et travaillée par un narrateur distant, mais très présent, dès qu'il s'agit de liberté de l'être, d'autonomie de la personne ; il conduit impérativement le lecteur à un oxymore « terminal », que je me propose de reproduire ici, car il condense tous les problèmes posés par cette écriture : « of joy that kills », conclut la voix narrative ; aussitôt repris, comme une balle au bond, par le lecteur, l'oxymore devient un objet d'étude qui touche au sens qu'il ou elle choisira de donner au récit : une fable *sur une question de femme*[705].

La stratégie narrative, une narration à la 3ème personne assortie d'un dispositif de focalisation interne, est plus proche de celle de *PL* que de celle de *The YWP*. L'importance de l'étude des pronoms dans cette nouvelle en tant que reflet de l'évolution de l'identité du personnage a été soulignée :

> To put it in a nutshell, we can say that self-repression is replaced by *self-assertion which she suddenly recognized as the strongest impulse of her being* (57-58). The different names used to designate Louise Mallard are significant of this revolution. Mrs Mallard appears first (1), that is her marital status; then no name is mentioned until l.60, she is just she, indeterminate, neither the wife nor the individual, just a woman. Her first name, Louise, is uttered by Josephine just after she has repeated the golden

[704] Groupe µ, *Rhétorique de la Poésie : Lecture linéaire, lecture tabulaire* (1977), Seuil, 1990, pp. 194-195.
[705] Marie-Jeane Ortemann, *Pratiques de l'écriture, De la lecture de l'œuvre à l'œuvre de l'écriture*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 75-76.

> words (59 and 61). […] But Louise's enterprise of self-assertion is doomed to fail: she is first and last Brently Mallard's wife at the very moment she sees him and dies (77). The last reference (79) is impersonal again: it implicitly refers to the wife two lines before and maybe also to the feminine gender in general and to women in Kate Chopin's time in particular who were starting to whisper the same word *free* and fight for – instead of against – the « monstrous » life it represented. Let us add that Louise is given the use of direct speech for the first and only time during her moment of illumination, not before (when she wept in her sister's arms) or after (when she descends the stairs). Free indirect discourse is equally limited to express her inner upheaval, her feverish exaltation. She is the main focalizer in this long middle sequence focusing on her inner conflict, though the narrator also intervenes to comment on and supplement her thoughts (for example 32-34). Elsewhere, before l. 17 and after l. 69, Louise is superseded by the narrator who totally controls the narrative. Thus the narrative technique, like the structure of the story, is congruent with the theme[706].

La porte joue un rôle symbolique entre les deux états du moi. On nous dit d'abord que la porte est la « sauvegarde » de Mrs Mallard, puis, après l'avoir franchie, elle descend les marches de l'escalier dans l'attitude d'une « Déesse ». Cette porte joue le même rôle que le papier peint dans *The YWP*, que "Tim", dans le poème 196 d'Emily Dickinson et que le produit agent de transformation dans *Dr Jekyll and Mr Hyde*.

The Age of Innocence, d'Edith Wharton, est l'un des nombreux hypertextes de *The Portrait of a Lady*. Le personnage de Newland Archer s'inspire de celui d'Isabel Archer, auquel il emprunte son nom et l'expression « The Portrait of a Gentleman », allusion transparente au titre du roman de James, est employée[707]. Mais c'est surtout l'autobiographie d'Edith Wharton qui peut apporter un nouvel éclairage sur les textes sélectionnés. Elle commence ainsi :

> It was on a bright day of midwinter, in New York. The little girl who eventually became me, but as yet was neither me nor anybody in particular, but merely a soft anonymous morsel of humanity – this little girl, who bore my name, was going for a walk with her father. The episode is literally the first thing I can remember about her, and therefore I date the birth of her identity from that day[708].

---

[706] Claudine Verley, *A Guide to the Critical Reading of Fiction in English*, Ophrys, pp. 64-65.
[707] Edith Wharton, *The Age of Innocence* (1920), Penguin Popular Classics, 1996.

[708] Edith Wharton, *A Backward Glance*, *An Autobiography*, (1933), Simon & Schuster, Touchstone Edition, 1998.

Ce passage offre une perspective privilégiée sur « l'écriture du sujet de l'écriture », puisqu'il s'agit de l'autobiographie d'un écrivain, ce qui correspond à une mise en abyme de cette problématique. L'expression « la naissance de son identité » fournit une très bonne illustration du concept d'identité narrative de Ricœur : l'identité est faite du récit que le sujet se raconte à lui-même, sur lui-même. Cette citation limite toutefois l'identité rétrospective au conscient, ce qui prête à question. L'expression « the little girl who eventually became me », présente, de façon rhétorique, la narratrice, enfant, comme s'il s'agissait d'une autre et indique dans un même mouvement qu'il est question de celle qui était déjà elle-même sans qu'elle le sache encore. On ne saurait mieux mettre en forme littéraire les concepts de mêmeté et d'ipséité ; l'enjeu est de se présenter soi-même comme un-e autre, l'identité est présentée dans le déroulement de son ipséité. La difficulté à exprimer le changement dans le même se redouble ici de la difficulté à exprimer la persistance du même dans le différent.

The Color Purple d'Alice Walker constitue l'aboutissement de *The Yellow Wallpaper*, dont il peut être considéré comme un hypertexte privilégié par sa structure fragmentée, car il est entre autres constitué de lettres, par sa polyphonie, car les lettres émanent de personnes différentes, par son aspect palimpseste appuyé. Il évoque également la nouvelle de Gilman par la poéticité de son écriture, l'appel à la magie et à la sorcellerie, par la construction dans la déconstruction, par son utilisation de pulsions à l'état brut tels que la haine, le désespoir, l'envie de détruire et l'envie de créer. La mise en scène de la création et de la créativité se fait à travers la métaphore de la couleur pourpre et par celle de l'espace du neutre.

En renouant avec la tradition littéraire du roman épistolaire du XVIII^e^ siècle[709] et en procédant à la réécriture des *Slave Narratives* dans une perspective de genre, Alice Walker fait elle aussi jouer dans son texte la paire sémantique *genre* & *gender*. Il s'agit visiblement, en opérant un recadrage, d'aboutir à une double redéfinition, celle des canons littéraires et celle des normes sexuées. Cette interrogation a un sens plus urgent encore pour les femmes noires, qui subissent une double stigmatisation, et pour qui la marge, loin d'être un refuge, est un espace de souffrance et de violence. « How was the creativity of the black woman kept alive, year after year and century after century, when for most of the

[709] On peut considérer le roman épistolaire du XVIII^e^ siècle comme une des formes caractéristiques qui ont accompagné l'apparition du roman en tant que genre en Angleterre. Cf. Ian Watt, *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957) Penguin Books, Pelican Books, 1972.

years black people have been in America, it was a punishable crime for a black person to read or write ?" s'interroge dans son essai "In Search of Our Mothers'Gardens"[710]. La rhétorique de la menace, qui diffère de celle de la vengeance, évoque le poème de Dickinson, « My life had stood, a loaded gun ». Les parcours erratiques de l'oppression, les déclinaisons de l'entrelacs des genres et les dérives chromatiques diverses situent l'héroïne à la marge de la marge. La marge devient non pas le centre, mais l'un des centres – celui d'un univers parallèle, construit par un texte qui reconstitue, réagence, réorganise le monde, ou plutôt la perception du monde, autour de cette marge.

A travers la mise en scène de l'oppression collective des femmes, redoublée de celles des noirs américains, par ce va-et-vient entre le singulier et l'universel, cette mise en perspective de l'individu dans le collectif qui fait que tout individu est à la fois profondément unique et totalement comme les autres – tous les autres en général – et certains (autres) en particulier, Alice Walker montre l'individu dans sa singularité, dans sa spécificité et dans sa dimension d'universel. Ce travail sur l'identité plurielle se construit à travers des figures littéraires significatives dont le traitement spécifique montre, ou plutôt démonte, le rapport entre esthétique et théorie du sujet. Il y a toutefois un trajet important entre *The Yellow Wallpaper* et *The Color Purple*, entre la destruction totale du personnage et une construction totalement inespérée, contre toute attente, peut-être même trop optimiste. Cela donne la mesure de l'évolution de la littérature problématisant le genre entre la fin du XIX^{e} siècle et celle du XX^{e} siècle, mais aussi de l'écart entre des auteures appartenant à des ethnies différentes, qui suppose un degré de plus dans l'expérience de l'oppression. Ce degré supplémentaire semble induire une progression semblable au niveau de la conscience et débouche, curieusement, sur un espoir ontologique réalisé dans *The Color Purple*. Le problème de « l'imagination textuelle » d'un auteur noir est posé par Toni Morrison :

> Quand l'inconscient racial ou la conscience de l'identité raciale enrichissent-ils le langage inteprétatif, et quand l'appauvrissent-ils ? Qu'est-ce que cela entraîne, de positionner son être d'écrivain comme non racial et tous les autres comme pourvus de race, dans la société entièrement racialisée des Etats-Unis ? Qu'arrive-t-il à l'imagination textuelle d'un auteur noir, qui reste à un certain niveau toujours conscient de représenter sa propre race devant, ou malgré, une race de lecteurs qui se pense comme « universelle » ou sans race ? En d'autres termes, comment se constituent la

[710] Alice Walker, *op. cit*.

> « blancheur littéraire » et la « noirceur littéraire », et quelle est la conséquence de cette construction[711]?

Ce questionnement implique une ouverture vers d'autres possibilités d'universel. Les possibilités sont infinies. Nous n'avons considéré la problématique de l'universel que dans le cadre de l'opposition entre le masculin et le féminin, mais il y aurait bien d'autres restrictions à envisager sur d'autres corpus, bien d'autres faux universels à déconstruire, la race et l'orientation sexuelle, comme dans *The Color Purple*… la liste est sans fin. Mettre les voix des minorités en écriture nécessite de concevoir un sujet doté d'une double conscience, celle des minorités s'ajoutant à celle de la majorité, pour constituer une autre forme de singulier pluriel.

Résumons les enseignements que nous tirons de cette confrontation textuelle. Le personnage féminin principal semble avoir certaines caractéristiques. L'absence de la mère semble un point important. Elle est morte dans le cas de *The Portrait of a Lady*, *Jane Eyre*, *Middlemarch*, dérisoire et frivole dans *Pride and Prejudice*, presque totalement absente dans les poèmes de Dickinson sélectionnés et il n'en est fait aucune mention dans *The Yellow Wallpaper*.

> Lacan claims that the child must reject the maternal presence and accept the intervention of the father, representing the symbolic order, if a satisfactory social identity is to be achieved. His argument suggests that if the destiny of a girl is to become a mother, she must be identified with what all children must learn to repudiate in order to acquire the status of a speaking adult. In taking on the culturally defined role of a woman, therefore, the growing girl can only claim the power of public speech at the expense of fracturing the internalized process that gives her a position within her society. Such speech becomes difficult for women, impossible for many[712].

Le nœud décrit ici est apparent dans les textes que nous venons de présenter, dans lesquels les personnages féminins ont à débattre avec ce que Lacan nomme « l'ordre symbolique », qui est aussi l'ordre du discours. L'absence de la mère est manifestement le prix à payer et la non-réalisation du soi en tant que mère. Ce problème de la relation à la mère est exploré

[711] Toni Morrison, *Playing in the dark*, collection 10/18, Christian Bourgois Editeur, 1993, pp. 14-15.
[712] Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Virago Press, 1987.

dans le livre de Nathalie Heinich à travers des textes littéraires : « Pour explorer ce lien tissé de passions violentes, les auteurs ont décrypté films et livres traitant de ce sujet, car la fiction nous en apprend souvent davantage sur l'inconscient et les émotions cachées que le témoignage vécu »[713]. La figure de la mère dans le corpus est celle de la mère absente ou celle de la « mauvaise mère »[714]. Le rapport à la mère dans la nouvelle de Gilman est présenté sous le signe de l'évitement et de l'inquiétude de ne pas pouvoir s'occuper de son enfant : "such a nice baby but I cannot be with him, it makes me so nervous"[715]. La *persona* est absente en tant que mère, et sa propre mère est absente. Ce rejet du personnage féminin à l'égard de son enfant, qu'elle ne comprend pas elle-même, rappelle l'attitude d'Emma Bovary, qui repousse sa fille dès que celle-ci tente de s'approcher d'elle. L'absence de la mère dans *PL* est également un trait important : orpheline très jeune, Isabel n'est ensuite mère que de façon très transitoire, puisque son bébé meurt à l'âge de deux mois. Pansy croit que sa mère est morte, alors qu'en fait sa véritable mère est près d'elle, terrifiée à l'idée qu'elle puisse être reconnue. Présence absente de la figure de la mère, Madame Merle est donc mère sans toutefois l'être vraiment. Chez Dickinson, le père est une figure récurrente, surtout sous la forme de la figure du Père éternel, mais il n'est pratiquement jamais question de la mère[716]. L'absence de la mère constitue un motif par la négative dans les trois textes.

L'éveil et la conscience de genre sont les concepts-clés du mouvement littéraire fort de cette période. L'expression « a sense of sex » de Thomas Hardy bouleverse la conscience de l'humanité. Le genre ne se pose plus comme un particularisme, mais comme un universel, ce qui induit un bouleversement dans la rhétorique du sujet. L'« illumination » que connaît Mrs Mallard, dans la nouvelle de Kate Chopin, avant sa mort, rappelle celle de Tess, juste avant de mourir également. Dans *The YWP*, le personnage a un moment d'illumination juste avant de sombrer dans une mort psychique. De même dans *PL*, l'instant de *satori* précède la décision que prend Isabel Archer de

[713] Nathalie Heinich, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, 4ème de couverture.
[714] Jane Swigart, *Le mythe de la mauvaise mère*, *Les réalités affectives de la maternité*, Paris, Robert Laffont, 1992.

[715] Charlotte Perkins Gilman explique dans son autobiographie qu'elle avait reçu très peu d'affection de la part de sa mère.
[716] La remarque de Dickinson à ce sujet est bien connue : « I never had a mother », *The Letters of Emily Dickinson*, II, Harvard University Press, 1958, p. 475. Voir à ce propos *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, edited by Cathy N. Davidson and E. M. Broner, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1980.

retourner à ce qui nous a été décrit comme une mort symbolique. Un *pattern* apparaît, celui d'une d'épiphanie avant la mort biologique ou psychique de l'héroïne.

Middlemarch, dont l'écriture est antérieure[717], regarde plutôt les conditions sociales, alors que les textes sélectionnés, fin du siècle, se préoccupent de l'avènement du sujet, des conditions d'émergence de ce dernier et montrent les difficultés particulières *et* universelles de cette émergence du sujet quand il se trouve être une femme. Le placement de la conjonction de coordination entre les deux adjectifs est crucial dans la réflexion sur le genre, qui demande de tenir la tension entre les deux points extrêmes de cette conceptualisation[718]. Des textes comme *The Oval Portrait* de Poe ou *The Birthmark* de Hawthorne présentent une première intuition du genre sans toutefois la développer, et fournissent ainsi une première amorce, l'ouverture d'un espace pour un personnage-femme. Mais comme ils ne problématisent pas le genre, ils continuent d'offrir une vision extrêmement traditionnelle du féminin, à la suite des poètes romantiques anglais, la femme comme objet poétique, dans la mort. Dans les textes du corpus au contraire, un sujet vivant tente de s'imposer, de remplacer l'objet mort tout en l'incorporant ; comme « l'être-vers-la-mort » tel que le conçoit Heidegger, il trouve son existence dans cette tension vers la mort. La fascination pour la femme morte en tant qu'objet littéraire[719] est peut-être une façon de faire basculer la mort du côté de l'autre, d'apprivoiser lentement la mort en oubliant temporairement qu'on est aussi concerné par elle en tant que sujet. Le *topos* de la femme morte en littérature rejoindrait ainsi celui de la recherche de l'immortalité, la pierre philosophale, l'élixir de vie.

Dans les textes hors corpus, du milieu et de la fin du XIX^{e} siècle, la mort clinique du protagoniste clôture la nouvelle. Dans *Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson : mort de Dr Jekyll ; dans *William Wilson* de Poe : mort du narrateur ; dans *The Birthmark* de Hawthorne : mort de la jeune femme ; dans *The Oval Portrait* de Poe : mort de la jeune femme ; dans *The Awakening* de Kate Chopin : mort de l'héroïne ; dans *The Story of an Hour*, du même auteur : mort de Mrs Mallard ; dans *Tess* de Thomas Hardy : mort de Tess, dans *Madame Bovary* de Flaubert : mort du personnage éponyme. Les textes du corpus apparaissent comme très novateurs en ce sens qu'ils inscrivent dans leur diégèse la mort psychique de l'héroïne plutôt qu'une mort réelle.

[717] La publication du roman de George Eliot intervient plus proche du mitan du siècle : 1871.
[718] Les conditions de généralisation seront davantage développées dans la quatrième partie.
[719] Voir Elisabeth Bronfen, *op. cit*.

On sait depuis Barthes, Genette et tant d'autres qu'il est vain de se contenter des positions critiques d'un auteur. Le fait que les auteurs des textes du corpus en tant que personnes aient défendu certaines positions ne nous renseigne pas de façon satisfaisante sur l'orientation idéologique des textes littéraires qu'ils ont produits. Le texte littéraire, beaucoup plus complexe qu'un essai, n'a rien du pamphlet, par exemple. De plus, il y a quelque chose de l'ordre de l'argumentation et de la contre-argumentation en rhétorique qui fait qu'un argument appelle facilement son contraire. Si l'on se place dans une perspective dialogique, il apparaît qu'une réponse à un discours, qu'il soit écrit ou oral, constitue nécessairement l'un des deux termes d'une alternative : ou un acquiescement simple, qui n'a guère besoin d'être élaboré, sous peine de devenir une simple paraphrase, ou bien une réponse allant à l'inverse de ce qui est proposé dans ce discours. Même si elles appartiennent à des domaines résolument différents, la littérature, la philosophie et la politique peuvent parfois se rejoindre de façon inattendue[720].

Dans la réalité extra-littéraire, un sujet donné peut être de l'ordre de l'impensable dans un contexte socio-culturel donné et ne peut donc que rester impensé, cet impensé participant à son tour à la contruction de l'impensable, dans un cercle vicieux en apparence inéluctable. Le littéraire bouleverse cet équilibre homéostatique en mettant des mots sur ce qui semble indicible, en mettant en mots cette impasse apparente à sa façon et en incluant l'argumentatif sans toutefois pouvoir être confondu avec lui. Un texte construit dans, et jusqu'à un certain point, par un tel contexte, aura de fortes chances d'aborder le sujet en question sur un mode qui semblera paradoxal. Si l'objet de recherche préféré est la subjectivité (ce qui implique une stratégie discursive pour la faire apparaître, on va nécessairement lire la thématisation de la peur, du pénible ou de l'effort, de la souffrance), l'oxymore sera la figure récurrente de l'attrait-répulsion. La narratrice de *The YWP* est d'abord repoussée par le papier peint puis elle s'en accommode au point de ne plus vouloir en être séparée. L'objet neutre s'anime et fonctionne comme motif d'initiation dans l'élaboration de la subjectivité telle qu'elle existe via le langage. Les stratégies discursives ayant pour préférence la question du sujet recherchent des « objets épicènes ». Ces motifs épicènes font fonction de l'aventure, à la fois une aventure réelle et le symbole d'une autre

[720] Voir Jacques Rancière, *La Mésentente* : *Politique et Philosophie*, Paris, Editions Galilée, 1995.

aventure. L'écriture du sujet donne à voir ou à entrevoir ces fantômes littéraires, nos ombres momentanées.

Il n'y a pas d'objectivité en littérature, ni plus ni moins qu'ailleurs. Mais poser en axiome l'omniprésence de la subjectivité ne revient pas nécessairement à mettre toutes les productions langagières sur le même plan :

> Ce qu'O. Ducrot dit de l'histoire, on peut le dire de l'objectivité : c'est un « horizon mythique ». L'objectivité n'est qu'un leurre ; la subjectivité est omniprésente dans le langage. Même si l'idée est devenue banale, il est bon de la rappeler au départ de toute étude qui fait intervenir ces deux notions. La réalité se présente comme un continuum entre les productions les plus subjectives et les moins subjectives[721].

Là encore, le piège serait de considérer que toute énonciation étant subjective, aucune ne l'est plus qu'une autre. Il faut considérer la spécificité des textes écrits dans une perspective de genre, car la subjectivité et l'objectivité sont abordées différemment dans ce cas de figure. Un roman comme *Madame Bovary* révèle sans cesse un parti pris idéologique, alors que les intrusions auctoriales se font très discrètes et que la subjectivité de la narration est gommée en surface. Il faut donc en étudier les racines en structure profonde à partir des traces qui subsistent dans le texte apparent. A l'inverse, dans la nouvelle de Gilman et les poèmes de Dickinson, la subjectivité est plus explicite, plus assumée, on pourrait presque dire plus « honnête ». Mais cela nous mène rapidement à un paradoxe. Le fait-même que la subjectivité soit plus explicite la rend plus objective. La subjectivité revendiquée serait donc plus objective que la subjectivité masquée alors même que celle-ci est souvent perçue (à tort) comme de l'objectivité. Oscar Wilde lui aussi souligne ce paradoxe :

> The difference between objective and subjective work is one of external form merely. It is accidental, not essential. All artistic creation is absolutely subjective. The very landscape that Corot looked at was, as he said himself, but a mood of his own mind [...] Nay, I would say that the more objective a creation appears to be, the more subjective it really is [...]
> Yes, the objective form is the most subjective in matter. Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth[722].

[721] Jean Cervoni, *L'énonciation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 63.
[722] Oscar Wilde, *The Artist as Critic*, *Critical Writings of Oscar Wilde*, Richard Ellmann ed., The University of Chicago Press, 1982, p. 389.

Par son dialogisme et sa polyphonie, la littérature permet d'éviter les simplifications à outrance et les jugements hâtifs, en montrant plusieurs facettes simultanément.

A partir de l'étude de l'effet-personnage menée dans le cadre d'une confrontation des textes sélectionnés avec d'autres textes et d'une comparaison terme à terme intégrée dans une perspective diachronique, nous avons pu tirer un certain nombre de conclusions et considérer l'idéologie telle quelle se dégage des textes du corpus. Cette vision contrastive nous a permis d'élargir le champ de la réflexion et de montrer les similitudes et les différences dans les rhétoriques. Le rapprochement établi entre les différents textes du XIX^e^ siècle dans le développement sur le personnage féminin permet également de constater que tous les textes sélectionnés développent la même thématique, à savoir les contraintes pesant sur les femmes au XIX^e^ siècle. Ils font apparaître la manière dont les femmes de la fin du XIX^e^ siècle sont vues dans la littérature de la même période, mais, et c'est là ce qui nous intéresse, pas de la même façon. L'analyse des différences argumentatives et rhétoriques montre que ces textes peuvent être replacés dans un continuum idéologique. Le passage de Flaubert que nous avons cité[723], par exemple, se situe à un extrême de ce continuum, car il donne en effet un éclairage idéologique plus conservateur à cette problématique. Pour cette littérature de la fin du XIX^e^, les notions de discours et de contre-discours sont très utiles. Cette mise en parallèle de passages d'auteurs différents permet d'analyser les différences textuelles dans l'argumentation quant au statut des femmes dans un contexte social donné et quant à la conceptualisation de la différence des sexes.

Nous avons vu qu'il y avait une hésitation constante dans le langage sur les termes *objet* et *sujet*, puisqu'on dit « l'objet du discours » et « le sujet du discours » pour désigner la même chose[724] : cette remarque a une valeur plus particulière en ce qui concerne le sujet-femme. La problématique du sujet et de l'objet développée dans la première partie est reprise ici avec l'éclairage du genre. Sans cesse rejetées du côté de l'objet dans les études qui sont faites à leur propos, les femmes n'ont pas un statut de sujet, comme le souligne Geneviève Fraisse :

[723] Voir *supra*, p. 320.
[724] Voir *supra*, première partie.

> Concluons que tel est le lot des femmes, d'être hors champ conceptuel d'un côté, et sous les feux de la représentation imaginaire, fût-ce ceux de la mode, de l'autre. Au mieux servent-elles la représentation symbolique, image de pierre illustrant les idées de justice ou de vérité ou emblème républicain avec la Marianne par exemple. Hors concept et dans la représentation, les femmes ont une place donnée dans la connaissance. Il faut partir de là[725].

Et pourtant, la question de la différence des sexes, volontiers niée dans la recherche au XX^e^ siècle ou au début du XXI^e^ est souvent évacuée en quelques phrases, comme par exemple chez Lacan :

> Dans le psychisme, il n'y a rien par quoi le sujet puisse se situer comme être de mâle ou être de femelle.
> Le sujet n'en situe, dans son psychisme, que des équivalents – activité et passivité, qui sont loin de le représenter, d'une façon exhaustive[726].

Ce point de vue est volontiers considéré comme un axiome par un certain courant conceptuel du XX^e^ siècle. Il semble pourtant nécessaire de problématiser ce genre d'affirmations, fort rassurantes pour la pensée humaniste du XX^e^ siècle, car elles semblent poser une égalité entre les sexes, et constituent donc à ce titre un net progrès par rapport aux théories du XIX^e^ siècle, lesquelles posaient ouvertement, au contraire, une inégalité entre les sexes. Toutefois, la plupart de ces affirmations non démontrées reposent en fait sur une confusion conceptuelle entre égalité et identité, et surtout, elles évacuent dans le même mouvement toute possibilité de discussion philosophique, et donc toute avancée théorique à propos de la différence des sexes[727]. Par ailleurs, cette phrase de Lacan ne pose pas une égalité totale, puisqu'il est question de « passivité » et « d'activité », sans que l'on puisse savoir ce qui justifie ces corrélations. La construction antinomique de cet énoncé est trompeuse, car un premier segment (« qui sont loin de le représenter ») semble mettre ces concepts à distance, alors qu'est immédiatement introduite une restriction (« d'une façon exhaustive ») qui implique justement que ces « équivalents » représentent le sujet en tant

[725] Geneviève Fraisse, *op.cit.*, p. 6.
[726] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 186.

[727] Paradoxalement, ce même type de raisonnement peut parfois permettre les dérives de type « essentialiste ». Voir à ce propos l'excellente analyse de Geneviève Fraisse dans *La différence des sexes*.

qu'« être de mâle ou être de femelle », du moins en partie. Il est difficile de sous-estimer l'importance du langage dans la construction d'une pensée :

> Les mots construisent et reflètent la culture et le vécu de toutes les sociétés. […]Le langage joue un rôle fondamental dans la formation de l'identité sociale des individus, et l'interaction qui existe entre le langage et les attitudes sociales a fait l'objet de nombreuses recherches et n'est plus à démontrer. C'est ce qu'ont montré le philosophe français Michel Foucault, qui a mis l'accent sur les relations entre pouvoir et discours (Michel Foucault, *La volonté de pouvoir*), et Pierre Bourdieu, qui, dans son ouvrage *Ce que parler veut dire*, décrit l'existence d'un capital linguistique dont il extrait le concept de « *pouvoir symbolique* » intériorisé et accepté : le langage est la représentation ou forme symbolique des relations de pouvoir et confère à ces dernières leur légitimité[728].

The Portrait of a Lady est un roman caractéristique de la fin du XIX^e^ siècle. James a travaillé de façon beaucoup moins nette cet « aspect conscience de femme » dans ses romans ultérieurs. *The Portrait of a Lady* se trouve à l'apogée d'un mouvement, qui, comme toute courbe, toute impulsion, redescend après avoir atteint un paroxysme. Prenant un exemple hors corpus, on peut souligner également que Thomas Hardy écrit d'abord *Under the Greewood Tree*, un roman beaucoup moins féministe que *Tess*, publié, lui, à la fin du siècle.

Le fait que les textes sélectionnés abandonnent le modèle de la femme morte en tant qu'objet poétique constitue une véritable révolution littéraire[729]. La fascination pour la mort subit un déplacement. Dans un chapitre de *Over her Dead Body* intitulé « The lady is a portrait », Elisabeth Bronfen note que le processus par lequel le souvenir d'une femme morte est transformé en paradigme littéraire concerne les romans de James : « In his work, James repeatedly used the memory of Minny as model for his heroines, notably Isabel Archer and Milly Theale (as well as in his autobiography, *Notes of a Son and Brother*) »[730]. Mais il transforme ce souvenir en sujet vivant, l'héroïne ne meurt pas à la fin du roman. *The Yellow Wallpaper* ne se termine pas non plus sur la mort de la protagoniste, et les évocations de la mort dans les poèmes de Dickinson sont une méditation philosophique annonçant l'être pour la mort de Heidegger, et ne prennent en aucun cas le corps de la femme morte comme objet poétique. Le personnage-femme n'en est pas moins malmené, il

[728] Agnès Callamard, « Le sexisme à fleur de mots », *Le Monde diplomatique*, 28 Mars 1988.
[729] L'équivalence entre «dead woman » et «poetic object » théorisée par Poe était perçue comme une évidence incontournable.
[730] Elisabeth Bronfen, *op. cit.*, p. 369.

finit par succomber à la destruction psychique ou à la folie qui l'ont menacé. Mais, nous l'avons vu, la destruction du personnage dans les textes sélectionnés est la condition de la construction de l'œuvre. Il est surtout question de la destruction du personnage-femme, puisque celui-ci est le personnage principal. Il faudra attendre les modèles du XX^{e} siècle, avec des auteurs comme Doris Lessing ou Alice Walker, pour sortir du motif de la femme sacrifiée. Il n'y a bien sûr pas une simple réutilisation du mythe d'Antigone, mais un déplacement, qui prend des formes diverses, mais qui réside entre autres dans le fait que le personnage principal ne meurt pas. Qu'il s'agisse du dilemme d'Isabel Archer ou de celui de la narratrice de *The YWP*, le trait saillant est l'absence de résolution. En termes de stratégies narratives, le renoncement à l'échappatoire commode de la mort pour disposer du personnage est une des marques de la transformation du mythe et de l'inscription du texte dans la tragédie moderne.

Ces écrivains ont mis en scène la fragmentation dans leurs textes, ils ont problématisé la division du sujet et le chaos qui mène à la création, ralliant ainsi les théories postmodernistes avant la lettre. Le sujet divisé, flottant, flou, de *The YWP* et des poèmes de Dickinson forme un *patchwork*, dont l'élaboration a été faite à partir d'une myriade de « morceaux choisis » de la littérature du XIX^{e} siècle. Ce faisant, les auteurs ont adopté un certain nombre de stratégies littéraires, notamment la fragmentation et le masque. L'image de Janus à deux visages inaugure cette stratégie textuelle double, mais le double, comme dans la division cellulaire, n'est que la première étape.

La problématique de la dissonance cognitive, tout comme le fait de présenter un personnage dans sa folie ou dans sa rébellion, sont liés au problème de l'identité dans sa dimension de genre. Même si le problème identitaire des auteurs-femmes dépend de celui, plus large, de la création, un lien peut être établi entre la situation sociale de l'auteur et le texte. L'interdiction d'écrire était faite aux femmes de façon explicite au XIX^{e} siècle. Rappelons les exemples que nos avons pu évoquer, comme la « recommandation » de Southey à Brontë, celle de Weir Mitchell à Gilman, et l'obligation devant laquelle se trouvait Jane Austen de devoir cacher son manuscrit à l'entrée de visiteurs. Autrefois l'interdit majeur venait de l'extérieur du sujet. Les femmes-écrivains au XIX^{e} siècle avaient « tous les inconvénients du génie, et aucun des avantages », selon la formule de Simone de Beauvoir. Elles ne pouvaient que très difficilement être publiées et être appréciées. D'où la récurrence de ce thème dans les trois œuvres sélectionnées, dans

lesquelles est mise en texte la peur que le succès inspire aux femmes. Nous ne considérons pas toutefois le thème de la fragmentation, récurrent chez Gilman et Dickinson, comme un « reflet » du fait que ces femmes-écrivains étaient elles-mêmes fragmentées. Le roman débute sur la mention du peu de potentiel que possède Isabel Archer en tant qu'écrivaine, « malgré son intelligence et son esprit d'observation ». Certaines écrivaines ont créé au XIX^e^ siècle de nouveaux modèles identitaires littéraires qui permettent à d'autres d'être plus libres dans leur écriture qu'elles ne l'ont été. Elles sont passées « de la plainte au discours », « de la *phônè* au *logos* », selon l'expression de Jacques Rancière[731]. En ce sens, elles ont ouvert la voie. Les textes du corpus annoncent les textes théoriques plus explicitement féministes du XX^e^ siècle. Les barrières se sont transformées au XX^e^ siècle, mais n'ont pas disparu pour autant ; présentes sous une autre forme, elles ont été intériorisées.

Nous avons vu la problématique du général et du singulier sous l'éclairage du genre linguistique dans cette partie, nous allons l'élargir pour considérer la problématique de l'universel et du singulier de façon plus générale dans la quatrième partie. On pourrait y ajouter celle entre *architectonic* et *episodic* que présente Edith Wharton dans son autobiographie[732]. Nous allons aborder le concept d'« universel singulier », selon l'expression d'Eric Marty :

> Je crois que l'être d'Israël c'est l'universel singulier à l'état pur, c'est-à-dire ce qui fait l'expérience de l'universel mais qui demeure singulier, dans une sorte de persistance et de transmission interne. Or, ce qui est le pire ennemi du totalitarisme, c'est cette expérience de l'universel qui refuse d'abdiquer le caractère singulier de son universalité[733].

Il en est de même pour la question du sujet : la subjectivité doit comporter l'option femme, l'universel doit « refuser d'abdiquer le caractère singulier de son universalité ». La citation peut être appliquée à d'autres situations de groupes qui sont perçus dans leur singularité, mais aussi à l'expression du lyrique. Cette expression « l'universel singulier » est une expression clef, ce qui fait l'expérience de l'universel mais qui demeure singulier

[731] « La « prise de parole » n'est pas conscience et expression d'un soi affirmant son propre. Elle est occupation du lieu où le *logos* définit une autre nature que la *phônè* » : Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 61.
[732] Edith Wharton, *op. cit*.

[733] Eric Marty dans *Le Monde des Livres* du vendredi 4 avril 2003, conversation à propos de son livre *Bref séjour à Jérusalem*, Gallimard, « L'infini », 2003.

expérience de l'universel qui refuse d'abdiquer le caractère singulier de son universalité. La spécificité numérique de la condition des femmes est un des indices d'une singularité exemplaire, un élément qui fait le lien entre les théories des universalistes et celles des différentialistes.

Nous avions vu que « l'effacement de la limite entre sujet et objet » dont parle Todorov à propos du fantastique pourrait résumer la nouvelle de Gilman. Le fantastique permettant de décrire la complexité du moi et le vacillement ontologique, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il soit utilisé dans d'innombrables nouvelles de la fin du XIX^{e} siècle. Il présente un intérêt accru pour les textes mettant en scène le sujet-femme, puisque l'indécision ontologique a une signification particulière pour les femmes. Une des façons de réinventer le monde, c'est de transformer l'imaginaire, en bouleversant les figures, les archétypes, voire les *topoi* de l'imaginaire et du symbolique. La littérature est l'un des lieux privilégiés de cette ré-écriture du monde, un lieu où faire vivre les mythes mais aussi les transformer, un lieu où les archétypes sont convoqués pour être altérés. Un des défis pour les auteurs de la conscience de genre est qu'ils héritent d'une mythologie dans laquelle les femmes sont peu ou mal représentées et qu'ils doivent donc chercher des éléments de légendes et de mythes provenant de traditions plus anciennes, parfois véhiculés par des textes ou parfois seulement par transmission orale. Dans les années 80, plusieurs critiques littéraires féministes avaient souligné cette double nécessité de relire la littérature avec un nouveau regard et de construire une nouvelle mythologie. Rappelons la réflexion que propose Adrienne Rich à ce propos : "Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival"[734]. Il semblerait que cela soit chose faite. Nous avons pu constater que l'étude du personnage ne saurait totalement rendre compte du sujet dans les textes du corpus, ce qui n'est guère surprenant. L'étude des stratégies discursives nous a permis de situer l'analyse sur un autre plan et d'ajouter une nouvelle dimension à notre interrogation sur le sujet.

Les textes du corpus mettent en scène la problématique des différences par rapport au genre. L'œuvre d'art donne au sujet la liberté de se construire, et ce faisant, introduit parfois un siècle à l'avance certains débats théoriques. Universalisme et différencialisme correspondent en effet à deux pans différents de la réflexion sur le genre de la fin du XX^{e}

[734]Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" in *On Lies, Secrets and Silences*, *Selected Prose*, *1966-1978*, p. 35.

siècle. L'universalisme gomme les différences, tandis que le différencialisme fait fi des similarités, mais l'on peut tenter d'envisager une troisième voie, comme en atteste la citation suivante :

> Parler d'identités féminines au pluriel, c'est tenter de dépasser l'opposition entre universalisme et différencialisme, le premier réduisant au silence les femmes dans un universel à une seule voix, le second étouffant leur parole dans l'expression dominante d'une identité féminine « innée »[735].

Les textes du corpus font apparaître une troisième voie, qui est en fait un développement de la première, c'est-à-dire un universalisme incluant réellement les femmes, qui tient compte à la fois des différences et des similarités dans les rapports sociaux de sexe, un universalisme qui n'est pas fait seulement d'une collection de singuliers semblables, d'une série de mêmes, mais qui tente d'inclure les différences. Comme le souligne Françoise Gaspard, « l'altérité des hommes et des femmes se pose dans le constat non d'une étrangeté induite par la distance mais au contraire d'une étrange ressemblance »[736]. Et pourtant les femmes sont exclues des discours généralisants, en littérature comme ailleurs, et leur invisibilisation dans les catégories de la généralisation ne correspond pas davantage à la mise en texte d'une singularité, car les personnages-femmes sont traditionnellement rejetés dans le particularisme et ne constituent pas une voie d'accès à l'universel. Les textes du corpus sont extrêmement novateurs de ce point de vue, car ils s'inscrivent dans ce paradoxe, dont la résolution passe nécessairement par une redéfinition radicale des différences et des similarités. Ils donnent des éléments pour sortir de cette opposition et procèdent à une construction par induction et par amalgame d'éléments, de variations. Un texte littéraire ne fournit certes pas des concepts à la manière d'un texte philosophique, mais plutôt ce qu'on pourrait appeler « des idées en devenir ». La pensée dominante sur le genre est, au XX^{e} siècle, radicalement différente de celle du XIX^{e} siècle. Certains textes littéraires ont, de toute évidence, contribué à l'élaboration de ce changement dans la pensée collective. Le personnage féminin, avant la fin du XIX^{e} siècle, était dans le particularisme, et non dans la singularité d'un sujet. A partir des textes sélectionnés, le récit de l'identité narrative et une très grande sensibilité aux réseaux

[735] Joëlle Deniot, Annie Dussuet, Catherine Dutheil, Dominique Loiseau ed., *Femmes, identités plurielles*, L'Harmattan, 2001, 4ème de couverture.
[736] Françoise Gaspard, « Le sujet est-il neutre ? », in François Dubet et Michel Wieviorka (sous la direction de), *op. cit.*, p. 152.

témoignent d'une conception relationnelle de l'identité. La littérature attire l'attention sur les conflits.

Dans ce cheminement des textes à travers les époques, est-il possible de discerner une évolution vers l'universel ? Les personnages-femmes apparaissent-ils davantage dans leur singularité de nos jours ? Il existe peu de modèles littéraires satisfaisants avant le début du XIX^e^ siècle[737]. Des personnages plus élaborés apparaissent alors timidement, pour s'affirmer tout au cours du siècle, et se développer au XX^e^. On pourrait imaginer que ce trait ira en se renforçant au cours du XXI^e^ siècle. Il y a nécessairement une part d'arbitraire dans le choix de textes qui a été fait pour éclairer le corpus, et aucune prétention à l'exhaustivité. Dans ce *continuum* textuel évolutif qu'est la littérature, il faut penser en termes de prélèvements, d'échantillons représentatifs, certes, mais nullement limitatifs. En littérature, l'émergence ou les traces d'une subjectivité symbolique incite à explorer la possibilité d'une expansion du singulier vers l'universel. Nous étudierons dans la quatrième et dernière partie ce que le travail de l'œuvre fait advenir dans le temps, dans un mouvement double de singularisation et d'universalisation, et tenterons d'expliciter les tensions entre autonomie et relationnel. Le corpus d'étude manifeste une préférence pour un travail sur la subjectivité symbolique passant par des motifs se prêtant au traitement épicène : « mind », « brain », « self ». Nous dirions volontiers au XXI^e^ siècle que l'objet de recherche pour dire le sujet ou pour s'interroger sur les manifestations du sujet de langage revient à s'interroger sur la conscience, entendue comme « con-science », telle que la développent les neurosciences actuellement.

[737] Cest bien sûr la conception du personnage de roman qui change de fond en comble au XIX^e^ siècle. Le personnage masculin lui-même est seulement esquissé jusqu'alors.

QUATRIEME PARTIE

UNE RHETORIQUE DE L'UNIVERSEL ET DU SINGULIER

La première partie montrait la division du sujet et la complexité de la relation à l'altérité, la perception étant principalement considérée en tant que médiation nécessaire et filtre de l'objet perçu. La deuxième partie évoquait le rôle de l'entrelacs du narratif et du poétique d'une part, du fantastique et du réalisme d'autre part, pour constater que cette double combinaison présidait à la création d'une écriture spécifique. La troisième partie, considérant les effets de la conscience de genre sur l'écriture du sujet, désignait l'effort de restructuration comme un élan vers l'universel. Loin de considérer le genre comme un épiphénomène, les textes sélectionnés l'envisagent au contraire comme un levier vers le général, et croisant deux modèles, celui de l'ange au foyer, *the Angel of the House*, et celui de la femme moderne de la fin du XIX^{e} siècle, *the New Woman*, convoquent les stéréotypes pour mieux les transformer. Le propos de cette quatrième et dernière partie est de montrer, à partir des trois études précédentes, comment les textes du corpus articulent ces différents éléments pour accéder à une perspective novatrice de la conscience et élaborer ainsi une nouvelle rhétorique du sujet, qui passe par une dialectique entre l'universel et le singulier.

Le passage du singulier vers l'universel sera considéré de façon plus générale, dans une démarche d'induction, qui tranche avec celle de la troisième partie, qui se voulait plus déductive. Ce qui est général dans un système donné peut correspondre au particulier dans un autre, puisque même le général, nécessairement lié à un référent, est en fait relatif. Etudier l'universel et le singulier dans les textes du corpus nécessite d'observer comment ces deux notions s'entrelacent et se répondent, parfois de manière inattendue. Cela implique également de décliner les variations de ce couple de notions à travers leur combinaison avec deux notions proches, le général et le particulier.

> Singulier : du latin *singularis* : unique, singulier.
> Un terme est singulier quand il désigne un sujet individuel ou unique dans le genre.
> Une proposition dont le sujet est un terme singulier est nécessairement universelle, puisque ce sujet singulier désigne quelque chose d'indivisible et ne peut être pris dans une partie de son extension. *Singulier* ne doit donc pas être opposé à universel mais à général, ce qui s'oppose à universel est particulier.

La définition du terme « singulier » nous rappelle qu'il devrait être opposé à « général » et non à « universel ». Mais la lecture de la définition de « particulier» réserve certaines surprises :

> Particulier : du latin *particularis*, de *Particula*, petite partie.
> 1. Caractère de ce qui n'appartient pas à tous les individus d'une espèce donnée, mais seulement à quelques-uns, voire à un seul d'entre eux (par opposition à général).
> Caractère des termes ou des propositions qui désignent ou concernent quelques individus d'une classe, voire un seul, s'ils sont indéterminés (par opposition à universel et à singulier).

Il semblerait après tout que « particulier » puisse s'opposer aussi à « général » :

> Général : du latin *generalis* : qui appartient à un genre (*genus*).
> 1. Sens relatif : ce qui appartient au genre et concerne la très grande majorité des cas et des individus. Le général peut donc admettre des exceptions.
> Le terme se distingue alors d'universel et s'oppose à *Particulier*.
> 2. Absolument parlant : qui concerne tous les cas et tous les individus d'une classe. S'oppose à *singulier* et devient synonyme d'*universel*.

La définition proposée pour « universel » : « qui concerne la totalité des individus d'une classe (*proposition universelle*), qui est pris dans toute son extension (*sujet universel*). *Universel et général*. », confirme cette première impression. On constate à quel point l'opposition terme à terme est insuffisante. Chacun des quatre termes est nécessaire à l'élaboration de ces quatre concepts[738]. Les quatre combinaisons possibles sont les suivantes : l'universel et le singulier, l'universel et le particulier, le général et le singulier et enfin le général et le particulier. Nous pouvons retenir que le terme « universel » s'oppose à « particulier », que « général » s'oppose à « singulier », et que les trois termes, universel, particulier et général semblent incontournables pour la définition de « singulier ». On voit mieux les diverses acceptions possibles, selon que l'on utilise ce terme dans son sens relatif ou son sens absolu : quand le « général » est « synonyme d'*universel* », il « s'oppose à *singulier* », alors même que selon la définition de singulier, « *singulier* ne doit pas être opposé à *universel* ». L'accès à l'universel peut se faire indifféremment à partir du particulier ou du singulier, car l' «universalisation » est définie

[738] Une autre définition qui nous concerne est celle d'« universalité » : « Caractère de ce qui est universel. L'un des deux caractères, avec la nécessité, de l'objectivité scientifique et rationnelle ». L'universel est explicitement lié dans cette définition à l'objectivité scientifique et rationnelle.

comme le « passage du particulier ou du singulier à l'universel ». On voit les problèmes que pose la confrontation de ces diverses définitions. On voit la diversité des problèmes posés par ces définitions, dont la simple juxtaposition met en lumière d'autres facettes de la problématique. Il semblerait que « singulier » puisse être opposé à « universel » après tout. Ce qui émerge nettement, c'est la relativité de chaque terme, dont le sens dépend de l'opposition à un autre, un sens relatif apparaît en fonction du contexte dans lequel un terme s'inscrit. Il semble difficile d'appréhender un sens absolu. Pensons aussi aux expressions « in particular » et « in general », qui, en l'absence d'homologues formés à partir des termes « singulier » et « universel », fonctionnent en opposition. Le même phénomène peut également être constaté en français.

En résumé, il faut noter la différence entre les deux systèmes d'opposition : « universel et particulier », d'une part, et « général et singulier », d'autre part. Le croisement de ces deux sytèmes d'opposition constitue une amorce dans l'interrogation que nous menons quant à la rhétorique de l'universel et du singulier. Ces textes envisagent la conscience dans une perspective qui annonce certaines découvertes des sciences cognitives des dernières années et sont, dans la conception qu'ils proposent de la conscience, nos contemporains bien davantage qu'ils ne sont les contemporains des textes de leur époque. Paradoxalement, étudier ces textes du XIX^{e} siècle à l'aide de théories du XX^{e} siècle et du XXI^{e} siècle n'expose pas un réel hiatus temporel. En quoi sont-il annonciateurs des théories récentes ?

Les théories que développe Damasio dans *Descartes' Error*, par exemple, qui mettent en exergue le rôle de l'affect dans le processus de raisonnement apparaissent déjà en filigrane dans ces textes, qui évoquent la nécessité d'éviter le double écueil du refoulement des émotions et celui de l'envahissement. A travers Isabel Archer, le modèle proposé est celui de la catharsis, l'expression des affects et la prise de conscience par la parole. L'effet de congruence entre nommer et ressentir les affects permet le changement. Un certain nombre des échanges dans le roman sont des dialogues interprétatifs. Ralph, par exemple, joue un rôle de thérapeute auprès d'Isabel dans sa présence neutre et certaines de ses mises en garde : « You want to see but not to feel ». De même pour les nouvelles théories repensant la notion d'inconscient telle que l'avait délimitée Freud, telles que celles de Lionel Naccache, montrant un continuum entre conscient et inconscient et opposant « le

singulier de la conscience » « au pluriel de nos inconscients évanescents, multiples et foisonnants »[739].

Ces textes envisagent la réconciliation des contraires à travers l'élaboration de concepts englobant et transcendant les oppositions. James, par exemple, envisage les limites de la notion de liberté, à travers la situation dans laquelle est mise Isabel Archer, convoquant la notion kantienne selon laquelle la liberté humaine est impossible, les règles qu'on se donne à soi-même étant la pire servitude. Lors de son séjour à Gardencourt après le décès de son cousin, Isabel Archer ne sait que faire de la sensation de débâcle qu'elle ressent devant l'échec de son mariage. Face à l'alternative de rester dans un mariage douloureux et un divorce qu'elle juge impossible, le désarroi est le sentiment dominant. Sa rencontre inopinée avec Gaspar Goodwood le révèle comme un amant potentiel, découvrant un espace de possible, une série d'options qu'elle n'avait pas envisagées. Il tente de lui démontrer que tout est possible, « the world is all before us », lui affirme-t-il. James nous montre que cette croyance en ce potentiel infini est largement illusion et nous propose alors une nouvelle conception de la liberté. Ni liberté totale, ni servitude, cette troisième voie est réconciliation des contraires, elle est liberté responsable. Comme souvent dans les textes sélectionnés, la résolution passe par une sortie de l'ambivalence.

Cette quatrième partie va également se préoccuper de la mêmeté et de l'ipséité du texte littéraire. Tout texte considéré est véritablement un autre texte, tout en étant « le même ». Les théories de Ricœur prennent ainsi toute leur signification, car la prise en compte de la dimension-temps fait émerger le « différent dans le même », considéré dans la temporalité de la dialectique entre la mêmeté et l'ipséité. Un texte n'existe que dans sa lecture et par sa lecture, comme l'ont montré Barthes, Jauss, Iser et Eco, pour ne citer que quelques critiques. « Le texte est un système paresseux », dit Umberto Eco. Mais pour autant, il ne faut pas oublier qu'une lecture, fût-elle à multi-facettes, n'existe qu'à la condition du texte, qu'elle ne peut être qu'induite. Les textes sont aussi des documents historiques ou plutôt transhistoriques. Certains résistent, traversent le temps, comme *Antigone* de Sophocle, par exemple, d'autres s'épuisent. La notion de compétence et de performance du texte intervient pour déterminer ce qui devient « une œuvre ». La

[739] Lionel Naccache, *Le nouvel inconscient*, *Freud, Christophe Colomb des neurosciences*, Paris, Odile jacob, 2006, p. 364.

problématique du temps est une problématique transversale[740]. *Etre et temps* de Heidegger et le livre de Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps*, seront des relais pour la réflexion dans cette exploration de l'être et du temps.

Cette partie opère un micro-glissement en reprenant certaines idées sous un angle légèrement différent. Le concept de sujet devient celui de conscience. L'opposition qui avait été proposée dans la pratique de la lecture entre « le moi et le non-moi » dans la première partie devient celle entre la « conscience individuelle » et le « sujet systémique » dans la quatrième. Les concepts ont été légèrement déplacés, tout en restant les mêmes ; ils ont subi une anamorphose, plutôt qu'une métamorphose. De la même façon, l'exploration de la conscience de genre de la troisième partie est indispensable pour comprendre l'universel dont il est question ici, car il s'agit d'un universel remanié, ayant intégré les éléments qui lui faisaient défaut[741], d'un « universel qui refuse d'abdiquer le caractère singulier de son universalité », selon les termes d'Eric Marty[742]. Il reste difficile de préciser ce « caractère singulier », cette spécificité qui, une fois mise en mots, paraît dangereusement proche des stéréotypes que l'on venait juste de refuser. A généraliser à partir de rien, on généralise faussement. Partant de textes qui présentent une problématique de genre, nous tentons de généraliser à partir de l'étude systématique de leur spécificité. Le singulier dans sa singularité, et non pas juste son unicité, mais comme un élément déployant une série de faisceaux spécifiques, propres à sa singularité et les conditions de généralisation seront donc des axes de réflexion de cette partie.

L'enchaînement de cette partie se fait à travers l'étude du passage de l'un à plusieurs, puis de la structuration sexuelle, en fait de la combinaison parfois aléatoire d'éléments, appelée aussi « conscience ». Or, ce qui ajoute encore à cette multiplicité, à ce trajet constant entre un et plusieurs, ce sont les lectures successives d'un texte par d'autres textes, à des moments différents. Nous avons jusqu'ici considéré la médiation de la lecture comme un mal nécessaire ou en tout cas, comme un épiphénomène. Nous allons maintenant étudier ce processus de lecture pour lui-même, c'est-à-dire en tant qu'il contribue à cette multiplication des sens et à l'aspect pluriel du texte. Il s'agit d'appliquer le concept de mêmeté et d'ipséité au texte littéraire. Pour ce faire nous considérerons à la

[740] Ricoeur le démontre amplement dans *Temps et récit.* Et l'on voit dans *Soi-même comme un autre* que la notion d'ipséité est inséparable de celle de temps.

[741] Les concepts, comme les mots, et comme les réalités culturelles, voyagent : l'expression « suffrage universel » ne signifie plus la même chose au XXI[e] siècle qu'en 1789.

[742] Eric Marty, *op.cit.* Voir *supra*, chapitre 6. Le fait que l'auteur parle ici d'Israël, et non de la distinction de genres, ne change rien à la pertinence de sa remarque pour notre propos.

fois l'aspect temporel de la lecture, phénomène extérieur au texte, et la vision du temps propre aux textes du corpus.

CHAPITRE 7
Le singulier pluriel

Le concept de *Dasein*, central chez Heidegger, « cet étant que nous sommes chaque fois nous-mêmes et qui a, entre autres possibilités d'être, celle de questionner »[743], et l'analyse qu'en fait Derrida dans une optique de genre, seront des relais dans notre exploration de l'universel. Par ailleurs, il nous faut considérer la philosophie de l'individu chez Emerson et la façon dont l'approche emersonienne de l'universel et du singulier affecte les textes du corpus. Nous avons posé en début de thèse que le corpus constituait un « triptyque emersonien ». Les références à Emerson abondent dans *The Living of Charlotte Perkins Gilman* et l'influence de sa philosophie sur James et sur Dickinson a été souvent notée. L'environnement idéologique est déterminant et le concept de *self-reliance* fait partie, selon nous, des conditions de possibilité de ces textes. Les trois textes sélectionnés montrent « le transcendant du quotidien », ils proposent une vision de « transcendance immanente ». Rappelons que nous opposons cette littérature à celle de la littérature des grands espaces. Elle s'inscrit au contraire dans la tradition d'une littérature des espaces clos[744]. Une vision du monde et un choix esthétique président à l'œuvre, mais ne font pas l'œuvre.

L'« universel » est un concept certes très critiqué, ses détracteurs lui reprochent d'être trop globalisant, de ne pas permettre les spécificités, d'aplatir les différences et de participer à une idéologie hégémonique. En dépit du bien-fondé de ces arguments, nous tenons à conserver ce concept et à démontrer la souplesse dont il peut faire preuve. Nous nous inscrivons ainsi dans une mouvance théorique illustrée par exemple dans un livre comme *Soft Canons*[745], dont le propos est la réévaluation des canons littéraires et qui, en

[743] Martin Heidegger, *Etre et Temps*, Editions Gallimard, Paris, 1986, p. 31.
[744] Voir *supra*, première partie, chapitre 1 : « a literature of enclosure ».
[745] *Soft Canons*, *American Women Writers & Masculine Tradition*, Edited by Karen L. Kilcup, University of Iowa Press, 1999. Ce livre semble tout à fait caractéristique d'un certain type de critique littéraire américaine de cette dernière décennie.

procédant à un recadrage, fait sortir du spécifique une littérature s'intéressant au genre et à la subjectivité pour lui permettre de s'inscrire dans « l'universel ».

Ce chapitre se propose d'étudier l'inscription de l'induction et de la déduction dans la fiction, c'est-à-dire le mouvement du particulier vers le général et du général vers le particulier dès lors qu'il devient conscient. Notre démarche critique est à l'image de ce va-et-vient. Nous pratiquons en effet l'induction, tout en sachant ce que cette démarche peut avoir de périlleux, en généralisant à partir des trois œuvres sélectionnées, car il nous semble que la construction de personnages et de situations qu'elles proposent rend le processus d'induction particulièrement pertinent. Cette démarche est toutefois corrigée par la démarche inverse, car nous utilisons les constats théoriques qui ont pu être faits de façon générale à propos de la subjectivité en littérature. Il est donc question ici d'identité plurielle, en écho à la première partie, qui traitait, quant à elle, du sujet divisé. Il est nécessaire d'étudier la généralisation pour arriver à l'idée de singularité plurielle, c'est à dire à une conception relationnelle de l'identité. On ne peut, en effet, définir l'identité dans un vide.

Comment passe-t-on de l'un à plusieurs dans les textes du corpus ? Tout d'abord, bien souvent, le point de départ n'est pas un, mais zéro. Les textes sélectionnés partent non pas de l'un, mais de la négation de l'un, ils considèrent « le contraire de un[746] ». Que ce soit dans le texte de fiction ou le texte critique, James fait fonctionner l'opposition entre général et particulier. L'utilisation de « one », fréquente dans *PL*, est une des façons de mettre en place le processus de généralisation dans le roman. Le papier peint, dont on a vu qu'il correspondait à un espace textuel de découverte linguistique et littéraire, représente l'exploration d'un sujet échappant à la polarisation entre le masculin et le féminin, à travers les ressources grammaticales de la langue-source et le recours à la métaphore et à la métonymie. Si l'on considère en parallèle l'idée du « tout » récurrente chez Dickinson, il est possible de faire émerger une interrogation sur l'être qui nous semble étonnamment proche de la réflexion sur le *Dasein* telle qu'elle a été menée par Heidegger. Nous analyserons le passage de l'un(ique) à plusieurs, du soi à l'autre, du soi aux autres, l'oscillation entre la tentation de toute puissance du sujet et son annihilation totale, c'est-à-dire les différents trajets du tout au rien. Nous détaillerons les figures du singulier pluriel. La comparaison, par exemple, et la métaphore, envisagée en tant que « référence

[746] Selon le titre d'un recueil de nouvelles publié récemment : Erri De Luca, *Le contraire de un*, nouvelles, Gallimard, 2004.

dédoublée », seront considérées en tant que figures relevant d'une technique littéraire permettant le passage d'un élément à un autre :

> Au plan rhétorique, la métaphore comme vision « stéréoscopique » de la réalité et surtout l'allégorie engagent précisément ce qu'on pourrait appeler une « double référence » - ou encore une « référence dédoublée ». Dans l'allégorie, en effet, et plus généralement dans toute figure de l'*elocutio*, la signification littérale ne disparaît jamais derrière la signification figurée, mais coexiste avec elle : dans l'allégorie médiévale, les différents niveaux de sens – analogique, moral, spirituel, etc – autorisent des lectures multiples. Si bien que la conscience – de l'auditeur, du lecteur du poème lyrique – va sans cesse de l'une à l'autre dans un mouvement de va-et-vient. Au plan phénoménologique, cette double référence paraît correspondre à une double intentionnalité de la part du sujet, à la fois tourné vers lui-même et vers le monde, tendu à la fois vers le singulier et vers l'universel.[747]

Etudier la rhétorique de l'universel et du singulier implique d'analyser comment fonctionne le processus de généralisation dans un texte littéraire. On a vu les aléas possibles de l'induction. Construire le général peut en effet se révéler bien hasardeux : « Il n'y a de science que de général[748] » dit Barthes, mais qu'en est-il de la littérature ? Peut-on construire le général indifféremment à partir du particulier ou du singulier ? Il ne faut pas oublier le trajet dialectique entre le concret et le théorique ainsi que le phénomène de singularisation en jeu dans toute écriture. Laurent Jenny, pour définir le figural, utilise la notion d'événement, mais souligne aussi le travail de singularisation dans la langue, le travail qui fait advenir la singularité. La langue, en effet, dans le discours collectif, appartient à tout le monde[749].

[747] Dominique Combe, « La référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 62-63.
[748] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Editions du Seuil, 1984.
[749] Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 16 : « L'émergence du singulier discursif à partir du collectif linguistique marque la parole la plus « commerciale » (au sens mallarméen), celle du politique, du pédagogue ou de l'« homme sans qualités ». Elle en est l'inépuisable événement ».

A. Etre ou ne pas être – un, plusieurs, ou zéro ?

1. The Portrait of a Lady à l'épreuve du Dasein de Heidegger

Nous allons analyser le processus de généralisation en tant que conceptualisation dans *The Portrait of a Lady*, et le va-et-vient entre le général et le particulier. Tout ce qui ne peut pas se dire, ou ne peut être dit, nous l'avons vu, est constamment recouvert par une parole envahissante chez James. Mais la fonction de ce trop plein de parole est double. Il s'agit moins, en effet, de ne pas dire que de montrer l'existence d'un non-dit. Il s'agit de pointer la présence de l'absence, puisque la conscience est imprégnée d'absence. Le texte de James, explorant et recouvrant simultanément la profondeur d'une réalité intérieure, s'organise autour de l'évidence de l'absence et du vide. Ainsi le sujet apparaît-il surtout dans son absence à lui-même, en mettant à nu le concept même de subjectivité, ce que l'on imaginerait plus volontiers en philosophie qu'en littérature. Pour élaborer une conceptualisation de l'humain susceptible d'éclairer la subjectivité chez James, le concept de *Dasein*, dont Heidegger fournit la définition suivante dans *Etre et Temps*, est incontournable :

> Cet étant que nous sommes chaque fois nous-mêmes et qui a, entre autres possibilités d'être, celle de questionner, nous lui faisons place dans notre terminologie sous le nom de *Dasein*. Pour poser expressément et en toute clarté la question du sens de être, il est requis d'en passer d'abord par une explication d'un étant (Dasein) en considérant justement son être[750].

Le *Dasein* est l'humain dégagé, pour les besoins de l'analyse, de toutes ses caractéristiques, sauf de sa présence à l'être, il est même le seul étant qui possède une conscience de l'être. Il faut tout d'abord préciser la neutralité du *Dasein*. Nous devons pour

[750] Martin Heidegger, *Etre et Temps*, Editions Gallimard, Paris, 1986, traduction, p. 31. Heidegger ajoute en note : « Mais le sens de être ne va pas se lire sur cet étant ». Voir *supra*, les théories du sujet. Rappelons que nous avons préféré l'appellation *Dasein*, car si l'on trouve parfois en français la traduction « l'être-là » pour le *Dasein*, la traduction de Gallimard, ainsi que Derrida, conservent le terme allemand. Rappelons également que chez Heidegger, le niveau de l'être est le niveau *ontologique*, celui de l'étant le niveau *ontique*.

ce faire avoir recours à l'analyse qu'en propose Derrida[751]. Ce n'est en effet qu'à la lumière de cette dernière que nous pouvons apprécier à quel point le concept de *Dasein* est nécessaire à la compréhension du processus de généralisation dans *The Portrait of a Lady*. Derrida, s'appuyant sur un cours dans lequel Heidegger a donné des indications sur le *Dasein*[752], note que « le premier trait souligné par Heidegger, c'est la *neutralité* ». Il cite Heidegger à ce propos : « Pour l'étant qui constitue le thème de cette analytique, on n'a pas choisi le titre « homme » (*Mensch*) mais le titre neutre "*das Dasein*"[753]». *Der Mensch ou das Mensch ?* Heidegger a choisi un terme du neutre grammatical[754], pour signaler que le concept qu'il recouvre doit être compris hors genre[755]. Derrida continue en expliquant que la neutralité du titre « *Dasein* » est liée au fait que ce concept doit être compris « avant et hors concrétion » (c'est-à-dire hors de toute mise en situation dans l'existence) :

> Si la neutralité du titre « *Dasein* » est essentielle, c'est justement parce que l'interprétation de cet étant – que *nous* sommes – doit être engagée *avant* et *hors* une concrétion de ce type. Le *premier* exemple de « concrétion », ce serait donc l'appartenance à l'un ou à l'autre des sexes. Heidegger ne doute pas qu'ils soient deux : « Cette neutralité signifie *aussi* [je souligne, J. D.] que le *Dasein* n'est d'aucun des deux sexes (*keines von beiden Geschlechtern ist*) »[756].

Le fait que Heidegger précise que le *Dasein* n'est d'aucun des deux sexes (*keines von beiden Geschlechtern ist*) » est effectivement important et Derrida souligne à juste titre que Heidegger considère bien la neutralité par opposition à l'existence de deux sexes, rappelant ainsi ce « dédoublement de l'humain », selon la formule de Hannah Arendt, qui est si souvent omis de la réflexion philosophique[757]. Derrida met en évidence, dans la démarche

---

[751] Jacques Derrida : « différence sexuelle, différence ontologique » (*Geschlecht* I), in *Heidegger et la question : De l'esprit et autres essais*, (pp. 145-172), Flammarion, Paris, 1990, p. 151.
[752] Derrida précise, p. 150, les circonstances de ce cours : « un cours d'été à l'université de Marburg/Lahn en 1928, *Metaphysische Anfangsgründe im Ausgang von Leibniz,* Gesamtausgabe, Band 26 ».
[753] *Ibid.*, p. 151.
[754] Ce choix du terme neutre, *das Dasein*, est extrêmement signifiant, ce qu'obscurcit inévitablement la traduction française, notre langue n'ayant pas cette ressource grammaticale à sa disposition. Cela reste vrai même dans le choix qui est fait ici d'adapter plutôt que de traduire l'expression allemande.
[755] On peut analyser le neutre comme l'absence de genre, mais à la fois, on peut dire « le genre neutre » grammaticalement. Cela met en lumière un réel problème conceptuel quant au nombre de catégories de genres. A priori, les francophones raisonnent en termes de deux genres « masculin/féminin », alors qu'ils disposent également de l'épicène. Et en anglais, on peut donc considérer qu'il y en a quatre : masculin, féminin, neutre, épicène.
[756] *Ibid.*, pp. 152- 153.
[757] Voir à ce sujet la réflexion de Geneviève Fraisse, *supra*, p. 360.

de Heidegger, le fait de « passer de *Mensch*[758], voire de *Mann* à *Dasein* », c'est-à-dire « du masculin au neutre »[759] et note que la neutralité est un des éléments qui distingue le *Dasein* de l'existant :

> Le *Dasein*, dans sa neutralité, ne doit pas être confondu avec l'existant. Le *Dasein* n'existe certes que dans sa concrétion factuelle mais cette existence même a sa source originaire (*Urquell*) et sa possibilité interne dans le *Dasein* en tant que neutre. L'analytique de cette origine ne traite pas de l'existant lui-même[760].

« Le *Dasein* ne doit pas être confondu avec l'existant ». Le *Dasein* est en effet un étant avant et hors concrétion, donc différent de l'existant en ce sens qu'il est l'étant de l'existant, c'est-à-dire l'existant considéré dans sa dimension d'étant, en tant qu'étant. Le *Dasein* est aussi à distinguer de l'être, concept purement abstrait, car il est « l'être-là », il n'existe que dans sa concrétion factuelle, même s'il est la dimension hors concrétion de l'existant. Dépassant cette constatation, l'essai de Derrida ajoute la notion de genre à l'étude de la neutralité du Dasein. Son analyse permet de confirmer que le genre, loin d'être un épiphénomène, est au contraire la base catégoriale de la réflexion sur l'être humain. Le *Dasein*, c'est cet étant « qui n'a pas de dualité », ou plutôt qui n'est pas considéré dans sa potentialité de dualité, dans ce dédoublement de l'être qui fait partie de l'humain. En linguistique, nous l'avons vu, les substantifs *épicènes* sont ceux qui ont la particularité de pouvoir être déclinés au masculin ou au féminin. Le neutre du *Dasein* permet une prolongation en masculin ou féminin, le concept correspond en fait à celui d'épicène. La fonction du terme neutre ici est d'induire le concept d'épicène.

Il faut donc distinguer deux concepts : premièrement le *Dasein* de Heidegger, qui n'est ni « l'idée d'être » ni « l'existant » et qui, dans sa neutralité, n'est ni homme ni femme, mais au contraire potentiellement homme ou femme, le « ou » étant non exclusif ; et deuxièmement, l'existant, c'est-à-dire l'humain incarné, qui est homme ou femme, le « ou » étant cette fois-ci exclusif. Ce couple de notions, « *Dasein* et existant », recouvre partiellement celui d'« universel » et de « singulier ».

[758] *Der Mann*, *Der Mensch* : les deux termes sont grammaticalement masculins, mais le premier désigne les hommes uniquement, alors que le deuxième englobe tous les êtres humains.
[759] Voici la citation exacte : « Passer de *Mensch*, voire de *Mann* à *Dasein*, c'est certes passer du masculin au neutre, et c'est passer à une certaine neutralité que de penser ou dire […] Mais encore une fois, si la neutralité sexuelle ne peut être sans rapport avec le dire, la parole et la langue, on ne saurait la réduire à une grammaire. Heidegger désigne cette neutralité, plutôt qu'il ne la décrit, comme une structure existentiale du *Dasein* » : *Ibid.*, pp. 153-154.
[760] *Ibid.*, p. 158.

Ce développement théorique nous permet de dégager certains éléments dans le roman. La neutralité du *Dasein* apparaît dans *The Portrait of a Lady* sous des formes diverses. Par exemple, Isabel Archer utilise fréquemment le pronom personnel « one » pour parler d'elle-même. La tournure grammaticale, utilisée ainsi, permet non seulement de passer de la singularité du personnage à son aspect « général », mais encore de nous faire appréhender ces deux dimensions en même temps. Le risque de l'emploi itératif de ce pronom indéfini pour remplacer la première personne serait d'écraser la singularité du personnage, mais cela ne semble pas être le cas. En revanche, cela lui permet de ne pas sombrer dans un particularisme[761]. Elle dit par exemple à propos de son mariage : "One must accept one's deeds. I married him before all the world… One can't change that way"[762]. Powers commente cette remarque d'Isabel :

> James does not offer this explanation as being peculiarly Isabel's, but as an explanation of general applicability – not just "I can't" but the indefinite or general "*One* can't" – as though he were offering a universal principle[763].

Le pronom indéfini « One » permet de passer de la singularité de la protagoniste à son universalité, et d'accéder ainsi au concept même d'universalité, c'est-à-dire à cet étant spécifique qu'est le *Dasein*. Ce procédé stylistique complètement novateur préfigure le trajet heideggerien « de *Mensch* à *Dasein* », « du masculin au neutre », nous dirions du masculin à l'épicène[764]. L'étude de ce va-et-vient constant entre le *Dasein* et l'existant, c'est-à-dire entre le conceptuel et le réalisé, nous permet d'approfondir la réflexion sur l'épicène et le neutre dans le roman de James. Les diverses références au « fantôme », tour à tour « ghost », puis « spirit » sont des exemples de neutre grammatical. Loin de délimiter, on serait tenté de dire « conjurer », un espace de transcendance qui ne présagerait en rien d'une « concrétion », le neutre du fantôme et celui du corps mort de Ralph relèvent au contraire du *Dasein*, et tout comme lui, sont épicènes du point de vue du concept sinon de la grammaire. Nous l'avons vu dans la deuxième partie, le fantôme fonctionne, à

[761] Voir *supra*, troisième partie, chapitre 6, le développement sur l'effet-personnage.
[762] *PL*, p. 407.
[763] Lyall H., Powers, *The Portrait of a Lady: Maiden, Woman, and Heroine*, Twayne's Masterwork Studies, Boston, Twayne Publishers, 1991, p. 66.

[764] Au fond, le personnage correspond à la réflexion sur l'existant et les développements de type « one » dans *PL* correspondent au *Dasein*.

l'évidence, comme un élément de fantastique, mais il est aussi un ressort de généralisation important dans le roman. Le premier des deux passages y faisant allusion se situe tout au début du roman et se déploie en deux parties. Nous en avons cité le début dans le chapitre 3[765]. Voici maintenant le deuxième volet de ce passage :

> "But I like you all the same," his cousin went on. "The way to clinch the matter will be to show me the ghost."
> Ralph shook his head sadly. "I might show it to you, but you'd never see it. The privilege isn't given to every one; it's not enviable. It has never been seen by a young, happy, innocent person like you. You must have suffered first, have suffered greatly, have gained some miserable knowledge. In that way your eyes are opened to it. I saw it long ago," said Ralph.
> "I told you just now I'm very fond of knowledge," Isabel answered.
> "Yes, of happy knowledge – of pleasant knowledge. But you haven't suffered, and you're not made to suffer. I hope you'll never see the ghost!"[766]

Comme en écho, survient à la fin du roman cet autre passage, dans lequel il est explicitement fait référence à celui que nous venons d'isoler, et dont nous n'avions cité que le début :

> He had told her, the first evening she ever spent at Gardencourt, that if she should live to suffer enough she might some day see the ghost with which the old house was duly provided. She apparently had fulfilled the necessary condition; for the next morning, in the cold, faint dawn, she knew that a spirit was standing by her bed. She had lain down without undressing, it being her belief that Ralph would not outlast the night. She had no inclination to sleep; she was waiting, and such waiting was wakeful. But she closed her eyes; she believed that as the night wore on she should hear a knock at her door. She heard no knock, but at the time the darkness began vaguely to grow grey she started up from her pillow as abruptly as if she had received a summons. It seemed to her for an instant that he was standing there–a vague, hovering figure in the vagueness of the room. She stared a moment; she saw his white face–his kind eyes; then she saw there was nothing[767].

[765] Voir *supra*, pp. 157-158.
[766] *PL*, pp. 51-52.

[767] *PL*, p. 479.

Le passage de « it » à « he » à « nothing » s'opère au prix d'une rupture syntaxique. En effet, la syntaxe de cette phrase ne permet pas de passer de « the ghost », dont la reprise pronominale était neutre, ou de « spirit », dont on peut supposer que la reprise pronominale, si elle était présente, serait identique[768], au pronom personnel « he ». Il y a une confusion délibérée dans la métonymie, à la faveur de laquelle s'opère un glissement du substantif neutre « ghost » au pronom « he », qui semble désigner Ralph, sans que l'on sache si le fantôme devient Ralph ou si c'est Ralph qui devient le fantôme. Cette absence de transition grammaticale amène de façon abrupte le dernier mot de la phrase, « nothing ». Au niveau diégétique, cela correspond au moment de la mort de Ralph. L'apparition fonctionne comme un signal pour Isabel, qui se lève « comme si elle avait effectivement été prévenue », pour se rendre à la chambre mortuaire :

> […] but Isabel only looked at *what* she had come to see. *It* [c'est nous qui soulignons] was fairer than Ralph had ever been in life, and there was a strange resemblance to the face of his father, which, six years before, she had seen lying on the same pillow[769].

Le « what » cataphorique est un choc, le « it » en est un plus formidable encore, tant que l'on suppose que tous deux désignent Ralph. On hésite à isoler le référent. Même après analyse, le doute persiste : s'agit-il de « Ralph » ou de « the face of his father» ? Ici encore, le jeu sur le passage du masculin au neutre est placé sous le signe de l'ambiguïté syntaxique. L'importance ainsi consentie à la grammaire est justifiée car là se jouent beaucoup de choses. Il ne suffit pas d'affirmer que « tout est langage », encore faut-il examiner ce dernier dans son fonctionnement linguistique. La grammaire du texte est déterminante. Dans le texte de James, la conceptualisation est un élément de généralisation.

Un des effets du discours indirect libre dans *PL*, semble être de faire le lien entre le singulier et le général : "One did other things to please other people, but one married to please oneself". Ce sont les pensées d'Isabel, mais la technique du discours indirect libre, redoublée ici du pronom impersonnel « one », permet de généraliser ce qui est en fait son expérience unique du mariage, de lui conférer une apparence d'universel. Cela permet

[768] Puisque, comme nous l'avons vu, seule la reprise pronominale en anglais permet d'attester du genre des noms.
[769] *PL*, p. 480.

également de donner l'apparence de l'aphorisme à cette pensée, qui n'est en fait qu'une simple description de son expérience unique. Le même effet du style indirect se retrouve dans d'autres textes de James, le roman *What Maisie Knew*, par exemple :

> And she repeated the free caress into which her colloquies with Maisie almost always broke and which made the child feel that *her* affection at least was a gage of safety. Parents had come to seem vague, but governesses were evidently to be trusted[770].

Le recours au discours indirect libre permet et rend naturelle l'utilisation du terme « parents », pluriel indéfini, et la suppression de l'adjectif possessif normalement attendu ici et qui maintiendrait la restriction logique, puisqu'il est question des parents de Maisie, vus par cette dernière. Cette ficelle littéraire permet de passer d'un cas individuel, celui de Maisie en l'occurrence, à une généralité, en introduisant une induction abusive. Un des éléments animant la réflexion, l'induction en tant que processus cognitif, est ainsi mis à jour, l'ensemble « parents » comprenant normalement plus de deux éléments[771]. Il faut souligner également l'ironie du pluriel de « Governesses », et celle de l'adverbe « evidently », car « l'évidence » se situe d'un point de vue unique, celui de Maisie. Le point de référence est censé être celui de Maisie, mais son univers est présenté comme plus large qu'il ne l'est en réalité, ce qui suggère un questionnement sur « l'objectivité » d'un point de vue et sur « l'évidence ». Nous voyons donc le jeu subtil entre objectivité et subjectivité qu'opère le texte à un méta-niveau de lecture.

Il est à la fois difficile et nécessaire de déterminer les conditions de généralisation qu'offrent les textes littéraires, qui permettent tous de généraliser, mais dans des proportions diverses[772]. La répétition, une des figures du singulier pluriel, que nous étudierons dans le développement suivant semble un des éléments forts d'un processus qui reste toutefois mystérieux. Le plus souvent à travers le fonctionnement des personnages, le texte littéraire présente des exemples de situations singulières, dont l'itération même trahit une visée démonstrative et généralisante, à l'inverse de ce qui se passe dans le texte philosophique, qui est au contraire un texte directement généralisant et dans lequel des

[770] Henry James, *What Maisie Knew*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, p. 59.
[771] Il permet également d'introduire un élément narratif : Maisie va effectivement avoir plus de deux parents, suite au divorce et au remariage de ses parents.
[772] Le fait qu'ils donnent à penser, c'est-à-dire à généraliser, est un des critères qui ont présidé au choix des textes sélectionnés.

exemples sont rarement donnés. Michel Meyer précise le rapport qu'entretient le texte littéraire avec le général :

> Une représentation, entendons-nous bien, signifie l'illustration de quelque chose de général qui est montré mais non dit. Les textes montrent le *que* (*que* ce n'est pas le cas, ou au contraire *qu*'il est cela, etc.), mais ne disent pas qu'ils le montrent. Ils illustrent quelque chose qui peut être *vu* à travers un cas particulier tel un poème qui peut sembler à ce point personnel qu'il semble ne concerner que le poète. […] L'interprétation textuelle relie alors ce qui est particulier dans une certaine narration (une poésie, un roman, un récit…) à une vision plus générale que le texte exprime et par rapport auquel il est précisément un cas *particulier*. Cette particularisation de l'idée entraîne le fait qu'elle soit exprimée dans le texte, au sens où *ce que* ce dernier dit implique quelque chose d'autre de plus général (causalité idéologique). Même quand l'auteur dénie la vue générale implicite à son texte, une idée se cache à l'arrière-plan de la textualité, ce qui le rend idéologique au sens large[773].

Le passage du particulier au général en littérature, tel que Meyer le définit ici, renforce l'opposition entre les deux concepts. Le personnage d'Isabel est vu dans ce type de singularité qui est généralisable et le tragique de son histoire est bien perçu comme général, et ce, dès le titre, *The Portrait of a Lady*, dans lequel l'emploi de l'article défini déclenche la synecdoque. Le renvoi à la classe « women » n'est que rarement utilisé en tant que tel. La narration, en quelques rares occasions, offre, à partir du personnage d'Isabel Archer, un commentaire à propos des femmes en général : « women find their religion in some strange exercices sometimes » ou bien : « women are supposed to wait for marriage in more or less graceful poses ». Il faut mentionner également une remarque plutôt inattendue faite par Henrietta, l'amie d'Isabel : « Most women always are » [in need of help], said Henrietta, with conscientious evasiveness and generalising less hopefully than usual"[774]. Visiblement employé comme verbe, mais relié à un substantif par la conjonction de coordination « and », le terme « generalising » contribue à construire une figure qui n'est pas loin de celle du zeugme, accentuant ainsi l'aspect intermédiaire, entre le substantif et le verbe, et donc entre le statique et le dynamique, du gérondif employé. Un exemple de généralisation similaire se trouve dans le poème 1451:

> Whoever disenchants

[773] Michel Meyer, *Langage et littérature*, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 150-151.
[774] *PL*, p. 384.

A single Human soul
By failure of irreverence
Is guilty of the whole.

Mais il nous faut également considérer le mouvement inverse, celui du général vers le particulier. La phrase inaugurale de *The YWP*, « It is very seldom that mere ordinary people like John and myself secure ancestral halls for the summer »[775], situerait la nouvelle dans la tradition des ouvertures du roman dit "réaliste" du début du XIX[e] siècle[776], si l'expression redondante, insistant un peu trop sur l'ordinaire, « mere ordinary people », n'introduisait un décalage annonciateur d'un autre type de littérature. *PL*, également, commence par une généralité, en introduisant un décalage, puisqu'il est question, on s'en souvient, d'une circonstance plus que triviale, à savoir l'heure du thé : « Under certain circumstances there are few hours in life more agreeable than the hour dedicated to the ceremony known as afternoon tea ». Au-delà d'une remise en cause des lieux communs, cette scène mettant apparemment en scène un loisir innocent fait référence à la nécessité, très fréquente chez les personnages de James, de *paraître* détaché et oisif, alors que la réalité de leur vie est extrêmement dure. On peut lire en filigrane la détresse et la souffrance de ces personnages. Cela indique une distance entre le sujet apparent et le sujet réel[777]. La discussion entre les trois hommes porte d'abord sur les Américaines en général avant d'en arriver au cas particulier d'Isabel Archer. Le roman, ainsi que la nouvelle, débutent par une généralité et se terminent par une situation singulière.

Revenons une fois encore sur la remarque que fait Ralph à propos d'Isabel au tout début du roman, que nous avons considérée dans le cadre de l'étude du genre dans la troisième partie, et qui met également en lumière le jeu sur le particulier et le général : « It's her general air of being some one[778] in particular that strikes me »[779]. Le chiasme dans *PL* est fréquemment oxymorique, c'est à dire en fait que les éléments, au lieu d'être une simple répétition, sont deux éléments opposés dans le même registre :

[775] *The YWP*, p. 9.
[776] Rappelons celle de *Pride and Prejudice* : « It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife ». Jane Austen, *Pride and Prejudice*, (1813), London: The Penguin English Library, 1972, p. 51.

[777] On peut penser aussi à l'utilisation et au sens de ces termes en grammaire traditionnelle.
[778] Il est à noter que la graphie en deux mots, « some one », du XIX[e] siècle, fait ressortir la structure oxymorique de l'expression.
[779] *PL*, p. 47.

Her general air of being some one in particular

a b b' a'

Dans cette phrase-clef, qui combine le chiasme et l'oxymore, « general » s'oppose à « particular », et « air » à « being ». Chacun des éléments des deux paires du chiasme, au lieu d'être repris à l'identique, est repris par son contraire. Le couple d'oppositions « a » et « a' » croise donc le thème du général et du particulier avec celui de l'apparence et de l'être. On voit le jeu entre le général et le particulier dans la phrase de James, qui passe par l'antithèse de deux termes opposés appliqués à la même personne en une phrase unique. L'opposition des deux termes "general" et "particular", le choix de « some one », qui donne volontairement une coloration plus anonyme et plus floue que celui de « woman », par exemple, ou même de « person », ainsi que l'emploi ludique de la formule de type oxymorique « some one in particular », balisent le trajet du général au singulier effectué dans et par la phrase. James utilise la même confrontation entre ces deux termes dans la préface à *The Portrait of a Lady*. Il y a quelque chose dans ce trajet du général vers le particulier qui l'intéresse tout particulièrement. Il mentionne, à propos des endroits comme Venise, le décalage qu'il peut y avoir parfois entre le général et le particulier : « How can places that speak *in general* so to the imagination not give it, at the moment, the particular thing it wants »[780]? Le terme « particular » est utilisé pour dire le singulier.

S'il est impossible, ou en tout cas peu sage, de généraliser à partir d'un individu dans une réalité extra-littéraire, il semblerait non seulement que cela puisse être le cas dans le texte littéraire, mais encore que cela soit une de ses spécificités. Il convient donc d'étudier la construction littéraire de cette singularité qui fait que, paradoxalement, le singulier non seulement rejoint l'universel, mais encore se manifeste comme la condition nécessaire de l'universel. Dans quelles conditions peut-on généraliser à partir d'un personnage ? Comment se constitue la chaîne de signifiants qui permet de passer d'un trajet apparemment singulier à une généralisation ? *The Portrait of a Lady* dramatise, plus qu'il ne décrit, ce passage de l'un à l'autre. Cela se produit, par exemple, dans la chaîne récurrente où le narrateur observe Ralph, qui observe Isabel, qui observe « le monde ».

[780] James, *LC*, p. 1071.

Didier Anzieu souligne ce rapport double au monde et à l'identité individuelle qu'entretient l'œuvre littéraire :

> [L]'œuvre a une prétention synchronique, qui est de se présenter comme un microcosme du monde, et d'avoir le pouvoir, par ce microcosme fini, de représenter le monde infini. Elle a une prétention diachronique, qui est de récapituler, sinon la phylogenèse dans l'ontogenèse, du moins l'ontogenèse, c'est-à-dire mon histoire en tant qu'elle est à la fois singulière et l'histoire de tout homme, de la récapituler dans un emboîtement de strates, dans une architecture de configurations, dans un engrenage de forces et de rouages, qui sont des façons de dire mon identité et ses incertitudes, ma continuité et ses ruptures, ma différence mais aussi mes traits communs, mes limitations et leur refus[781].

Les trois textes du corpus mettent en œuvre cette possibilité du texte littéraire de « récapituler […] mon histoire en tant qu'elle est à la fois singulière et l'histoire de tout homme ». Ils ajoutent la dimension d'une généralisation vers l'humain à partir d'un personnage-femme. Les grandes figures emblématiques existent certes depuis longtemps en littérature. Mais à la fin du XIX^e^ siècle, le personnage ne correspond plus à un simple porte-valeurs, mais au contraire à un être dans sa singularité, avec toute la complexité et l'ambivalence que cela implique. Cela ne signifie pas non plus que le personnage est totalement exempt de particularisme, car il est nécessairement tributaire des valeurs de la période d'écriture, malgré le travail de transformation qu'opère l'œuvre littéraire. Dans les reprises littéraires à partir de la fin du XIX^e^ siècle, c'est donc la différence avec le mythe, plus que la ressemblance, qui va surtout jouer.

[781] Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 140.

2. Passage de l'un à plusieurs – le contraire de l'un

Le passage de l'un à plusieurs se fait de plusieurs manières dans les textes sélectionnés, lesquels partent d'ailleurs non pas de l'un, mais du zéro, ou plutôt de la négation de l'un, ou « le contraire de un » – de l'un absolu, de l'un en tant que un, unifié, mais aussi de l'un en tant qu'existence de l'un, en tant qu'existant en un. La dialectique nécessaire entre le singulier et l'universel n'est pas seulement un trajet d'induction, mais aussi de déduction. Il s'agit d'une boucle, voire d'une spirale conceptuelle, et non d'un trajet linéaire ayant un début et une fin. Cette boucle est sans fin, le processus de déconstruction y est sans cesse à l'œuvre ; on peut alors parler de « subjectivité heuristique ».

Pourquoi partir du zéro ou de la négation ? Dans *The Yellow Wallpaper*, la couleur est sans cesse définie par ce qu'elle n'est pas, dans une figure récurrente que l'on peut qualifier de « métaphore négative ». Dans une réécriture des associations traditionnelles, la couleur jaune n'est jamais associée au soleil, ou à la brillance ; bien au contraire, pour tenter de la décrire, la narratrice précise seulement : « not like those bright colours ». L'urgence poétique est de définir les choses par ce qu'elles *ne sont pas*. Le poème 1451 l'exprime littéralement, non pas les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être, mais « les choses ne sont pas ce qu'elles sont » : « As guileless as a Bird / As graphic as a star /Till the suggestion sinister / Things are not what they are – ».

L'inversion des valeurs que nous avons soulignée à plusieurs reprises dans *The YWP* est fondée sur une nécessité. Pour forger de nouveaux concepts, le texte doit prendre pour son point de départ une absence et pour contourner l'interdit, se détourner de soi, dans un mouvement explicite : « I will not talk of myself, I will talk about the house ». Le principe de métonymie est déclaré d'entrée de jeu par la narratrice. Or, dans ce procédé, on proclame à la fois la métonymie (la maison comme objet métonymique, par proximité du personnage énonciateur, puis par synecdoque, la chambre, le papier peint) et la métaphore : car il s'agit bien d'une substitution, du transfert freudien. La métaphore négative, en créant une analogie avec ce qu'une chose n'est pas, met l'accent sur la différence. Selon Jakobson, qui remet ainsi en question la définition traditionnelle, une métaphore repose nécessairement sur une métonymie. Certes, la métaphore est une analogie fondée sur une qualité intrinsèque, alors que la métonymie est une association arbitraire, faite sur la base

d'une simple contigüité. L'objet métonymique, construit par la métaphore négative, renvoie à ce que le sujet-femme n'est pas, à ce que les femmes *ne sont pas*, car l'on ne peut rendre compte autrement de ces entités artificielles, construites de toutes pièces[782]. Il est urgent de nier une réalité et de la déconstruire, parce qu'elle est enfermante, et donc nécessaire d'indiquer ce que l'on n'est pas plutôt que ce que l'on est.

Vers la fin de la nouvelle, un autre phénomène apparaît. Les négations sont systématiquement associées aux italiques. C'est parfois le terme de la négation lui-même qui est en italiques, et parfois un des mots qui gravitent autour : « not *alive* », « This bed will *not* move», « I don't like to *look* ».[783]. De façon appropriée pour une nouvelle de la subjectivité, le pronom personnel de 1ère personne est d'ailleurs le tout dernier mot de la nouvelle à apparaître en italiques : « you don't get *me* out in the road there ». La forme objet du sujet est ainsi doublement associée à la négativité, de par son environnement contextuel dans la phrase, mais aussi par le lien métonymique qui a été établi au cours de ces dernières pages entre italiques et négation[784]. La négation est ainsi mise en relief par le truchement des italiques, dont l'aspect visuel présente une signification directement perceptible.

Un processus similaire est à l'œuvre dans *The Portrait of a Lady*, où la liberté n'apparaît qu'à travers son contraire, la contrainte et l'emprisonnement. Il est indiqué très explicitement qu'il ne suffirait pas pour la protagoniste d'épouser un Lord pour assurer son existence, ou de partir avec Caspar Goodwood pour briser le cercle de l'enfermement. La vie que souhaite Isabel, dit-elle, « n'est pas celle de tout le monde ». C'est pourquoi elle ne se définit que par ses refus, notamment ceux qu'elle oppose à ses prétendants. Elle est certes sollicitée à plusieurs reprises, et par les partis les plus prestigieux, mais la seule chose qu'elle puisse faire, c'est opposer une fin de non recevoir. Dire non est sa seule option, la seule façon d'exercer un choix dont elle dispose. Elle ne peut partir que de ce qui n'est pas, de la négation, du vide. On peut faire intervenir ici le concept de la négation tel qu'il est défini par Freud, que nous avons déjà abordé[785], et rapprocher ainsi la négation du déni, et donc de l'aveuglement sur soi-même et sur les autres.

---

[782] Mais tout sujet n'est-il pas construit de toutes pièces ? "What a piece of work is man" nous dit Hamlet.
[783] *The YWP*, p. 33.
[784] Il y aurait d'ailleurs toute une analyse à faire, qui dépasse largement le cadre de cette étude, de l'utilisation des italiques dans cette nouvelle.
[785] La négation présente dans la remarque d'un patient, « n'allez surtout pas croire qu'il s'agit de ma mère », et identifiée comme une figure de déni, avait permis à Freud de conclure immédiatement qu'il était bien sûr question de la mère du patient et de rétablir ainsi l'affirmation derrière la négation.

A trop voir ce que l'on n'est pas, on risque en effet de ne voir que ce que l'on ne veut pas être. Mais on ne saurait suivre jusqu'au bout cette piste menant à l'aporie du sujet, car, nous l'avons vu, une construction existe, si hasardeuse soit-elle.

Dans les textes sélectionnés, on naît de ce que l'on n'est pas, pourrait-on dire. Le personnage d'Isabel est construit à partir de la négation de celui d'Emma Bovary : « no largeness of consciousness » dit James à propos du personnage d'Emma dans son article sur le roman de Flaubert. Certains des plus beaux poèmes de Dickinson sont basés sur la négation ou sur une métaphore négative, comme le poème 612 : « not like a gnat, nor like himself – the Art… », ou le poème 1275 : « The Spider as an Artist/Has never been employed – /Though his surpassing Merit / Is freely certified / Neglected Son of Genius /I take thee by the Hand – ». Le poème 510 est entièrement structuré sur un système de répétition d'une négation à l'initiale de chaque vers "It was not death, for I stood up", « It was not Night, for all the Bells », ce qui permet ensuite de rebondir sur la construction par opposition : « And yet, it tasted, like them all ».

La répétition de mots ou de groupes de mots produit, de fait, une série d'images, de réflexions, du premier mot ou groupe de mots. L'image est le reflet, et donc la répétition d'un objet, fût-il un objet linguistique : l'image est répétition, ce qui expliquerait cet effet de « déjà vu » que procure la lecture de certains livres tout particulièrement. Les phrases jamesiennes et au-delà, les paragraphes, sont basés sur la répétition, créeant une structure où l'on revient en arrière continuellement pour pouvoir progresser, évoquant irrésistiblement la technique du « point arrière » en couture. Le style jamesien est construit sur les redites, les mouvements circulaires des phrases, des paragraphes, des passages entiers.

Quand Isabel évoque « that tiresome list »[786], cela ne constitue pas une répétition en soi, mais une allusion à la répétition, comme les descriptions d'éléments dupliqués, répétés sans fin dans *The YWP* : « an interminable spring of toadstools », « endless convolutions »[787]. Nous avons observé la répétition fréquente de mots ou de groupes de mots dans la nouvelle et les redoublements d'adjectifs, comme « dangerous, fascinating », qui sont autant de fragments ressemblants mais pourtant inégaux. Le procédé récurrent de mise en abyme, l'apparition derrière le papier peint étant sans cesse montrée comme un

[786] *PL*, p. 396.
[787] *The YWP*, p. 25.

écho de la femme dans la pièce participe aussi du principe de répétition à l'œuvre dans le texte.

La répétition de termes et de structures est également fréquente dans les poèmes de Dickinson, qu'il s'agisse de répétitions faisant l'objet de variations diverses, ou de simples reprises, comme dans le poème 695, que nous étudierons dans le mouvement sur le temps :

> As if the Sea should part
> And show a further Sea –
> And that – a further – and the Three
> But a presumption be –
>
> Of Periods of Seas –
> Unvisited of Shores –
> Themselves the Verge of Seas to be –
> Eternity – is Those –

Ces différentes répétitions permettent de préciser la différence entre « unicité » et « singularité », ces concepts ne se recoupant pas totalement.

Le paroxysme de la négation, c'est l'effacement. Nous avons beaucoup étudié les textes sélectionnés en tant que palimpsestes, sans nous attacher toutefois à l'étymologie de ce mot, du grec *palin*, "de nouveau" ». Sa définition, « parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte »[788], nous amène à considérer l'exérèse, dont l'aboutissement est l'effacement de l'autre, comme un prélude nécessaire à l'écriture. L'existence même du texte dépend de la disparition du précédent, qui doit être détruit pour être remplacé. L'altérité se résume alors à une question d'incompatibilité absolue, le soi ne pouvant advenir que dans l'annihilation de l'autre. La notion de Bloom selon laquelle un texte est la meilleure incompréhension, le meilleur contre-sens du texte précédent, prend ici son sens maximal. L'écriture de *The Portrait of a Lady* renouvelle celle de *Middlemarch* et celle de *Madame Bovary*. Les personnages construisent leur identité sur le renoncement. Cela prend la forme de « I won't marry » dans *PL*, de « I cannot write » dans *The Yellow Wallpaper* et de « I cannot live with you » chez Dickinson.

[788] Le Robert.

B. Le sujet dans une perspective systémique

De la notion de « plusieurs » dans le texte, entendue au sens de plusieurs éléments textuels, nous passons ici à celle de structure sociale, constituée de plusieurs êtres, personnages, pour s'étendre jusqu'au collectif d'une société, en faisant appel au concept d'« être singulier pluriel », selon le titre de l'ouvrage de Jean-Luc Nancy :

> *Nous* sommes désormais – *nous autres*[789] en charge de cette vérité, plus que jamais la *nôtre*, la vérité de cette paradoxale « première personne du pluriel » qui fait le sens du monde comme l'espacement et l'entrelacs d'autant de mondes – terres, ciels, histoires – qu'il y a d'avoir-lieux de sens, ou de passages de la présence. « Nous » dit – et nous disons » l'unique événement dont l'unicité et l'unité consistent dans la multiplicité[790].

Historiquement, l'évolution a plutôt été de plusieurs à un, du groupe à l'individu. La notion de personne telle que nous la connaissons actuellement n'existait pas dans l'Antiquité, par exemple. D'autre part, « plusieurs » ne veut pas dire une collection de « mêmes » :

> Il ne suffit pas d'un certain nombre d'humains pour faire une Cité, il faut encore qu'ils soient différents d'espèce : on ne fait pas une Cité à partir d'individus semblables[791].

Or l'égalité dans les différences est impossible dans un système qui pose les différences comme principe de répartition et de distinction parce que les différences sont alors nécessairement dissymétriques et hiérarchisées.

> L'espace public qu'Arendt illustre préférentiellement par l'image de l'*agora* ou de l'assemblée des pères fondateurs américains confère à la pluralité une dimension de mêmeté. On les voit rassemblés, ces

[789] L'auteur ajoute en note : « Entre le « nous tous » de l'universalisme abstrait et « le moi, je » de l'individualisme misérable, il y a le « nous autres » de Nietzsche, une pensée du cas singulier qui déjoue l'opposition du particulier et de l'universel. » : François Warin, *Nietzsche et Bataille : La parodie à l'infini*, Paris, PUF, 1994, p. 256.

[790] Jean-Luc Nancy, *Etre singulier pluriel*, Editions Galilée, 1996, p. 23.

[791] Aristote, cité dans Françoise Collin, *L'homme est-il devenu superflu ? Hannah Arendt*, Odile Jacob, 1999, p. 143.

> hommes (sans femmes), de même provenance, de même couleur, et presque de même âge, qui dialoguent dans la même langue, déployant une diversité d'opinions qui semblent tenir à des motifs purement désincarnés. Êtres singuliers certes, « quelqu'uns » dit Arendt, mais dont la singularité s'exerce sur un fond de similitude préalable, similitude en fait sélective, qui prétend à l'universalité : les égaux sont des pairs.
>
> A travers cette dénonciation vigoureuse Hannah Arendt voit les fondements de l'exclusion de « l'autre » à la fois dans l'attitude qui consiste à le figer dans son identité, mais aussi dans celle qui consiste à en dénier la réalité. L'universalisme qui refuse de prendre en compte les différences est aussi suspect que le particularisme qui les objective. « Tu n'es pas juif », et « tu n'es que juif » sont deux expressions apparemment contraires de la même exclusion[792].

Ce développement concerne plus particulièrement le sujet considéré dans une perspective systémique. Il y sera question des contraintes que le groupe exerce sur le sujet dans *PL*, du groupe social tel qu'il apparaît constamment en filigrane dans *The YWP*, sans pourtant être jamais directement abordé, et de la force de répression du social dans certains poèmes de Dickinson. La fameuse réplique de Sartre « l'enfer, c'est les autres » semble bien s'appliquer aux textes sélectionnés, avec une légère modification qui n'est pas sans importance toutefois : « l'enfer, c'est les autres en moi », diraient plutôt les personnages du corpus. La conception du sujet est relationnelle, ce dernier est bien cet « être singulier pluriel », qu'il est impossible de concevoir isolé :

> L'être-avec (le *Mitsein*, le *Miteinandersein* et le *Mitdasein*) est très clairement déclaré, par Heidegger, essentiel à la constitution du *Dasein* lui-même. Sur cette base, il devrait être absolument clair que le *Dasein*, pas plus qu'il n'est « l'homme » ni « le sujet », n'est pas « un », unique et isolé, mais toujours seulement l'un, chaque un, de l'un-avec-l'autre[793].

Nous distinguons, contrairement à la plupart des théories postmodernes, une réalité extra-littéraire et une réalité littéraire. Il est parfois fait allusion dans le texte littéraire à une réalité de type sociologique. Les descriptions divergent selon les auteurs : « texte et contexte », « réalité sociale et littérature », « les connotations sociales et sociologiques du texte littéraire ». La prise en compte de l'aspect sociologique du texte littéraire ne va pas

[792] Françoise Collin, *L'homme est-il devenu superflu ? Hannah Arendt*, Odile Jacob, 1999, p. 145.
[793] Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 46.

dans le sens général de cette étude, mais il nous a paru nécessaire de l'inclure brièvement. Quel apport nouveau cet éclairage apporte-t-il à la lecture que nous proposons de ces textes ?

Le personnage dans ces textes est aux prises avec le social, le sujet est construit dans un va-et-vient dialectique entre l'individu et le collectif. L'individu est dépendant de son groupe social et très influencé par lui, mais est aussi gêné par les contraintes du social, contre lesquelles il est volontiers en rébellion. Ce rapport antinomique, fait de besoin viscéral et de contraintes mal vécues, génère des tensions. L'intrigue de *PL* dépend totalement de cette ambiguïté du personnage principal à l'égard de la pression des conventions sociales. Le roman s'arrêterait dès le début si le souci des apparences ne menait Isabel pas à l'aveuglement sur son mariage dans un premier temps, au refus du divorce ensuite. Pour Baudrillard, comme pour la plupart des penseurs dits postmodernistes, la subjectivité est un objet textuel, un produit textuel, et, en dernière analyse, tout se révèle d'ordre textuel. Cette conclusion paradoxale, selon laquelle le texte est perçu comme hors de la vie, mais aussi comme étant la vie, rappelle la posture philosophique de Berkeley, dans laquelle l'idéalisme philosophique est poussé le plus à l'extrême possible, et pour laquelle tout est pensée. De dualiste, comme l'est tout système de pensée idéaliste, cette pensée devient moniste, en opposition symétrique avec la pensée matérialiste, pour laquelle tout est matière. Comment réconcilier ce type de perspective avec l'étude du social dans le texte ? Comment concilier une esthétique de l'aporie textuelle et une vision du social ? C'est dans la mesure où le texte produit un effet de sens que le social peut apparaître dans le texte sous des formes diverses.

Pour décrire l'effet groupe, les prérogatives et les contraintes de l'appartenance à une collectivité, nous reprendrons l'expression de James, « réseaux d'appartenances », « clusters of appurtenances ». Les avantages et les contraintes de l'appartenance à un groupe sont envisagés tour à tour. Dans *PL*, les apparences, les normes idéologiques et les pressions de l'entourage et surtout le pouvoir de l'argent sont mis en avant. Dans *The YWP*, ce sont plutôt les contraintes idéologiques et le poids des normes véhiculées par l'entourage immédiat qui se font sentir. Dans la poésie de Dickinson apparaissent surtout les contraintes liées à la religion, comme le précise la formule un peu iconoclaste, déjà citée, du poème du poème 324 : « Some keep the Sabbath going to

church – / I keep it, staying at home ». Dans les trois cas, les contraintes sociales sont explicitement dénoncées.

Le paradoxe de l'individu, tel qu'il se dégage de ces textes, est qu'il est seul sans jamais l'être, isolé sans pourtant être libre, lié sans toutefois être relié. Derrière ce paradoxe apparent se profile l'interrogation emersonienne sur l'individu. L'ambiguïté littéraire permet d'amener des éléments de réflexion qui questionnent à l'infini et renvoient un miroitement de questions. Le jeu sur le signifiant, l'ambivalence et la polyphonie permettent d'éviter l'aridité philosophique. Un philosophe comme Emerson a su obtenir ce même type d'effet dans ses textes philosophiques. Rappelons le concept de *self-reliance*[794], grâce auquel Emerson, dans le contexte puritain du milieu du XIX^{e} siècle, opère une rupture avec les traditions. Selon lui, loin de devoir faire allégeance à la religion et aux coutumes et valeurs sociales de son époque, l'individu doit au contraire s'appuyer sur les ressources et convictions qui sont les siennes pour agir. Cela implique bien sûr une grande exigence philosophique, car si l'individu ne peut se contenter de reprendre à son compte la morale de son époque, il ne saurait pour autant vivre sans un système de valeurs cohérent ni faire totalement abstraction des exigences du social, lorsqu'elles lui semblent légitimes. Il doit donc véritablement se construire son propre système de valeurs. D'où le questionnement emersonien sur les rapports entre l'éthique d'un individu et celle de sa société et l'importance du discernement dans ce type de pensée :

> La *self-reliance* a un enjeu public, dit Emerson : ma voix privée sera « universelle » ; « for the inmost in due time becomes the outmost » (« Self-Reliance » 29). Rendre le privé public, faire en sorte que ma voix privée soit publique : c'est bien *le* problème de la démocratie, et de l'ordinaire même. Comment ma voix individuelle peut-elle devenir commune, représentative, et comment puis-je la céder, et laisser d'autres parler en mon nom[795] ?

L'autre facette du concept de *self-reliance*, l'exigence, peut aller jusqu'au stoïcisme. Cet aspect stoïque du sujet emersonien peut se révéler à la fois un moteur et un frein pour le personnage. Isabel Archer souhaite pouvoir révéler ses capacités d'héroïsme :

[794] A l'instar de la plupart des critiques francophones, nous garderons le terme anglais pour évoquer ce concept emersonien.
[795] RFEA N° 91 : février 2002 sur Ralph Waldo Emerson, p. 57.

> Sometimes she went so far as to wish that she might find herself some day in a difficult position, so that she should have the pleasure of being as heroic as the occasion demanded[796].

Cette phrase, déjà citée dans un autre contexte, se révèle une annonce de lecture, car à la fin du roman, le piège s'est bel et bien refermé sur elle. Le souhait d'être confrontée à des circonstances difficiles a été exaucé au-delà de toute espérance, et placée dans une situation inextricable, elle choisit effectivement de souffrir plutôt que de faire souffrir. Cette pensée était un horizon idéologique pour Charlotte Perkins Gilman également, comme en témoignent les nombreuses références à Emerson dans son autobiographie, *The Living of Charlotte Perkins Gilman* :

> […] strengthened by Emerson, Socrates, Epictetus and Marcus Aurelius, I became a genuine stoic[797].

Contrairement à l'héroïne de *PL*, Charlotte Perkins Gilman n'a guère d'illusions quant au sort réservé aux gens qui manifestent des velléités de changement social. L'engagement doit être total et sans espoir de retour :

> Emerson's remark, "Misunderstood! It is a right fool's word!" pleased me much. So I looked ahead to a steady lifetime of social study and service, with no reward whatever, on the theory that one should face life giving all and asking nothing[798].

Quelle est la pertinence du concept de *self-reliance* pour l'étude des textes sélectionnés ? Le concept d'Emerson, loin de proposer un individu retiré du monde, va du singulier au collectif, intègre une réflexion sur le social et le politique. Les trois auteurs posent le même type de questions qu'Emerson, ils cherchent à déterminer comment un individu peut ou ne peut pas se dégager d'un milieu social, de contraintes très fines et très subtiles, et surtout, constantes :

> N'être jamais où on l'attend, c'est le premier trait d'Emerson – et une grande qualité de ce *Companion* est de mettre en évidence une telle

[796] *PL*, p. 105.
[797] Charlotte Perkins Gilman, *The Living of Charlotte Perkins Gilman*, The University of Wisconsin Press, 1991, p. 51.
[798] *Ibid.*, p. 74.

> difficulté, et d'affronter toutes les apparentes contradictions d'Emerson, figure à la fois de la philosophie et de la littérature, mais aussi du tragique et du trivial, de la transcendance et de l'immanence, de la théorie et de la pratique, du public et du privé, de la prose et de la poésie, de l'argumentation et de la fulguration…[799]

L'expression de la complexité du concept de *self-reliance* se révèle pleinement dans la discussion entre Mme Merle et Isabel Archer que nous avons citée dans la première partie[800], dans laquelle se posait la question de savoir si le soi fait partie d'un « réseau d'appartenances » ou s'il n'est que lui-même ? Madame Merle ne considère que l'extérieur, le social. Faut-il toutefois en déduire qu'elle se trompe ? L'erreur d'Isabel n'est-elle pas toute aussi grande ? C'est plutôt la confrontation de deux idéologies du sujet totalement opposées qui doit retenir notre attention. Si le sujet n'existe pas, comme certains n'hésitent pas à l'affirmer[801], qu'en est-il de l'existence des « autres » ? Mais s'il n'y a plus que le sujet, « les autres » disparaissent face à cette omniprésence du soi. La dialectique entre le soi et les autres serait alors un trajet impossible entre deux entités vides. La question « are you mad ? », qui revient comme un leitmotiv dans le roman, et qui avait été analysée du côté des états-limites du sujet correspond aussi à une réflexion sur le *statu quo*, les contraintes du groupe, les secrets, les non-dits, les mensonges générés par le social.

L'immense importance des apparences à sauvegarder sur un plan social dans le roman doit être soulignée. Isabel Archer fait tout pour donner le change, elle ne veut en aucun cas avouer que son mariage est un échec, et cette attitude correspond à un ressort important de l'intrigue. Isabel déteste les conventions, les contraintes que le groupe exerce sur l'individu, mais à la fois, elle est fidèle à certains principes et tient par-dessus tout à ménager les apparences. Il n'y a qu'au moment de la mort de Ralph que le processus de dégagement de ce que Winicott appellera plus tard le *faux self* peut s'enclencher. Mais même là, elle continuera à se soucier de ce qui semble juste aux yeux de la société, de ce qui se fait, « what seems right », comme Ralph le lui fait remarquer. Isabel Archer et son mari ont en commun ce souci des apparences, qui suffit à les maintenir ensemble en dépit de leurs nombreuses divergences. Nous avons vu que les textes sélectionnés présentaient

[799] Sandra Laugier, « Essai de synthèse », *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, Revue Française d'Etudes Américaines, n° 91, Février 2002, p. 126.

[800] Voir *supra*, p. 87.
[801] Voir 1ère partie.

une vision complexe d'un moi élusif et dont le lien avec le social était décisif et qu'il était impossible de dissocier le thème des apparences de celui du moi. Mais il n'est pas toujours aisé de distinguer quelle acception du terme « apparences » doit primer, ce dernier pouvant en effet renvoyer à un paraître de la contrainte, masque imposé, ou à un paraître de la séduction, de la tromperie. Dans les deux cas, l'idée du masque est fondamentale et l'artifice est constitutif du sujet, ce qui rappelle, une fois encore, la citation d'Oscar Wilde : "If you want a man to tell the truth, give him a mask and he will tell the truth"[802].

Dans la perspective de l'individu envisagé dans le cadre d'un groupe, il faut considérer les nationalités et les territoires, qui apparaissent dans les textes de façons différentes. *PL* se situe entre les Etats-Unis, l'Angleterre et l'Italie. La nouvelle de Gilman ne propose jamais véritablement de situation géographique, la seule particularisation géographique est par opposition à l'Angleterre, et on peut donc en déduire qu'elle se situe aux Etats-Unis[803]. Mais le point le plus saillant est que le pays où elle se situe importe peu. Les poèmes de Dickinson fournissent remarquablement peu de précisions de cet ordre. Les deux textes narratifs, *PL* et *The YWP*, commencent par ce regard de l'Américain sur l'Anglais. Dans *The YWP*, cette évocation se fait sans même changer de continent : « The most beautiful place! It is quite alone, standing well back from the road, quite three miles from the village. It makes me think of English places that you read about, for there are hedges and walls and gates that lock, and lots of separate little houses for the gardeners and people"[804].

La scène inaugurale de *The Portrait of a Lady* nous présente deux personnages, américains d'origine, mais installés en Angleterre depuis fort longtemps, attendant, en compagnie d'un Lord anglais, l'arrivée d'une jeune Américaine. C'est donc le regard de l'Américain sur l'Anglais qui est détaillé, c'est-à-dire le regard que porte toute personne sur l'autre – cet autre, dont le pays est celui dont elle est elle-même originaire, et qui n'est, en conséquence, ni tout à fait le même, ni tout à fait différent. Le problème des origines, du passé individuel et collectif est ici compliqué par la mise en présence du pays neuf et de l'ancien dont il est issu. Cette confrontation paradoxale du passé et du présent représente une autre façon de poser le problème d'identité à la lumière de la dialectique entre la

[802] Oscar Wilde, *The Artist as Critic*, *Critical Writings of Oscar Wilde*, Richard Ellmann, ed., The University of Chicago Press, 1982, p. 389.
[803] Là encore, une chose n'est définie que par ce qu'elle *n'est pas*, comme nous l'avons vu dans le développement sur la négation.
[804] *The YWP*, p. 11.

mêmeté et l'ipséité et de rendre compte des complexités de l'altérité. La notion d'histoire, l'histoire littéraire et l'histoire d'un pays est importante ici, plus que celle de géographie, finalement, il est davantage question de temps que d'espace. Les textes sélectionnés sont peu ancrés dans un territoire, ils relèvent d'une littérature du détachement, voire de l'arrachement, plus que de l'appartenance territoriale. Comme le souligne Genette dans *Palimpsestes*, les textes peuvent transcender les catégories nationales, tout en gardant une spécificité. Il n'y a pas, à strictement parler, de définition canonique de la littérature américaine, ou de la littérature anglaise. Le concept de littérature par nationalité est en fait flou, bien que cette taxinomie soit fort utilisée. De fait, qu'est-ce qui fait qu'une littérature est américaine ou anglaise ? Qu'est-ce qui fait qu'un texte appartient à une littérature plutôt qu'à une autre ? Il semble bien que ce soit le critère de l'auteur qui soit reconnu ici.

Pour ce qui est de James, nous avons déjà souligné sa double appartenance et la difficulté qu'ont les critiques à le situer (à tel point qu'il est souvent mis deux fois dans les manuels : une fois côté anglais, et une fois côté américain, avec le même développement, sans aucune mise en regard, sans aucune mise en contraste). Dickinson est restée toute sa vie à Amherst (« la recluse de Amherst »). Gilman a fait de nombreux voyages à l'intérieur des Etats Unis et à l'étranger. Par ailleurs, les auteurs ont toujours échangé au-delà des frontières : James était, quant à lui, un grand admirateur des écrivains français, de Flaubert en particulier. Certains critiques de James semblent avoir exagéré son intérêt pour le thème de l'identité nationale, en considérant son œuvre sous l'angle comparatif des Américains confrontés aux Anglais, des Etats-Unis opposés à l'Europe, alors que l'identité nationale, qui est une figure récurrente dans son œuvre, constitue de fait, du moins partiellement, une synecdoque de l'identité ontologique.

Isabel est intensément individuelle et à la fois très représentative d'une certaine catégorie de femmes de son époque et de son milieu social, de même que la journaliste (qui est, quant à elle, beaucoup moins singularisée, car cela n'est pas l'objectif de James) est représentative de « The New Woman ». Toutes deux sont très américaines dans le sens d'une recherche constante d'amélioration (« in the sense of wanting constant self-improvement ») comme le précise Gilman dans *The Living of Charlotte Perkins Gilman* et dans leur revendication de la liberté. Si la liberté de l'individu est un principe fondamental américain, alors tous les individus, quels qu'ils soient, doivent pouvoir en bénéficier[805]. Une rhétorique argumentative est à l'œuvre dans ces textes, qui commence par

[805] Martin Luther King Jr l'avait bien compris, qui construisait une rhétorique des droits civiques en rappelant « les principes américains » et s'étonnait de ne pas les voir mis en pratique pour les noirs américains.

l'expression d'un constat : « ce qui est censé être vrai pour l'ensemble des individus n'est vrai, de fait, que pour une catégorie d'individus », constat qui annonce déjà la conclusion de l'énonciateur : « cela n'est certes pas vrai pour l'ensemble des individus, mais cela devrait l'être ». La différence entre la façon américaine et européenne de considérer l'individu et le groupe est bien mise en lumière par Madame de Treymes, le personnage éponyme de la nouvelle d'Edith Wharton, qui, s'adresse en tant que française à son interlocuteur américain : « You consider the individual – we think only of the family »[806].

Au-delà des nationalités, d'autres appartenances sont mises en relief, croyances, cultures, sexe, etc… En voulant dégager trop vite une notion d'universel, on « manque le singulier » comme le souligne Sartre, et on accède à un universel qui ne l'est pas réellement, un faux universel :

> Sartre, le contemporain par ailleurs mal aimé d'Arendt, écrit dans *Réflexions sur la question juive* : « le démocrate comme le savant manque le singulier : l'individu n'est pour lui qu'une somme de traits universels. Il s'ensuit que sa défense du juif sauve le Juif en tant qu'homme et l'anéantit en tant que juif. »[807].

Cette citation de Sartre est transposable pour les femmes, qui, nous l'avons vu, sont souvent prises dans une double contrainte : elles doivent ou bien se poser comme un être humain « non différencié », c'est-à-dire en oblitérant leur réalité d'être-femme, ou au contraire se résoudre à n'être considérées que dans cette dimension de leur être. Aucun de ces deux courants de pensée ne saurait rendre compte de l'être humain-femme, ni de la réalisation aléatoire de l'être humain en un sexe ou l'autre. Hannah Arendt formule plaisamment ce dilemme : « je suis un individu juif *femini generis* »[808]. La réflexion que nous avons menée sur le genre dans la 3ème partie est une des facettes de celle sur l'universel et le sujet systémique. Nous avons tenté de distinguer les formes que pourrait prendre la dialectique entre universel et singulier. Nous avons vu que la notion d'épicène était particulièrement intéressante pour l'universel et le singulier, parce qu'elle recouvrait

[806] Edith Wharton, *Madame de Treymes*, p. 80. Publiée en 1907, cette nouvelle est un peu plus tardive, par rapport à *PL*, mais reflète le même type de préoccupations quant aux différences entre « le vieux monde » et « le nouveau monde ».
[807] Cité dans Françoise Collin, *op.cit.*, p. 19.
[808] Cité dans Françoise Collin, *op.cit.*, p. 146.

une possibilité, puisque les noms et pronoms épicènes cessent de l'être par la pression de l'accord en genre dès qu'il est question d'un individu en particulier. Cette capacité à s'adapter à l'un ou l'autre genre grammatical est particulièrement intéressante pour l'analyse du va-et-vient entre universel et singulier. La notion d'*épicène* peut être articulée avec ce trajet du singulier vers l'universel.

> Que la question des différences dans son rapport à l'universel englobe à la fois la question de l'appartenance nationale et la question de l'appartenance sexuée, Hannah Arendt le dit explicitement dans un article qu'elle consacre à Jaspers : « Tout comme l'homme et la femme ne peuvent être mêmes, à savoir humains, qu'en étant absolument différents l'un de l'autre, ainsi le national de chaque pays ne peut entrer dans cette histoire universelle de l'humanité qu'en restant ce qu'il est et en s'y tenant obstinément. Un citoyen du monde qui vivrait sous la tyrannie d'un empire universel, parlerait et penserait dans une sorte de super-esperanto, ne serait pas moins un monstre qu'un hermaphrodite. » La différence des sexes est ici exemplative à la fois de la pluralité et des différences, de la pluralité différenciée, et elle est, dans ce contexte du moins, comparée à la différence nationale, même si la comparaison n'est pas poursuivie dans ses similitudes et ses écarts[809].

> Le sujet est individu et il est communauté ; il n'est ni être naturel ni être de raison. Il échappe à la communauté par la raison instrumentale et au marché par l'identité collective autant que personnelle. L'histoire des droits de l'homme montre le mieux cette transformation de l'idée de sujet. C'est d'abord la créature de Dieu, l'être raisonnable et aussi le citoyen qui furent identifiés au sujet. Mais, avec l'accroissement de l'historicité, la société industrielle découvrit que les droits de l'homme devaient être conçus comme des droits sociaux protégeant les travailleurs placés dans des relations sociales d'autorité et dans une situation technique. Plus récemment, les mouvements de libération nationale et plus encore le mouvement des femmes ont imposé l'union de la valeur universelle d'un droit et de la particularité de l'acteur défini socialement et culturellement, auquel il est appliqué[810].

Il y a un lien spécifique entre appartenance nationale et appartenance sexuée dans le corpus. Le corpus est américain, il a des caractéristiques de la littérature américaine, entre autres, l'émancipation féminine. Les jeunes femmes américaines étaient perçues comme plus émancipées à la fin du XIX^{e}. Maintenant encore, Showalter, par exemple, parle de « femmes américaines » comme synonyme de « féministes », et utilise l'adjectif

[809] Françoise Collin, *op.cit.*, p. 146.
[810] Alain Touraine, « La formation du sujet », in François Dubet et Michel Wieviorka ed., *Penser le sujet*, p. 32.

« américain » de la même manière. Certaines hypothèses de recherche ont été confirmées, comme l'importance du sujet-femme dans le trajet vers l'universel, mais à l'inverse, notre déconstruction de littératures américaine et anglaise au profit d'une littérature unique de langue anglaise n'a pas été confirmée par notre recherche. Bien au contraire, il semble que la nationalité soit un critère important dans l'écriture à la fin du XIX^{e} siècle et cela participerait à l'affirmation de la littérature américaine. L'étude des textes de James permet à la fois de montrer la double appartenance et d'en montrer les limites : même s'il semble à la fois américain et européen, en dernière analyse, il semble surtout américain.

James a montré la grande complexité du concept de « self-reliance ». Il examine les implications de cette théorie emersonienne dans *PL*. Gilman comprend que la liberté de chacune s'arrête à celle de chacun, que le fait d'être femme limite sa possibilité d'être *self-reliant*. James a la même démarche : les limites qu'il assigne à son héroïne sont des limites réalistes au regard de son sexe, sa classe sociale et son époque. Tous deux reprennent en cela les positions d'Emerson, qui était favorable à l'émancipation des femmes. A cela s'ajoute le problème des valeurs matérialistes d'une société : « Les valeurs universelles des transcendantalistes qui, s'opposant à toute idée de progrès, se répètent éternellement sous différentes formes, sont battues en brèche par le pragmatisme darwinien d'un Osmond ou d'une Madame Merle »[811]. Mais le collectif et le singulier se mêlent, il est difficile de faire la part de l'un ou de l'autre :

> Il est vrai aussi que l'appartenance à un donné collectif est tributaire du moment historique où elle est vécue, et tributaire de la manière dont chaque individu l'assume. Cette appartenance est difficilement objectivable, fondée qu'elle est sur des rites, des signes, un texte, une mémoire. Elle n'est pas assumée de la même manière, ni à tout moment, par tous ceux qui y participent. Elle relève de ce que Ricœur, inspiré d'une certaine manière par Arendt, nomme une « identité narrative ». Car tout quelqu'un, dit souvent Arendt, existe dans son récit, celui qu'on lui a fait et celui qu'il se fait. Tout quelqu'un est le « héros » d'un tel récit. Et ce récit lui-même prend place dans la multiplicité des récits, et dans un récit plus vaste, le récit d'un « nous » qui s'est constitué dans les temps antérieurs, et qui fait trace en faisant signe[812].

[811] Marie-Claude Perrin Chenour, « Le regard de côté : Isabel (re)vue par Newland Archer ou « Portrait of the Lady as a Gentleman » », in *The Portrait of a Lady, Henry James, Jane Campion*, ouvrage dirigé par Claudine Verley, Ellipses, 1998, p. 110.
[812] Françoise Collin, *op. cit.*, p. 151.

Le rapport se joue aussi au niveau de la parole, une parole singulière et une parole universelle, comme l'explique Merleau-Ponty :

> Comme il y a une réversibilité du voyant et du visible, et comme, au point où se croisent les deux métamorphoses, naît ce qu'on appelle perception, de même, il y a une réversibilité de la parole et de ce qu'elle signifie ; la signification est ce qui vient sceller, clore, rassembler la multiplicité des moyens physiques, physiologiques, linguistiques de l'élocution, les contracter en un seul acte, comme la vision vient achever le corps esthésiologique ; et, comme le visible saisit le regard qui l'a dévoilé et qui en fait partie, la signification rejaillit en retour sur ses moyens, elle s'annexe la parole qui devient objet de science, elle s'antidate par un mouvement rétrograde qui n'est jamais complètement déçu, parce que déjà, en ouvrant l'horizon du nommable et du dicible, la parole avouait qu'elle y a sa place, parce que nul locuteur ne parle qu'en se faisant par avance allocutaire, *ne serait-ce que de soi-même*, qu'il ferme d'un seul geste le circuit de son rapport à soi et celui de son rapport aux autres et, du même coup, s'institue aussi *délocutaire*, parole dont on parle : il s'offre et offre toute parole à une Parole universelle[813].

Chaque parole individuelle renvoie ainsi nécessairement à une « Parole universelle ». Chaque individu est une structure à part entière. Il y a quelque chose de nécessairement arbitraire dans celle que construit une œuvre littéraire pour rendre compte d'un collectif. Tracer un cercle autour d'un ensemble d'individus pour en faire un groupe est, selon James, la tâche du romancier : « Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily appear to do so »[814].

[813] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Editions Gallimard, 1964, pp. 199-200.
[814] Henry James, Preface to *Roderick Hudson*, *Literary Criticism*, p. 1041.

C. Structuration textuelle dans le corpus

Nous envisageons ici une définition assez large du terme de « structuration », ou de « structure », dans le sens d'architecture, de charpente, mais aussi de fonctionnement, et d'essence, comme une structure moléculaire faite d'atomes reliés entre eux. La notion de structure implique l'agencement de plusieurs éléments disparates ; le pluriel est important dans la formation textuelle, mais sans composition, il ne subsisterait qu'une collection d'éléments amalgamés. La structure est ce qui donne une unité, ou en tout cas l'apparence, voire l'illusion de l'unité. Ces textes sont obsédés par la structure, ce qui peut paraître étonnant, vu le chaos qu'ils décrivent, mais justement – à travers leurs descriptions du chaos se fait jour une recherche obsessionnelle de structure. L'engouement pour les formes géométriques et symétriques, la symétrie en général qui frappe en architecture et en peinture se traduit différemment en littérature mais présente néanmoins certains traits communs. Le problème du rapport entre la construction et celui du dessein de l'auteur se pose de façon remarquablement similaire :

> In both recent and more distant history, there have been those who claim that the sense of a work of architecture, like music or poetry, resides in the design rather than in the realized building. The architects's intentions, they argue, are expressed in their most direct form through notation, set down once and for all in the abstract geometries of the drawing. In this view, architecture can only be diminished by the exigencies of construction, compromised by the complexity of realization and the unpredictability of reality. Others have argued that only the realized work has meaning, and that the drawings are irrelevant once the work is constructed. But these attempts to pin down representation always artificially fix the fluidity of drawing practice[815].

Le concept de structure, lié à celui d'architecture, est fondamental dans la pensée de James et revient souvent dans sa critique littéraire. Il définit ainsi *The Portrait of a Lady* dans la préface : « a work of architectural competence ». Et l'on pressent en effet tout particulièrement dans ce roman l'architecture littéraire sous-jacente – l'omniprésence d'une charpente rendue parfois invisible qui sous-tend l'ensemble de la construction et constitue un soutien architectonique nécessaire. C'est l'énonciation qui décide de la

[815] Stan Allen, *Practice*: *Architecture, Technique and Representation*, *Essays*, Critical Voices in Art, Theory and Culture Series, Overseas Publishers Association, 2000, p. 31.

structure de l'œuvre littéraire et non pas la narration. C'est l'énonciation qui chapeaute tout, qui forme la structure du récit. Cette distinction entre narration et énonciation, que nous avons délimitée dans la première partie, peut être considérée comme un des éléments structurants de l'œuvre. Le phénomène est souvent lié à la géométrie, à l'architecture.

Quant à la peinture, c'est le cubisme qui évoque le plus les textes sélectionnés. Un des enjeux du cubisme est de peindre la face cachée des choses, et donc de peindre toutes les faces du cube, par exemple, en même temps. Considéré de façon statique, un objet ne peut être vu dans son ensemble que par fragments ajoutés. Mais, de toute évidence, la série des fragments ajoutés ne fait pas la totalité. Un texte littéraire n'est pas la somme de ses parties. D'une part parce que chaque partie peut être subdivisée à l'infini, et d'autre part, parce que, loin d'être fait de parties juxtaxposées, il se présente plutôt comme une combinatoire d'éléments, combinatoire qui produit du sens. De la même façon, la fonction des textes sélectionnés n'est pas de peindre leurs personnages de façon réaliste, comme s'il s'agissait de personnes « réelles », mais plutôt de montrer l'essence des êtres et des choses.

Si le discours indirect libre, dans la mesure où il implique une pluralité de voix, est un des éléments du va-et-vient entre le général et le singulier dans *PL*, il en est aussi un des éléments structurants. Cette technique permet à plusieurs voix de se fondre en une, sans pour autant totalement perdre leur spécificité ou plutôt, sans en perdre la trace. Cette multiplicité de voix est à mettre en contraste avec la polyphonie à l'intérieur du sujet que nous avons étudiée de façon plus détaillée dans la première partie. Il y a là la recherche d'une unité. Un ensemble composite est décrit, mais qui n'est pas que composite. Cela se joue en fait, à chaque fois, entre la narration et la voix du personnage. Le narrateur raconte une histoire, qu'il est censé tenir d'ailleurs, car c'est l'énonciation qui construit l'histoire. Dans *PL*, puisqu'il s'agit d'une narration hétérodiégétique, le narrateur et le personnage ont deux référents différents, l'écart entre les deux est plus large que dans la nouvelle, dans laquelle narrateur et personnage renvoient à la même entité. Dans ce cas, l'effet de dissonance opéré, de décalage est plus fort, puisqu'il y a une confusion entre les deux. Le narrateur de *PL* nous raconte l'histoire d'Isabel, mais l'enveloppe énonciative est sans paroles, sans mots, contrairement à la narration. Dans *The YWP*, c'est le personnage qui nous raconte sa propre histoire, et donc la question de qui construit cette histoire ne semble pas se poser, puisque la fiction fonctionne. Le discours indirect libre de *PL*, tout comme la confusion délibérée entre la narration et le personnage dans la nouvelle, peut être décrit

comme « plusieurs en un ». Ainsi le texte, qui évolue de « un à plusieurs », est-il aussi « plusieurs en un ».

Or le problème de l'énonciation n'est pas réglé pour autant. Ce n'est pas le type de dispositif narratif utilisé, traditionnellement dit de 1ère ou de 3ème personne, qui décide de la structure de l'œuvre. Le narrateur raconte l'histoire à laquelle il a assisté s'il est narrateur homodiégétique, ou dont il a eu vent d'une façon qui est soit explicitée, soit qui reste dans l'ombre, s'il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique. Il peut décider de raconter tel événement avant tel autre, mais il reste un simple rapporteur, il n'est en aucun cas du côté de la conception de la diégèse[816]. L'effacement du pronom personnel « je » ou son maintien ne nous apporte aucune indication à ce niveau, il convient plutôt de voir là de simples ficelles narratives. Le véritable sujet de l'énonciation est toujours un pronom de 1ère personne en structure profonde, quel que soit son statut narratif de surface dans le texte. Qu'il soit parfois effacé ou toujours présent, il est rhétorique pure, car c'est l'énonciation, et non la narration, qui porte les traces de la conception littéraire.

Que ce soit dans les deux textes en prose ou dans les poèmes, le rythme est mesuré, et l'on ne saurait parler d'intrigue. Le fait qu'il y ait peu ou pas d'intrigue signale que l'unité de l'œuvre doit être obtenue autrement. L'illusion de la continuité peut être un piège. Le texte de James présente une « histoire » qui semble linéaire même si elle ne contient pas beaucoup d'action, mais il ne propose pas de résolution finale, ce que lui reprochent certains. Certes, rien n'est résolu à la fin du roman, mais rien de ce qui est en existence ne saurait l'être. Le texte donne des éléments qui permettent de réfléchir, et en nous montrant le *puzzle* humain, il donne à voir en fait tout à fait autre chose, il donne une structure. C'est l'enveloppe énonciative qui donne le sens, ou plutôt les sens. Le sens est du côté du style, comme le souligne Lyotard. Un des éléments d'unité pour la nouvelle est son statut particulier dans l'œuvre de Gilman. Alors qu'elle a écrit des volumes entiers, cette nouvelle est assurément son chef-d'œuvre, un objet unique en son genre. Chaque texte sert de modèle de référence aux autres et déplace le centre des canons habituels. Quand la nouvelle est considérée comme référence, le roman est vu comme une très longue nouvelle et certains des poèmes comme de courtes nouvelles. Le roman et la poésie que nous avons choisis sont atypiques en ce sens.

[816] On peut penser à la différence, dans la tradition orale populaire, entre le conteur d'une histoire et son auteur, dont le nom a souvent été perdu.

A la fois structure et motif du papier peint, le mot « pattern » est répété à plusieurs reprises dans la nouvelle[817]. Mais il n'y a pas de structure, pas de structure apparente, en tout cas, dans cet objet papier peint, et le sujet, patiemment, désespérément, va essayer d'en trouver une :

> I start, we'll say, at the bottom, down in the corner over there where it has not been touched, and I determine for the thousandth time that I *will* follow that pointless pattern to some sort of a conclusion[818].

L'oxymore de l'expression qu'emploie la narratrice, « pointless pattern », est redoublé d'une hypallage, car c'est son entreprise qui est dépourvue de sens. Suit un passsage qui peut être considéré comme le manifeste poétique de cette nouvelle :

> I know a little of the principle of design, and I know this thing was not arranged on any laws of radiation, of alternation, or repetition, or symmetry, or anything else that I ever heard of[819].

Si *design* vaut pour création de façon générale, on peut voir ici une ébauche de théorisation de l'écriture, selon laquelle il est nécessaire de se référer à l'un des quatre principes évoqués, l'irradiation, l'alternance, la répétition et la symétrie pour envisager une œuvre dans sa structure générale. La liste n'est toutefois pas présentée comme exhaustive. Le motif du papier peint ne respecte aucune loi de composition et cela est irritant pour l'esprit : « On a pattern like this, by daylight, there is a lack of sequence, a defiance of law, that is a constant irritant to a normal mind »[820]. Toutes les tentatives de trouver une structure selon les règles ordinaires étant vouées à l'échec, charge au lecteur de lire la mise en abyme de cette recherche fébrile d'un *pattern* dans le *motif* du papier peint comme une métaphore de la nouvelle, cette dernière ne pouvant être appréhendée dans sa macrostructure qu'à partir des éléments qui la composent. La protagoniste déplore également que le papier peint « ne se répète pas », à part bien sûr, par les lés : « it is repeated, of course, by the breadths, but not otherwise ». Il est question ici d'une structure

[817] Le texte joue sur le double sens de « pattern », terme anglais plutôt intraduisible en français, pour faire allusion à la fois au motif du papier peint et à la notion de structure.
[818] *The YWP*, p. 19.
[819] *Ibid,* p. 20.
[820] *Ibid,* p. 25.

aléatoire qui évoque les objets fractals, la répétition aléatoire d'une structure[821]. Les tableaux modernes sont très inspirés par ce *pattern* des fractals. Ce concept a aussi beaucoup inspiré la philosophie postmoderniste. Ce concept de fractals nous paraît bien résumer les répétitions et les contraintes de règles d'écriture en littérature. L'écriture naît de ces contraintes ou plutôt de l'harmonie entre les contraintes et la fluidité. Fixité et fluidité se combinent pour créer un sens et il résulte de cette combinatoire une structure mobile qui allie paradoxalement fixité et fluidité.

Les textes sélectionnés procèdent à la construction de ce que nous nommerons un « concret abstrait ». Un grand nombre de situations concrètes dans ces textes servent en effet à mettre en lumière certains concepts. Par exemple, Isabel Archer reformule ainsi les principes d'Osmond : « Right, but this world was what one had to live for after all". Et à l'inverse, l'abstrait est concrétisé : « She had placed the situation before her, and she was absorbed in looking at it ». Le concret du papier peint dans la nouvelle est vu comme de l'abstrait. Dans *The YWP*, l'enfermement de la protagoniste est figuré par la clef symbolique, qui fonctionne à l'envers, puisqu'elle la jette après s'être enfermée à double tour. Le concret est constamment transformé en abstraction, et l'abstraction en concret dans les poèmes de Dickinson. Le passage de l'un à plusieurs, dramatisé, « mis en acte » par les textes sélectionnés, s'accompagne d'un phénomène semblable, à l'œuvre dans un incessant va-et-vient entre le concret à l'abstrait.

La structure participe du trajet de un à plusieurs, plutôt que d'en être le simple résultat, et de la théorisation du singulier, pour forger une vision de l'humain à travers l'étude du singulier et d'un groupe social. La structure est entre les deux, à mi-chemin. Le personnage est une structure à lui tout seul, qui s'intègre dans une structure plus générale, qui constitue à son tour celle de l'œuvre. Dans son ouvrage *Au lieu du roman*, Barthes évoque les problèmes du rapport entre pluriel et singulier dans une structure : « La dynamique entre pluriel et singulier ne sera pas à trouver du côté d'une dialectique »[822]. Le sujet doit être cherché du côté de la structure, lui aussi : « Le portrait n'est pas

[821] Le Robert donne la définition suivante de *l'objet fractal* : « objet mathématique servant à décrire des objets de la nature dont les formes découpées laissent apparaître à des échelles d'observation de plus en plus fines des motifs similaires (éponge, flocon de neige…) ». Il faut pointer également l'engouement pour les fractals en peinture dans l'art moderne.
[822] Macé M et Gefen A eds., *Barthes, au lieu du roman*, Desjonquères / Nota bene, 2002, p. 196.

psychologique, mais structural »[823]. Le chiasme présent dans la remarque de Ralph, dont nous venons de proposer une analyse dans le développement à propos du particulier et du général, « Her general air of being someone in particular », nous paraît résumer la structure de *PL*.

Nous pouvons également considérer l'aspect « plusieurs » inhérent à la dissonance cognitive dans l'énonciation. Nous avons vu l'effet de dissonance cognitive dans *The YWP*. La narratrice nous dit par exemple qu'elle souhaiterait sauter par la fenêtre, mais qu'elle n'en fera rien, car elle sait bien qu'une telle démarche pourrait être mal perçue : "I would like to jump out of the window, but I know that this step is improper and might be misconstrued ». Ce passage met en scène deux voix, celle qui veut sauter et celle qui rationalise. En fait trois, car dans ce cas précis, l'ironie n'est ni dans la narration, ni dans le personnage, mais dans l'énonciation. Une image très semblable apparaît dans *PL*, "Imagination jumped out of the window, behind bolts"[824]. Il y a une similitude même dans la structure de la phrase. L'imagerie de l'enfermement, comme toujours dans *PL*, est placée sous le signe du décalage.

Le texte est pluriel dans son aspect palimpseste, mais il est aussi pluriel en ce sens qu'il porte en lui la capacité de générer d'autres textes, il est comme une matrice qui permet la création d'autres textes. *The Yellow Wallpaper* manifeste cette propension à un degré particulièrement important :

> These intricate fictional duplications point to the narrative's self-reflexiveness and provide a rationale for my reading, which extrapolates the aesthetic principles that Gilman's story thematizes. I read *The Yellow Wallpaper* as a metatext that takes the constructedness of literary texts as its subject and that demonstrates how readings of such texts are inconclusive, necessarily ending up with a "misreading". The yellow wallpaper described in the story thus functions both as a text metaphor and a structural model for literary texts in general[825].

Chaque texte est un modèle structurel, mais est à la fois indépendant, unique. Les textes choisis ont tous les trois ce curieux aspect flottant, et pourtant relié, reflétant l'absence de structure logique ou prévisible de la vie. En ce sens, ils sont très modernes. Ils montrent une série de personnages confinés dans des bulles flottantes, tous séparés mais reliés par le

[823] *Ibid*, p. 198.
[824] *PL*, p. 39.
[825] Gabriele Rippl, "Wild Semantics : Charlotte Perkins Gilman's Feminization of Edgar Allan Poe's Arabesque Aesthetics", in Karen L. Kilcup ed., *Soft Canons*, p. 128.

regard, chacun dans sa solitude de séparation, mais entraîné malgré lui dans un assortiment systémique. Toutes ces entités reliées par le regard sont comme autant d'atomes contribuant à créer la structure moléculaire du texte. L'essence de la structure n'est pas constituée par une intrigue, mais plutôt par une disposition sans cesse réarrangée des personnages les uns par rapport aux autres. Chaque personnage important a une singularité, Isabel Archer, Gilbert Osmond, Ralph, Mme Merle, l'héroïne du *YWP* et à la fois, chacun d'eux renvoie à l'universel, à chacun et chacune d'entre nous. De même, chaque poème de Dickinson fait un tout et est aussi relié aux autres, par le sens, la forme, le type de structures grammaticales employées, la récurrence de certaines thématiques. Les poèmes sont organisés par un principe d'agencement, ce qui fait un recueil, par opposition à une anthologie, par exemple. Cela est plus compliqué dans le cas de la poésie de Dickinson, puisqu'il s'agit d'une publication posthume et que ce n'est donc pas l'auteur qui a proposé cet agencement.

La création, c'est l'organisation du chaos, une organisation provisoire, de ce chaos qu'est la vie. A l'inverse, s'il n'y a pas de chaos, il n'y a pas de création. La littérature se fait à partir de ce chaos, elle est discrimination et sélection à partir de ce chaos, selon les mots de James : « Life being all inclusion and confusion, and art being all discrimination and selection »[826]. Une structure émerge alors du chaos, celle d'une œuvre littéraire. L'idée transversale à ce mouvement est que la vie est autrement plus complexe, plus imprévisible que ne l'est l'œuvre d'art. L'art est une simplification exemplaire, singulière de la vie universelle, partagée par toutes et tous. La géométrie de ces textes s'inscrit dans le cercle de James, le *pattern* de Gilman et la circonférence de Dickinson, qui fonctionnent comme des métaphores de la conscience.

Contrairement à la philosophie, la littérature a besoin d'incarner le sujet d'une façon ou d'une autre, dans une perspective qui inclut presque toujours des personnages gendrés. Les textes que nous étudions n'échappent pas à cette règle, mais une de leurs particularités est qu'ils tendent vers l'idée de l'humain, et de façon générale, vers l'abstraction, dans leur utilisation du neutre et de l'épicène, concepts que nous avons distingués pour tenter d'obtenir une meilleure compréhension de celui d'universel. Le concept du *Dasein* nous a permis d'aborder la conceptualisation de l'être humain, au-delà

[826] Henry James, Preface to *The Spoils of Poynton*, *Prefaces to the New York Edition*, *Literary Criticism*, *Volume Two: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, Leon Edel, ed., The Library of America, 1984, p. 1138.

des catégories spécifiques de genre, que proposent les textes sélectionnés. Dans *The YWP* on accède à l'idée de couleur sans l'idée de forme, par exemple. Dans ce triptyque emersonien, le jeu entre l'énonciation et la narration, ainsi que la création d'un espace transcendantal du neutre, favorisent l'émergence d'un sujet épicène.

Le discours dans ces textes ne se réduit certes pas au choix de pronom ou de marque linguistique, l'aspect universel nous est montré à travers l'aliénation et l'éclatement. Dans beaucoup de poèmes romantiques[827], le sujet se voulait universel, c'est-à-dire ni masculin ni féminin, mais la force des traditions littéraires empêchait ce phénomène d'universalisation du sujet. La grande innovation de cette fin de XIX[e] siècle est que le personnage-femme n'est plus porteur d'une particularité, mais d'une singularité. Dans la discussion entre Madame Merle et Isabel Archer, dans la solitude de l'héroïne de la nouvelle face à ses phantasmes et dans le segment « I – "Tim" – and – Me! », une réflexion sur l'expression de la subjectivité est enclenchée à partir d'un personnage-femme. Cette stratégie discursive inhabituelle permet l'accès à l'universel par des voies nouvelles, absentes des traditions littéraires précédentes. Cette tentative de faire émerger le sujet dans toute sa complexité permet d'éviter le déterminisme.

Ce chapitre a montré comment ce travail sur l'identité plurielle se construit à travers des figures littéraires significatives, les figures du singulier pluriel, dont le traitement spécifique montre, ou plutôt démonte, le rapport entre esthétique et théorie du sujet, qui est déterminé moins par *ce qui* est dit que par *comment* cela est dit. Le texte littéraire est une monstration, et non une démonstration. Nous avons pu, une fois encore, constater l'importance du figural dans les textes sélectionnés, dans lesquels la remise en question de la norme va de pair avec une recherche sur la forme et qui, par une écriture différente, prose poétique ou poésie en prose, proposent une esthétique de la différence[828]. La question « Are you mad ? » apparaît à deux reprises dans *PL* à des moments cruciaux où, loin d'être de la folie, ce qui est dit est d'une grande vérité, de celles qui pourraient détruire le *statu quo*. Cette question est en fait un avertissement, une invite comminatoire à ne pas dépasser la limite de ce qui se dit entre gens civilisés.

Cette littérature met en scène des êtres qui se sentent en retrait, elle propose une écriture de la différence, de la solitude, de l'écart, pas du tout du triomphalisme. Le groupe est associé à la hiérarchie, à l'arbitraire, à l'interdit de penser et la coercition qu'il exerce

[827] Nous en avons vu un exemple avec Wordsworth, dans la troisième partie.
[828] Là encore, on pense à « une esthétique de la « différance », en reprise de l'expression de Derrida.

sur l'individu est constamment dénoncée. La répétition représente aussi la force de la doxa. Les personnages se situent très mal dans cette course au pouvoir dans laquelle l'individu doit constamment réprimer ses émotions pour pouvoir, tant soit peu, fonctionner dans le groupe. Mais la multiplicité des récits et des visions, même contradictoires, constitue un ensemble de possibles et le rôle de l'affect, fût-il négatif, est montré comme non négligeable, dans l'élaboration de la conscience. Les autres sont parfois un bouclier contre la solitude et la distance d'avec la mort et parfois, au contraire, déclenchent cette conscience.

CHAPITRE 8
LE DEROULEMENT DE LA CONSCIENCE

Nous procédons dans ce chapitre à un déplacement du concept de subjectivité vers celui de « conscience » et tentons l'exploration d'un sujet heuristique. Comment les textes sélectionnés se situent-ils par rapport à la pensée, centrale chez Kierkegaard et Heidegger, selon laquelle l'angoisse mène à la conscience ? Selon Heidegger, l'être-vers-la-mort, nous l'avons vu, est essentiellement angoisse, c'est la pleine considération de la mort en tant qu'horizon d'attente qui construit l'individu dans sa liberté et dans sa conscience[829]. Dans les trois textes, mais plus particulièrement chez James et Dickinson, « la liberté envers la mort » est évoquée de façon très explicite dans la mise en lumière de ses caractéristiques qui sont, selon Heidegger, d'être une « liberté passionnée, débarrassée des illusions du on, factive, certaine d'elle-même et s'angoissant ».

Le développement du chapitre précédent sur la mort de Ralph devait montrer ce mouvement régrédient, cet horizon d'attente de l'être-vers-la-mort qui délimite une vie, dans un processus qui doit se concevoir à rebours. La spécificité de cette marche d'avance est qu'elle se fait dans l'ignorance de son point ultime. Elle n'est pas rythmée par le temps, c'est le temps qui est rythmé par elle. L'annonce de la mort de l'autre, faisant retour sur soi, occasionne un bouleversement intérieur et précipite l'amenée d'un flux singulier, propre à l'humain, celui appelé « conscience ».

Ce chapitre tire sa dynamique du poème 1323, qui est au mot « conscience » ce que fut le poème 196 pour la prise en compte de la subjectivité et dont la logique de

[829] Voir *supra*, chapitre 1, A, les théories du sujet. Rappelons, pour faciliter la lecture, la citation de Heidegger : « La caractérisation de l'être propre vers la mort dans sa projection existentiale se résume ainsi : la marche d'avance révèle au *Dasein* la perte dans le nous-on et le place devant la possibilité d'être soi-même sans attendre de soutien du souci mutuel qui se préoccupe – mais d'être soi-même dans cette liberté passionnée, débarrassée des illusions du on, factive, certaine d'elle-même et s'angoissant : la liberté envers la mort » : *Etre et temps,* p. 321.

progression est la suivante : la mort de l'autre intervient en attaque de poème comme le déclencheur du processus : « I never hear that one is dead », en révélant le risque existentiel : « Without the chance of Life Afresh annihilating me », ainsi que les brusques venues de la folie qui correspondent aux manifestations par intermittence de la prise de conscience : « yawning consciousness ». Puis apparaît la terreur de l'expression : « terror were it told ». Enfin, le processus se termine par la conscience : « that awful stranger consciousness »[830]. Le mouvement de ce chapitre s'inspire donc de ce poème, dont une translation possible en traduction serait « Quand paraît la conscience ». Nous étudierons tour à tour l'annonce de la mort de l'autre en tant que déclencheur de l'appréhension du temps et le rôle moteur de l'angoisse dans cette prise de conscience, la terreur de l'expression, et enfin la conscience, dans un ultime développement, dans lequel ce poème 1323 sera étudié en détail.

Seront étudiés dans un premier mouvement le déroulement des mutations de l'être dans le temps, avec ses indicateurs de changement, et son jeu entre fluidité et structure spécifique à chacun des trois textes. Cela prend la forme de l'être-vers-la mort à travers *PL*, de la tentation du suicide dans *The YWP*, des trajets récurrents vers la mort qu'effectue la *persona* dans les poèmes de Dickinson sélectionnés et de la conscience du temps, surtout à travers la perspective du *non sum qualis eram*, notion que nous revisiterons à l'aune de la dialectique mêmeté et ipséité. Nous ferons à nouveau appel à Ricœur, qui nous fournit, dans sa lecture de Proust et son emploi de la notion d'identité narrative, une autre façon de parler du déroulement de la conscience dans le temps.

Dans un deuxième mouvement, seront abordés, notamment à partir des théories développées par Laurent Jenny dans *La terreur et les signes*, les rapports entre écriture et terreur. Le processus de création, l'inévitable souffrance, le chaos, les matériaux bruts de l'acte de création apparaissent surtout à travers *The YWP*.

Enfin, dans un troisième mouvement, nous procéderons à l'exploration de la conscience. Nous convoquerons des éléments de philosophie phénoménologique et les théories de David Lodge pour analyser le déploiement dans *The Portrait of a Lady* de ce que James nomme « center of consciousnes ». Ce « centre de conscience » kaléidoscopique est fait d'une cristallisation d'éléments. Nous verrons que l'insistance sur la réconciliation des contraires dans le roman permet de mettre au jour le concept de liberté responsable. Dans *The Yellow Wallpaper*, nous nous concentrerons sur les différents niveaux du soi et

[830] On retrouve ces étapes préliminaires dans la stratégie narrative déployée dans *The YWP*.

les strates du souvenir, et l'importance des émotions et de l'affect dans l'élaboration d'une conscience apparaîtra plus nettement à la faveur des travaux de Damasio. Nous tenterons de distinguer l'étendue, mais aussi les limites, de l'influence transcendantaliste emersonienne sur la poésie de Dickinson, tandis que la métaphore récurrente de la Circonférence sera réinterprétée comme l'élargissement du moi. La perception littéraire d'un tel élargissement du moi permet d'intégrer à la réflexion le trajet du Moi au Soi, selon les théories de Jung.

Dans les trois textes seront pris en compte les différents niveaux du soi et la place de l'affect dans l'élaboration d'une conscience. L'expérience du *satori* sera vue en tant que l'irruption de l'inconscient dans le conscient et l'émergence d'un sens non advenu. L'acceptation de l'ambivalence intrinsèque à l'individu, des contradictions, des contraires et des oppositions permet l'accès à un niveau de conscience plus subtil, plus périlleux aussi. Plus que jamais s'éloigne l'image ancienne de la vie comme trajet, voyage, aventure devenue métaphore, somme toute, réconfortante, mais de moins en moins pertinente. En revanche, le fondement fictionnel à une rhétorique du sujet fait pleinement jouer les enjeux esquissés en littérature par l'entrelacs des genres. C'est ce dernier qui hérite d'un transfert bénéfique : celui de la vie intérieure comme aventure permanente sans cesse brisée, donc à reprendre au gré des forces du sujet.

A. Etre et temps : un jeu entre fluidité et structure

Le processus de généralisation a été abordé dans le chapitre 7 à partir du personnage de Ralph, par le biais théorique du *Dasein*, l'être humain envisagé dans l'abstraction, dans son aspect avant et hors concrétion. La neutralité de la mort a fait basculer le différent dans le même au-delà du même. Le texte décrit le moment de bascule où le différent gagne sur le même, jusqu'à le rendre totalement méconnaissable. Le différent dans le même est devenu l'altérité radicale, l'ipséité privée de la mêmeté. Nous avons vu la négation du vivant par le non-existant, l'avènement du sujet privé du langage et la bascule identitaire dans ce quelque chose de l'ordre de la neutralité suprême qui est la mort, dans lequel il n'y a plus d'existence, plus de support à l'identité. Le différent dans le même devient le différend, le désaccord ultime, l'accord ne portant plus que sur un seul point, la rupture.

Nous nous proposons, dans ce développement, de décrire le trajet vers cette bascule, la mort en tant que processus, ombre portée du caractère dominant, le narratif, Ralph mourant et Isabel en tant que témoin du mourant. Le développement régrédient met l'accent sur la compréhension rétrospective induite par la structure du roman. La lecture de la fin du passage donne des clefs pour celle du début. Ce travail de reconstruction, rassemblant des éléments non évidents à première lecture, permet de rendre compte du processus de prise de conscience. Au début du roman, la mort de Mr. Touchett correspond à une prise de prise de conscience pour Ralph, qui en est le témoin, ensuite vient la mort de Ralph, dont Isabel se fait le témoin. Sa prise de conscience alors annonce sa disparition proche, c'est-à-dire la fin du roman, le texte donne à imaginer sa mort future, qui correspondra à la prise de conscience du lecteur. Le procédé d'itération induit une méta-conscience, une concience de la conscience de la perte. Chaque appréhension de la mort de l'autre déclenche un processus de prise de conscience sans que le deuil soit fait pour autant, car la réalité de la mort est de l'ordre de l'impensable.

Sachant que Ralph est « en phase terminale », selon l'expression consacrée par l'usage social actuel, Isabel Archer considère l'approche de sa propre mort. La perspective de la mort de son cousin et la crise profonde qu'elle traverse sur un plan personnel transforment le voyage qui la mène vers l'Angleterre en un long trajet initiatique. Plongée

dans un état de transe méditative, elle accueille des visions oniriques, proches de la source subconsciente. A ce moment précis, rien ne lui paraît plus enviable que la mort :

> She envied Ralph his dying, for if one were thinking of rest that was the most perfect of all. To cease utterly, to give it all up and not know anything more–this idea was as sweet as the vision of a cool bath in a marble tank, in a darkened chamber, in a hot land.
>
> She had moments indeed in her journey from Rome which were almost as good as being dead[831].

Il y a dans cette vision, dans cette aspiration de la mort comme abdication totale, repos absolu, un désir ardent. Isabel Archer, à cet instant, incarne « le désir pur, le pur et simple désir de mort comme tel »[832]. Le passage, comme si souvent dans ce roman, constitue une annonce de ce nœud de convergences que constitue le dernier moment passé aux côtés de Caspar Goodwood :

> [S]he had never been loved before. She had believed it, but this was different; this was the hot wind of the desert, at the approach of which the others dropped dead, like mere sweet airs of the garden. It wrapped her about; it lifted her off her feet, while the very taste of it, as of something potent, acrid and strange, forced open her set teeth[833].

« A hot land » préfigure « the hot wind of the desert ». L'insistance sur la chaleur, une prémonition la confusion entre le souffle du désir et celui du désert. La sensualité de la vision, le fait qu'elle aspire à la mort comme à l'étreinte d'un amant annonce l'abandon dont elle fait preuve à cette occasion, l'expression « almost as good as being dead » : annonce explicitement la phrase : « She believed just then that to let him take her in his arms would be the next best thing to her dying. This belief, for a moment, was a kind of rapture, in which she felt herself sink and sink »[834]. Les deux formes, notamment, du verbe to « die », « dead » et « dying », sont en écho contrasté : la réalisation en participe passé est nuancée dans la deuxième occurrence par le gérondif.

---

[831] *PL*, p. 465.
[832] Jacques Lacan, « Antigone dans l'entre-deux-morts », *Le Séminaire*, *livre VII*, *L'éthique de la psychanalyse*, Editions du Seuil, 1986, p. 329.Voir *supra*, troisième partie, chapitre 5, le développement sur Antigone.
[833] *PL*, p. 488.
[834] *PL*, p. 489.

Ainsi l'enchaînement des métaphores fait-il voyager le lecteur de l'expérience de la mort sur un plan métaphorique, de percevoir l'état cataphorique qui est le sien dans ce passage dans le train et par sa vision prémonitoire d'une scène d'amour qui est en fait une métaphore de sa mort. Cette confrontation avec une réalité virtuelle lui permet, dans un retour sur le présent, de se situer dans la réalité du temps à venir, qui, si elle devait n'être qu'attente de la mort, constituerait une longue attente : « Deep in her soul[835] – deeper than any appetite for renunciation – was the sense that life would be her business for a long time to come. » et quelques lignes plus loin : « Isabel recognised, as it passed before her eyes, the quick vague shadow of a long future ». L'adjectif « quick » doit être entendu ici également dans le sens de « vivant »[836] ; l'expression oxymorique, « the quick shadow » constitue ainsi une image littéraire du concept philosophique de l'être-vers-la mort et souligne l'opposition interne dans cette ombre qui représente à la fois la mort et la vie : « she would not escape she would last to the end »[837]. Il n'y a pas d'évitement possible. Ce balayage prospectif vers une échéance qui ici, est désirée par l'héroïne, ne saurait être autre que virtuel. Ce saut temporel vers la date inconnue d'une mort certaine dont le placement, le positionnement est aléatoire et qui est pourtant, dans son essence, l'unique certitude, fait retour et déclenche sa vision prospective de l'ombre et l'intuition de sa durée. La même problématique est formulée sous forme de « temporellité » dans *Etre et temps* :

> En un retour sur soi riche d'avenir, la résolution aborde la situation en s'y rendant présente. L'être-été naît de l'avenir de telle sorte que l'avenir ayant été (mieux vaudrait dire étant été) laisse aller le présent hors de lui. Cette sorte de phénomène unificateur où l'avenir apprésente en ayant été, nous le nommons la *temporellité*[838].

C'est ce phénomène qui est explicité dans ce passage. La perspective de la mort – la mort de l'autre – présentifie pour Isabel Archer l'idée du temps qui reste à venir, l'intervalle entre l'instant présent et la mort que la conscience ne peut envisager que de façon aléatoire. Levinas met l'accent sur l'altérité de l'avenir :

---

[835] L'expression « deep in her soul », on s'en souvient accompagne les moments de prise de conscience dans *PL*.
[836] Donnons un des sens listés par Collins pour « quick » : 11. Archaic. **a.** alive, living. **b.** (as n.) living people (esp. in the phrase **the quick and the dead**).
[837] *PL*, p. 466.
[838] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 386.

> L'anticipation de l'avenir, la projection de l'avenir, accréditées comme l'essentiel du temps par toutes les théories de Bergson à Sartre, ne sont que le présent de l'avenir et non pas l'avenir authentique ; l'avenir, c'est ce qui n'est pas saisi, ce qui tombe sur nous et s'empare de nous. L'avenir, c'est l'autre. La relation avec l'avenir, c'est la relation même avec l'autre. Parler de temps dans un sujet seul, parler d'une durée purement personnelle, nous semble impossible[839].

Les échanges entre Isabel et Ralph juste avant la mort de ce dernier, qui commencent ainsi : « Ralph, however, spoke at last – on the evening of the third day », montrent qu'il n'a rien perdu de son humour : « What does it matter if I'm tired when I've all eternity to rest ? ». Du point du vue de Ralph, sont en jeu l'acceptation de la mort imminente et une forme de retour sur sa vie passée. Isabel prend conscience à cette occasion de son propre cheminement vers la mort, de ses erreurs passées, mais surtout de l'intensité de son présent, comme le fait remarquer sobrement Ralph : « There's nothing makes us feel so much alive as to see others die »[840]. La mort de l'autre est vécue comme préfiguration extatique de sa propre mort. Kristeva souligne l'importance de la douleur, de la peine et même de la haine dans le processus d'acceptation de la mort indispensable à la constitution de la psyché :

> Ma douleur est la face cachée de ma philosophie, sa sœur muette. Parallèlement, le « philosopher c'est apprendre à mourir » ne saurait se concevoir sans le recueil mélancolique de la peine ou de la haine – qui culminera dans le souci de Heidegger et le dévoilement de notre « être-pour-la-mort ». Sans une disposition à la mélancolie, il n'y a pas de psychisme, mais du passage à l'acte ou au jeu[841].

Si la perspective de la mort est angoisse, elle permet aussi, de façon inattendue, une autre forme de joie : « Here on my knees, with you dying in my arms, I'm happier than I have been for a long time ». L'imminence de la mort permet les mots, les siens et celui de l'autre. Et les derniers mots qu'il adresse à Isabel : « oh but Isabel, adored »[842].

Ce sont les derniers mots qu'ils peuvent échanger, la dernière fois qu'Isabel le voit vivant. Par rapport à l'inévitable de la mort, l'être se débat, toute résistance est impossible, peine perdue, la mort est cet inévitable, cet horizon d'attente inexorablement lié à l'être,

[839] Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, (1979), Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 64.
[840] *PL*, respectivement p. 476 et p. 477.
[841] Julia Kristeva, *Soleil Noir*, *Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 14.
[842] *PL*, repectivement p. 478 et p. 479.

qui échappe à tout contrôle et pourtant dont chaque occurrence est singulière, à l'image d'une vie. La mort est prise dans cet immense paradoxe : totalement hors d'atteinte de notre pouvoir et de notre volonté, elle est à la fois radicalement à notre image, puisqu'elle a été créée, façonnée par nous, jusque dans les moindres détails – mystère insondable du tout et du rien ensemble. La mort est l'impensable et l'indicible par excellence. Le langage, paradoxalement, permet de dire ce qui est indicible, de penser ce qui est impensable, malgré tout – quand même – malgré toutes les barrières. Dans *L'usage de la parole* l'essai poétique sur la mort, Nathalie Sarraute commente ainsi les derniers mots prononcés par Tchekhov juste avant de mourir, « Ich Sterbe » :

> Je vais, moi-même, opérer… ne suis-je pas médecin aussi ?… la mise en mots… Une opération qui va dans ce désordre sans bornes mettre de l'ordre. L'indicible sera dit. L'impensable sera pensé. Ce qui est insensé sera ramené à la raison. Ich sterbe[843].

Selon Nathalie Sarraute, les mots que choisit d'articuler Tchekhov dans une langue qui n'est pas la sienne, marquent ainsi le moment de bascule, du passage. L'apparition du fantôme, qui signale à distance le moment précis de la mort, joue le même rôle de signal que les mots ultimes « Ich sterbe ». (Car il y a une analepse rapide, le retour vers le début du roman et la scène montrant Isabel au chevet de son cousin mort que nous avons analysés dans le chapitre 7 : « he had told her, the first day … to see the ghost »[844].)

Chez Gilman, la mort est évoquée à travers la tentation du suicide. La narratrice envisage posément l'éventualité de se jeter par la fenêtre. Et à travers l'objet métonymique papier peint, dont on nous dit que les lignes se suicident (« lines commit suicide » : le terme « lines », renvoyant à l'écriture, confirme le lien déjà établi entre l'écriture et la mort). Dans la scène finale de la nouvelle, rampant autour de la pièce, réduite à l'état animal, elle a perdu l'usage de la parole. On est passé au-delà, au-delà du langage et de la raison. La folie est vue comme une sorte de mort, en tant que mort psychique, même si le mot lui-même, peut-être tabou, n'apparaît pas dans la nouvelle.

[843] Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1983, p. 13.
[844] *PL*, p. 479.

« La Vie est là-bas », précise le poème 640, « Life is over there », selon lequel l'impossibilité d'assister à la mort de l'autre est liée à celle de vivre ensemble : « I cannot live with You » … « I could not die – with You – ». A la fin du poème 196, la narratrice supplie une instance supérieure de lui accorder la grâce de finir ses jours avec "Tim", lisons plutôt « Time ». Beaucoup de poèmes de Dickinson, qui donnent à penser et qui donnent à vivre, sont de fait une méditation sur la mort :

> Because I could not stop for Death –
> He kindly stopped for me –
> The Carriage held but just Ourselves –
> And Immortality.
>
> We slowly drove – He knew no haste
> And I had put away
> My labor and my leisure too,
> For His Civility –
>
> Since then – 'tis Centuries – and yet
> Feels shorter than the Day
> I first surmised the Horses' Heads
> Were toward Eternity – [845]

La mort remanie le temps, elle le rend sans objet. La mort ne connaît pas le temps, qui se coule dans des activités telles que « travail » ou « loisirs », que la *persona* a dû laisser de côté. Le passage de siècles entiers semble plus court que celui d'un seul jour. Une esthétique de la déconstruction est mise en place.

Le temps est le véritable enjeu de *The Portrait of a Lady*. Dans le passage inaugural, qui a été commenté, cela est suggéré par plusieurs indices de lecture. L'importance de l'heure, du moment, de la fuite du temps, les interventions incongrues du narrateur à propos de détails, le décalage constant entre le sujet du discours et le ton employé suggèrent un parallèle implicite entre le moment décrit et le déroulement d'une vie, suggèrent que le cours de l'après-midi dont il est apparemment question est à comprendre, plus symboliquement, comme celui de la vie humaine[846]. A la fin du roman, c'est Henrietta, l'amie journaliste d'Isabel, personnage un peu caricatural, qui a, comme toujours, le dernier mot : « You just wait ». Et la narration de commenter : « And it added

[845] Poème 712.
[846] Voir *supra*, chapitre 1, B.

thirty years to his age on the spot". C'est donc plutôt la conscience que nous avons du temps qui est en jeu, l'exploration d'une conscience et d'un moi plus philosophique que psychologique : cela rend caducs les développements psychologisants de certains des critiques littéraires de *PL*[847]. Dans les carnets, James avait prévu que Henrietta ferait un commentaire sur Isabel, or son commentaire porte sur le temps. Le personnage représente donc un des « états » du temps. James explique que son modèle pour contruire une œuvre est plutôt celui de Turgeniev, qui visualise tout d'abord un être, puis des êtres, pour les voir accomplir des actions, avoir des relations entre eux. L'intrigue est donc secondaire, presqu'un mal nécessaire, qui découle plutôt d'une mise en relation des personnages entre eux. Il s'agit en fait de concevoir l'identité de l'être comme la source du déploiement de l'action. Cet être n'étant pas limité au personnage, cela revient à privilégier le sens de l'être, au détriment de l'intrigue[848].

Le temps fait partie des catégories les plus universelles mais il est également d'une extrême diversité dans ses définitions, sa perception et ses incidences littéraires. Les textes sélectionnés utilisent l'articulation du temps et du narratif pour combiner la logique et l'identité narratives. En anglais il n'y a, selon la linguistique, que deux temps, le présent et le passé, mais la notion d'aspect demeure centrale, alors qu'elle a pratiquement disparu en français. Au terme unique, « temps », correspondent les deux termes en anglais, « tense » et « time »[849]. Ces distinctions et ces spécificités des ressources de la langue s'inscrivent dans la littérature. Nous avons étudié dans *The Yellow Wallpaper* la rupture dans l'utilisation des temps, le présent : « I am here : he is crying for an axe ... » se transformant sans raison apparente en un passé : « I did this, I did that ... » et l'importance de la présence de l'indexation sur la situation d'énonciation ou non, selon la distinction qu'opère Benveniste entre le discours et le récit et le rapport au temps. Cette nouvelle met en lumière l'aspect virtuel du passé et du futur, élément souligné par Saint Augustin : « Ce qui m'apparaît comme une évidence claire, c'est que ni le futur ni le passé ne sont. C'est donc une impropriété de dire : « Il y a trois temps : le passé, le présent et le futur »[850].

[847] Voir *supra*, l'interrogation sur un moi véritablement philosophique que propose Wittgenstein.
[848] Il ne s'agit pas pour autant de voir là une philosophie dans laquelle l'essence précéderait l'existence.

[849] Il faudrait évidemment ajouter à cette polysémie du terme « temps » en français un troisième sens, celui de « weather ».
[850] Saint-Augustin poursuit ainsi : « Il serait sans doute plus correct de dire : « il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur ». En effet, il y a bien dans l'âme ces trois modalités du temps et je ne les trouve pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est la vision directe ; le présent du futur, c'est l'attente ». Saint Augustin, *Les Confessions*, Gallimard, La Pléiade, 1998,

Comme le souligne Sylviane Agacinski, la perception que nous avons du temps est liée à une époque donnée. La conception du temps du XX^e^ siècle, très influencée par la technique, est bien différente de celle du XIX^e^. Avec la photographie, le cinéma, la télévision, notre époque est celle des fantômes, puisque les êtres peuvent *revenir*. Nous sommes ainsi invités à découvrir la « passagèreté » de l'être à travers une vision de l'éphémère qui rend compte de l'importance du présent[851]. La narration dans les textes sélectionnés entre dans une logique complexe de l'éphémère en montrant que le présent seul existe, même s'il n'est qu'un passage.

Une œuvre littéraire s'inscrit à la fois dans l'espace et dans le temps ; d'où l'alternance d'expressions comme « plus loin » ou « plus tard », « plus haut » ou « précédemment » pour préciser les repères d'un texte. Nous percevons l'espace littéraire dans la congruence avec une dimension de temps, un temps linéaire de surcroît : la lecture se fait *a priori* dans « l'ordre des pages », selon la linéarité incontournable du récit de la fiction, qui appartient d'abord au discours. L'espace de la page se parcourt nécessairement dans la linéarité quand il s'agit d'un récit et un recouvrement s'opère entre « plus loin » et « plus tard » lors de l'acte de lecture. La poésie tente de bouleverser cela, mais, nous l'avons vu, l'intrusion de la diégèse est incontournable, même dans un poème court. Le texte, fût-il poétique, engendre nécessairement un déroulement dans le temps[852]. Ainsi les tentatives de faire de l'œuvre de James une peinture semblent-elles exagérées. Le titre de l'œuvre étudiée est certes, *The Portrait of a Lady*, mais l'assimiler à la peinture semble vain. Il y a une fixité, une simultanéité dans la peinture que l'on ne saurait, ni ne voudrait, d'ailleurs recréer en littérature.

Reprenant en cela la leçon magistrale de l'œuvre littéraire, la psychanalyse nous enseigne que les traumatismes dont un sujet a fait l'objet sont moins déterminants dans la construction de sa personnalité que la façon dont il les a vécus. L'intégration de notre passé dans notre présent à travers le récit que nous nous faisons sur nous-mêmes, ce que Ricœur appelle « l'identité narrative » construit un être et le distingue d'un autre. Cela ne résout pas pour autant le difficile problème de la confusion entre intérieur et extérieur et la

pp. 1045-46.

[851] Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps* : *Modernité et nostalgie*, Paris, Editions du Seuil, 2000.
[852] Voir *supra*, le développement sur le narratif et le poétique de la deuxième partie.

difficulté de déterminer ce qui appartient à un sujet ou non. L'identité narrative n'est pas linéaire, contrairement au récit. Selon Ricœur nous concevons le temps par le récit (et non pas le contraire, comme on le suppose d'ordinaire). On peut parler de « fuite en avant » du narratif alors que la poésie fait plutôt du « sur-place ». Pour montrer que l'identité narrative n'est pas linéaire, il fallait choisir des textes qui soient à la fois narratifs et poétiques, des textes cassant la linéarité du récit. Les textes sélectionnés mettent en jeu une poétique qui relève de l'identité narrative, de l'énonciation plus que du narratif, car c'est l'instance énonciative qui est en jeu et non juste la narration.

Dans le poème 563 de Dickinson, que nous avons eu l'occasion d'étudier dans le cadre de la réflexion sur l'épicène, la prise de conscience du temps s'opère à la faveur de la réalisation du changement de l'être, *non sum qualis eram* :

> I could not prove the Years had feet –
> Yet confident they run
> Am I, from symptoms that are past
> And Series that are done –
>
> I find my feet have further Goals –
> I smile upon the Aims
> That felt so ample – Yesterday –
> Today's – have vaster claims –
>
> I do not doubt the self I was
> Was competent to me –
> But something awkward in the fit –
> Proves that – outgrown – I see –

L'utilisation du terme « feet » à propos des années et à propos du soi, associée au jeu de paronomase entre « feet » et « fit », installe la personnalité dans une équivalence avec le temps. Le chiasme lexical, « I feet / feet I », à la fois déroulement linéaire et symbole circulaire, montre ainsi l'être tour à tour dans son ipséité et dans sa mêmeté, dans une même figure. Le terme "ample", qui est un mot-clef de la poésie de Dickinson, renvoie souvent au temps. « The self I was » est opposé à la personnalité actuelle, dans laquelle l'image du vêtement trop serré, « something awkward in the fit » est la description même du différent dans le même[853]. Le soi, considéré dans son dépliement, ne ressemble plus à

[853] Là encore, on serait tenté d'ajouter, en pensant au titre de Françoise Collin, que le différent dans le même est alors devenu un différend.

soi-même, et le temps est vu comme un facteur d'ipséité. Lewis Carroll aborde la même problématique de façon plus légère mais tout aussi évocatrice :

> 'Who are *you*?' said the Caterpillar.
>
> This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, 'I-I hardly know, sir, just at present – at least I know who I *was* when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.
> 'What do you mean by that?' said the Caterpillar sternly. 'Explain yourself!'
> 'I can't explain *myself*, I'm afraid, sir,' said Alice, 'because I'm not myself, you see.'
> […] it would feel very queer to *me*.'
> 'You!' said the Caterpillar contemptuously. 'Who are *you*?'[854]

Cette conversation, qui fonctionne en boucle, commençant et se terminant par la simple question « Who are *you*? », à laquelle Alice découvre pourtant qu'il lui est impossible de répondre, en dit long sur le décalage entre le moi passé et le moi présent. La technique utilisée ici, la compression du temps, « met » en lumière le processus d'ipséité en accélérant le rythme, puisque les changements datent du matin même. L'éphémère de la condition humaine et les aléas de la connaissance de soi sont exposés de façon ludigue par la logique implacable du raisonnement par l'absurde mis en place par Lewis Carroll. La question posée à Alice est celle qu'Isabel Archer adresse à Madame Merle lors de leur dernière entrevue, et le jeu sur les termes « myself » et « me » dans la réponse d'Alice évoque celle d'Isabel dans la conversation qu'elles ont toutes deux en début de roman à propos de l'identité[855].

La métaphore filée du vêtement qui ne convient plus, telle qu'elle est développée dans le poème de Dickinson que nous venons d'étudier, évoque celle du déguisement que Proust emploie pour décrire le dîner final dans *Le Temps retrouvé* :

> Tous ces gens avaient mis tant de *temps* à revêtir leur déguisement que celui-ci passait généralement inaperçu de ceux qui vivaient avec eux. Même un délai leur était souvent concédé où ils pouvaient continuer assez tard à rester eux-mêmes. Mais alors le déguisement prorogé se faisait plus rapidement ; de toutes façons il était inévitable[856].

[854] Lewis Carroll, *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and through the Looking-Glass*, W.W. Norton, 2000, pp. 53-54.
[855] Voir *supra*, chapitre 2.
[856] Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, Paris, Editions Jean de Bonnot, 1989, Tome sixième, p. 409.

Ce passage du dernier tome de *La Recherche* fournit une métaphore qui permet d'isoler le différent dans le même et de situer un repère dans le continuum identitaire de la mêmeté et de l'ipséité. La métaphore filée du déguisement à travers les mentions de « postiche » et de « barbe » indique qu'il est de plus en plus difficile de reconnaître le même qui paraît étrange, travesti, tant le différent a pris le dessus. Plus l'on se rapproche de la mort et plus l'ipséité prend l'avantage. Ricœur a commenté ce passage de *La Recherche*[857] :

> Dans une de ces précieuses déclarations sapientiales qui abondent dans la fin de la *Recherche*, Proust se risque à généraliser : « En effet « reconnaître » quelqu'un et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas ; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur. « Car ces changements, je savais ce qu'ils voulaient dire, ce à quoi ils préludaient » (*La Recherche*, p. 246). Le dernier mot n'est pourtant pas laissé au raisonnement ; celui-ci ne fait que doubler le travail du Temps. Le Temps, auquel l'âge confère visibilité, se révèle agent double, de la méconnaissance et de la reconnaissance[858].

Nous l'avons vu, la vie, ou le temps, se situe souvent dans un ailleurs chez Dickinson, comme dans le poème 640 souvent cité, car il est emblématique : « And Life is over there – / Behind the Shelf », et dans lequel les métaphores de l'éloignement spatial rythment le temps : « So We must meet apart – / You there – I – here – / With just the Door ajar / That Oceans are – and Prayer – / And that White Sustenance – / Despair ». Le désespoir est lié à la conscience de la solitude existentielle. Si l'on considère, dans le dernier vers du poème 196, « I – "Tim" – and – Me! », que « "Tim" » est un condensé de « Time », l'on voit comment l'être est véritablement mis en équivalence avec le temps. Selon Heidegger, « Le temps est l'essence de l'être ». Le temps nous structure, nous façonne et au mieux, nous élimine quand son œuvre est achevée : « Too happy Time

[857] « Nous devons à Proust, dans *Le Temps retrouvé*, quelques pages d'une beauté cruelle consacrées aux aléas de la reconnaissance dans des circonstances que le narrateur rapporte avec une précision calculée : soudain arraché à la méditation qu'il menait, dans la solitude de la bibliothèque du prince de Guermantes, sur les prémices de l'écriture de l'œuvre en projet, il se trouve jeté dans le spectacle d'un dîner dont tous les invités qui avaient jadis peuplé sa solitude et ses soirées mondaines réapparaissent frappés de décrépitude sous les coups du vieillissement. Le récit de ce dîner suffirait à nourrir un petit traité de la reconnaissance » : Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, *Trois études*, Editions Stock, 2004, pp. 101-102.

[858] *Ibid.*, pp. 102-103.

dissolves itself / And leaves no remnant by – »[859]. Les problématiques de l'être et du temps sont toujours explicitement associées chez Dickinson. Le poème 802 paraît très paradoxal :

Time feels so vast that were it not
For an Eternity –
I fear me this Circumference
Engross my Finity –

To His exclusion, who prepare
By Processes of Size
For the Stupendous Vision
Of His diameters –

La méditation sur le temps est souvent liée à celle sur l'éternité dans la poésie de Dickinson, comme dans le poème 624 :

Forever – is composed of Nows –
'Tis not a different time –
Except for Infiniteness –
And Latitude of Home –

Selon Judith Farr, « le fait que Dickinson identifie la vie avec la lumière et avec la mer éternelle montre sa connaissance de Wordsworth et d'Emerson »[860]. Elle cite comme exemple le poème 695 :

As if the Sea should part
And show a further Sea –
And that – a further – and the Three
But a presumption be –

Of Periods of Seas –
Unvisited of Shores –
Themselves the Verge of Seas to be –
Eternity – is Those –

Ce poème a été souvent commenté. Brita Lindberg-Seyersted observe que « l'ensemble du poème consiste en une structure complexe dans laquelle plusieurs propositions,

[859] Poème 1774.
[860] "Dickinson's continual identification of life with light and both with the eternal sea shows her knowledge of Wordsworth, Emerson, Cole, and the nature artists of the nineteenth century": Judith Farr, *The Passion of Emily Dickinson*, Harvard University Press, 1994, p. 303.

implicitement introduites par « comme si », s'enchaînent grace à la répétition de la conjonction de coordination 'and' »[861], puis elle souligne l'effort mimétique de la syntaxe du poème :

> This is a remarkable example of successful manipulation of sentence structure to achieve poetic meaning. By using a syntactic structure which so to speak gropes its way toward its solution, the poet "imitates" the efforts of the mind to imagine and to formulate the concept of eternity. The aspect of eternity that above all she wished to convey is its immeasurable vastness. This is done by the accumulation of clauses and phrases which are not syntactically resolved, but left "open", not confined. It is also achieved by the gradual change from the singular to the plural form of the crucial non "Sea"[862].

Tout comme l'étant d'un individu ne peut être considéré que dans une perspective temporelle, celui d'un texte doit être considéré dans son ipséité. Le texte connaît lui aussi une évolution, il change selon les époques et les lectures, ne serait-ce que parce que les connotations lexicales et conceptuelles changent. Mais l'enjeu est aussi dans la reconstruction : une certaine résilience se fait jour. Les textes sélectionnés opèrent une conversion, ils substituent à la notion de récit celle « d'identité narrative », qui est à la fois conscience du temps et conscience de soi. De la même façon que le temps n'existe pas à proprement parler hors conscience, le texte n'existe pas hors conscience de lecture.

[861] « The whole poem consists of one long and very intricate syntactic structure… a series of [implied] *as if*– clauses being strung one onto the other by the connective 'and'. » Brita Lindberg-Seyersted, *The Voice of the Poet*, Cambridge, Harvard University Press, 1968, pp. 259-260.
[862] *Ibid*.

B. La terreur et les signes

La conscience de la mort de l'autre, indissociable de celle du temps qu'il reste à chacun avant la sienne génère une angoisse, l'être-vers-la-mort est essentiellement angoisse, selon Heidegger, et l'angoisse déclenche un autre type de prise de conscience, qui mène à la conscience. L'angoisse est un processus dans la durée, dont on ne voit d'ailleurs pas pourquoi il finirait, tandis que la terreur correspond à un sentiment plus ponctuel. Selon Laurent Jenny, l'espace de l'expression est celui de la terreur :

> Il y a dans la terreur quelque chose qui décourage son approche : c'est son intimité avec l'expression. Car la terreur n'est pas un concept qu'on puisse isoler de l'effort d'une pensée qui se cherche, d'une pensée qui *la* cherche. La terreur est ce mouvement trop familier où la pensée se renverse contre les signes qui la disent. Ombre portée, si l'on veut, à supposer que les signes s'inscrivent face au soleil. Illusoirement ou non, nous avons conscience que ce que nous disons trahit, et même contredit, ce que nous « voulions » dire ? Mais ce vouloir-dire, nous ne pouvons le préciser sans à nouveau éprouver toute la perte qu'il y a à l'énoncer. Ainsi, l'espace de l'expression, irréconciliable à lui-même, est l'espace de la terreur. Dans ce qui s'énonce, en deça de tout contenu, *la terreur est déclarée*[863].

Dans *La terreur et les signes*, Laurent Jenny considère dans un premier temps le problème de la terreur de l'expression hors écriture littéraire, puis enchaîne sur la peur et la difficulté d'écrire. L'écriture et la terreur sont rarement associées de façon aussi abrupte. Il semble en effet important d'analyser comment l'expression inscrit la terreur dans l'un des produits majeurs de son déploiement, le texte littéraire. Nous nous proposons d'observer l'inscription de « la terreur de l'expression » dans le corpus, ainsi que le rapport avec une certaine conception du sujet que ce concept présuppose.

La dissimulation perpétuelle dans *The Portrait of a Lady* est due à la peur. La parole des personnages fait souvent office de masque plus que de révélation. Cette parole qui gonfle, enfle, se redouble, ne dit rien pourtant, et persiste à ne rien dire, même quand elle annonce qu'elle va enfin révéler quelque chose, cette parole ne dit rien ou plutôt dit en

[863] Laurent Jenny, *La terreur et les signes*, *Poétiques de rupture*, Editions Gallimard, 1982, p. 11. Ce double aspect de l'expression est partie prenante de la problématique du général et du particulier développée dans cette quatrième partie.

abondance qu'elle ne dit rien parce qu'il y aurait trop à dire. Cette parole qui masque ce qu'il ne lui faut surtout pas révéler est parfois entravée autant que générée par son processus de création et, comme craintive de ses effets, s'annule elle-même dans son propre mouvement en disant l'inverse de ce qu'elle voudrait dire. Ralph est le personnage du roman dont la parole dit le plus systématiquement autre chose que ce qu'elle feint de dire, dans un déplacement sémantique sans cesse réactualisé. Le ton badin qu'il affecte continuellement est la signature de son expression tout au long du roman. Sur le ton de la plaisanterie, il déclare ainsi sa flamme à plusieurs reprises à Henrietta, qui n'est pas dupe, alors que c'est visiblement d'Isabel qu'il est épris[864]. Il n'y a que sur son lit de mort qu'il peut enfin dire sa vérité. « Oh, but Isabel, adored », avoue-t-il enfin. Mais même dans les derniers mots qu'il prononce, la forme de sa phrase, le choix du passif, accompagné de l'élision de l'agent, révèle l'impossibilité d'une parole explicite.

Dans sa forme même, dans laquelle on croit percevoir comme le tremblement d'une écriture, qui cache mal la terreur et les incertitudes qui y ont présidé, *The Yellow Wallpaper* montre les balbutiements, les redites, les incertitudes et les maladresses qui découlent de la terreur d'écrire. Cette nouvelle met en scène la frénésie, les peurs, l'excitation, voire l'hystérie de l'écriture, ainsi que l'agitation intérieure et la fébrilité qui précèdent l'écriture. L'on comprend alors que l'interdit prononcé par l'entourage ne justifie la terreur qu'en apparence, car celle-ci émane, beaucoup plus sûrement encore que de l'interdit officiel, de la terreur inhérente à toute expression. La *persona* a compris que seule l'écriture permet d'échapper à la terreur de l'écriture. L'acte d'écriture est montré comme un processus laborieux, on voit la narratrice détacher péniblement des mots isolés de l'immense système de la langue et les insérer à sa manière dans l'occurrence particulière du récit qui est le sien pour sculpter des blocs de sens.

La poésie de Dickinson met en scène, comme peut-être toute littérature, mais de façon particulièrement aiguë, la terreur de l'expression qu'évoque Laurent Jenny, et signale qu'une des façons de mettre en scène cette terreur de l'expression, c'est en fait d'utiliser l'expression de la terreur, celle-ci apparaissant alors comme un simple jalon, une première entrée dans quelque chose de fondamentalement différent et de beaucoup plus essentiel, à savoir la terreur de l'expression. L'insistance des modernes sur la subjectivité aggrave encore cette terreur, nous dit Laurent Jenny, et Dickinson a fort bien montré

[864] Il y a d'autres indications dans le texte des aléas de son vouloir dire. Ce personnage émouvant cache mal sa sensibilité derrière cette façade d'auto-dérision.

qu'être en marge de soi et de son expression est tout aussi inévitable que terrifiant. « terror to be told » du poème 1323.

Certains textes longs ou obsessionnels, comme ceux de James, recréent, à travers leur écriture, cette tentative désespérée d'échapper à la terreur de l'écriture en écrivant. La terreur est inscrite dans l'écriture, la peur du texte apparaît dans le texte. Perversion du système d'écriture autant que ressort nécessaire, la peur est aussi invalidante qu'indispensable. La création ne saurait être exempte d'appréhension, exposant le redoutable pouvoir d'un système en homéostasie qui a le pouvoir de tuer sans toutefois avoir celui de mourir : « I have but the power to kill, without the power to die ». L'engagement physique de l'acte d'écriture, la participation du corps à l'écriture ont été abondamment commentés par Barthes. La poésie de Dickinson témoigne de cette aventure harassante qu'est l'écriture et des risques symboliques qu'elle implique, notamment quand il est question de l'exploration du soi : « I'm in danger, Sir ».

Le repli fait partie intégrante de la problématique de la terreur et des signes, car dès qu'il y a signe, il y a code, et donc secret – on parle de code secret, de combinaison secrète – et il faut composer un code pour ouvrir un coffre secret. Les textes du corpus mettent en scène la peur de (se) révéler, peur qui en cache d'ailleurs peut-être une autre, celle de découvrir qu'il n'y a rien, en fait, au centre du sujet. L'expression « au centre du sujet » n'aurait alors pas de sens, pas plus que celle qui est utilisée à plusieurs reprises à propos d'Isabel Archer dans *PL*, « deep down ». Ce que je perçois comme mon « moi » ne serait donc qu'un leurre, puisqu'il ne serait rien d'autre que mes signes – rien d'autre qu'un effet de langage. Abandonnant la fiction de cette intériorité si contestée et à la fois si convoitée, il faudrait donc se résoudre, au prix d'une difficile exigence de lucidité sur le soi, à accepter ce truisme : bien loin d'être un pâle reflet d'une réalité plus riche, plus intérieure, mes signes <u>sont</u> moi. Je (ne) suis (que) mon langage, je suis mes signes. Or, « substituer le *ça parle* au *je parle* », c'est précisément ce que fait un écrivain, selon Barthes :

> Enfin, le Texte est avant tout (ou après tout) cette longue opération à travers laquelle un auteur (un sujet énonciateur) découvre (ou fait découvrir au lecteur) *l'irrepérabilité* de sa parole et parvient à substituer le *ça parle* au *je*

> *parle*. Connaître l'imaginaire de l'expression, c'est le vider, puisque l'imaginaire est méconnaissance[865].

Par définition, le « secret » ne peut pas être analysé de l'intérieur, car il disparaîtrait alors en tant que tel. Si l'exploration de son contenu nous est interdite, il est possible, en revanche, d'appréhender le secret de l'extérieur, en le considérant en tant que catégorie signifiante et en observant les traces qu'il inscrit dans le texte. Michel Meyer nous rappelle que « ce qui est dit apparaît dans ce qui est dit »[866]. Selon Barthes, dans le texte littéraire, « *tout est à démêler, mais rien n'est à déchiffrer* »[867]. C'est un indice à suivre pour lire le texte jamesien, qu'il faut considérer selon l'esprit et non la lettre. La fréquence des ellipses dans le roman va en ce sens également. Le secret renvoie à l'obscurité, la nuit, la sagesse, l'inconscient, le mystère, dont nous avons vu qu'ils étaient omniprésents dans *PL*. Laisser cette part de mystère et invoquer ainsi « le silence en nous » qu'évoque Merleau-Ponty, voilà ce qui préside à la construction du personnage d'Isabel[868].

Dans l'univers jamesien, la sexualité est omniprésente sans jamais être nommée ou même présentée ouvertement – ce tabou occupe constamment le devant de la scène textuelle, ce qui ne peut pas être dit envahit tout le dit du texte. Il en est de même du silence assourdissant des non-dits de James et de la résonance de ses refus de dire. On est frappé par le contraste entre le signifiant et le signifié du texte, entre le volume de ce roman, au niveau du récit, qui dégage une impression d'abondance, voire de trop plein, et l'hésitation de la progression diégétique. Ce flot continu de mots, de paroles, le liant de ces longues phrases qui s'enchaînent les unes aux autres au niveau du récit, s'oppose à ces hésitations, retours en arrière, répétitions, au niveau de la diégèse. Les paragraphes se succèdent parfois, sans que soit ostensiblement explicité leur lien, induisant une tension et un flou délibérés dans ce texte qui semble progresser lentement, difficilement, alors même qu'il s'écoule inexorablement.

La stratégie du secret dans le texte de James consiste à ne jamais considérer le contenu passé sous silence autrement qu'en opérant un déplacement, à ne le laisser

[865] Roland Barthes, « Jeunes chercheurs », in *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Editions du Seuil, 1984, pp. 102-103.
[866] Voir *supra*, citation de Michel Meyer, p. 155.
[867] Voir *supra*, citation de Roland Barthes, p. 339.
[868] Cela correspond à un reproche récurrent chez certains critiques, et pourtant cet élément révèle la modernité de l'écriture de James : il suffit de comparer cette démarche à celle des romans du début du siècle, comme ceux de Jane Austen, par exemple, où tout doit être transparent à la fin du roman, « all was acknowledged » apparaissant comme la phrase-repère du dénouement dans *Pride and Prejudice*, par exemple.

apparaître que sous forme d'une métaphore ou d'une généralité, gardant le principe et non la chose. Le texte ainsi obtenu, tissé autour d'un vide, d'une absence, à l'instar de ces cadeaux japonais que décrit Barthes dans *L'empire des signes*, dont l'emballage semble presque plus précieux que le contenu[869], suscite une réflexion ontologique : est-ce donc cela le sujet, un vide, une absence, un leurre construit autour d'une absence, comme le conçoivent volontiers les auteurs postmodernes ? Le repli est crucial également dans la poésie de Dickinson, qui révèle et masque en même temps, comme en attestent la polysémie de ses phrases, la fréquence des ruptures syntaxiques et la ponctuation.

James, Gilman et Dickinson s'intéressaient à la question de l'être, à l'essence des choses et leurs textes ramènent sans cesse à cette énigme persistante, reposant la question incessante : « qu'est-ce que l'être ? », mais ne semblent pas apporter une réponse. Cette interrogation sur le sujet, qui prend sa source dans le romantisme anglais, revêt une forme spécifique en cette fin de siècle. En quoi se dégage-t-elle de la conception romantique du sujet ? Moins exalté et plus imprégné de philosophie, le sujet des textes sélectionnés témoigne d'un trajet du sujet vers la conscience, d'une anamorphose du concept de sujet vers celui de conscience, que nous étudierons dans le développement suivant.

La terreur et le désir d'écrire ne peuvent être envisagés qu'ensemble et peuvent mener à la compulsion, à une réelle violence des signes et à l'espoir vain d'une catharsis de l'écriture. Si l'on pense d'une part au plaisir d'écrire selon Barthes[870] et d'autre part au désir d'écrire, au sens lacanien du mot désir, toujours différé, donc, comment pourrait-on échapper au dilemme de l'écriture? Ecrire, c'est cette difficulté constante, ce processus en forme d'oxymore, l'illustration par excellence de l'oxymore romantique : « exquisite agony »[871].

> Le dépassement de l'articulation peut aussi bien, et chez les mêmes, prendre une allure moins nostalgique que prospective. Autre version : l'issue est attendue d'un excès articulatoire. Héritant d'un langage fracturé, le poète le re-fracture encore. Il en déplace les jointures, il en rebrode les marques

[869] Roland Barthes, *op. cit*., p. 38.
[870] Barthes écrit ceci : « Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Ecrire dans le plaisir m'asssure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. » Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973, p. 10.
[871] Il est révélateur de noter à ce propos l'oxymore contenu dans l'épigraphe qu'a choisie Barthes pour débuter *Le plaisir du texte* : « La seule passion de ma vie a été la peur. » Hobbes.

> jusqu'à égarer toute limite certaine. Il module à l'infini les écarts de la langue. Et pourvu qu'il y applique une vigilance sans relâche, il peut espérer brouiller l'articulation, se maintenir en deça de la terreur. Mais c'est par définition une entreprise inachevable – ce qui suffit d'ailleurs à en faire pour certains une fonction vitale. Vitale et invivable : elle mobilise toutes les forces du sujet dans le renversement polémique de ses conditions d'expression. Ce destin douloureux ne s'épouse pas sans nécessité. Il y faut une défaillance initiale de la position subjective – qu'elle soit d'ordre métaphysique ou psychologique. Alors le « fou » et le poète s'accordent à trouver la même urgence dans l'invention d'une *autre* langue[872].

Le besoin impérieux et la terreur d'écrire cohabitent, la figure de l'oxymore, « vitale et invivable », est aussi essentielle à l'analyse de l'écriture qu'à celle du sujet. L'inscription de la terreur d'écrire a aussi à voir avec la théorie littéraire dans le texte, qui peut être aussi vue comme faisant partie de cet effort pour échapper à la terreur du texte, car la théorisation de l'écriture dans l'écriture est un des moyens de se défendre de la terreur inhérente à l'écriture. Le processus de création se retrouve dans l'œuvre, de façon plus ou moins ostentatoire, comme le démontre Anzieu :

> Cette intuition empathique du processus de création sous forme d'une conscience actuelle à certains moments de son déroulement ou sous celle d'une anticipation, ou d'une reconstruction après coup, induit le créateur à réintégrer dans l'œuvre en train de se faire certains des états qu'il éprouve en la faisant, voire à utiliser comme matériau pour son œuvre l'un ou l'autre des processus en jeu dans sa conception et sa réalisation. Dans toute œuvre peut-être, de façon plus ou moins cachée, mais qui tend à devenir systématique et ostentatoire avec l'art contemporain, il y a chevauchement, emboîtement, interversion de deux démarches : par la création, faire une œuvre achevée en tant que produit d'un processus ; par le traitement de ce processus en produit, construire, à partir de celui-ci, une œuvre inachevée, qui ne soit pas seulement un autre produit mais qui soit censée susciter chez l'interprète, chez l'usager, une activité de création complémentaire[873].

Il a été suggéré que l'attitude de l'écrivain par rapport à son art est réellement le sujet de *The Portrait of a Lady* :

> Indeed, it will be proposed that not only does James « use his heroine's plight to convey … his own aesthetic creed », but that it is not Isabel Archer

[872] Laurent Jenny, *op. cit.*, 1982, p. 277.
[873] Didier Anzieu, *op. cit.*, pp. 132-133.

> who is intended by James to be read, but James himself. And as such, the « creator's attitude towards art » is precisely the subject of the novel[874].

The Figure in the Carpet de Henry James rend le questionnement sur le texte, qui apparaît dans le texte, de façon encore plus explicite en mettant en scène avec beaucoup d'humour un personnage ridicule qui essaye en vain de trouver la clef qui lui permettra de déterminer le sens de l'œuvre de son auteur favori. Ce dernier se contente d'affirmer que ce qui est essentiel dans son œuvre n'est absolument pas perçu par les critiques littéraires, mais approuve toutefois la métaphore employée par son admirateur pour tenter de décrire cet élément élusif, à la fois si présent pour lui et si invisible pour les critiques, « un motif complexe dans un tapis persan » :

> For himself, beyond doubt, the thing we were all so blank about was vividly there. It was something, I guessed, in the primal plan; something like a complex figure in a Persian carpet. He highly approved of this image when I used it, and he used another himself. « It's the very string, » he said, « that my pearls are strung on![875] »

Par le truchement de la description du papier peint, en commentant les lois de composition qui semblent absentes de sa création, la narration dans *The YWP* aborde non seulement la différence entre l'écriture processus et l'écriture produit, mais encore le rapport entre les deux. Les trois textes envisagés invitent à une réflexion sur le texte littéraire.

Edith Wharton nous fournit un bon exemple de la compulsion d'écrire dans son autobiographie[876]. Elle se souvient qu'enfant elle devait se soumettre aux injonctions de sa muse et qu'elle était tenue de faire œuvre de création :

> There was something almost ritualistic in the performance. The call came regularly and imperiously; and though, when it caught me at inconvenient moments, I would struggle against it conscientiously – for I was beginning to be a very conscientious little girl – the struggle was always a losing one. I had to obey the furious Muse; and there are deplorable tales of my

[874] Matthew Guillen, « On Being and Becoming Isabel Archer: the Architectonic of Jamesian Method », in *Les lumières américaines*, Revue Française d'Etudes Américaines, Mai 2002, p. 3.
[875] Henry James, *The Figure in the Carpet*, Penguin books, 1986, p. 374.
[876] Edith Wharton évoque longuement James, à qui elle consacre un chapitre entier, dans son autobiographie, et reprend certains éléments des romans de James dans ses propres romans : Edith Wharton, *A Backward Glance*, *An Autobiography*, (1933), Simon & Schuster, Touchstone Edition, 1998.

> abandoning the « nice » playmates who had been invited to « spend the day », and rushing to my mother with the desperate cry: « Mamma, you must go and entertain that little girl for me. *I've got to make up*. »[877]

L'écriture est présentée comme un besoin impérieux, comme une nécessité incontournable. L'expression « I've got to make up » mérite d'être analysée à la lumière du triple sens du verbe « make up » : « inventer », « maquiller », ou « mentir ». « Inventer » a aussi un double sens en français : « inventer des histoires », c'est créer, mais c'est aussi travestir la réalité, mentir. Il est question de « story-making » dans *The YWP* également, et il est précisé que c'est une activité sévèrement réprimée, le personnage de John condamnant cette pratique sans appel :

> He says that with my imaginative power and habit of story-making, a nervous weakness like mine is sure to lead to all manner of excited fancies, and that I ought to use my will and good sense to check the tendency. So I try[878].

Dans les deux cas, le fait de résister à la tentation de créer des histoires, prélude à l'écriture apparaît comme une obligation morale, mais la tentative est vouée à l'échec car la tentation est plus forte que l'interdit.

Nous sommes informés dès le début de la nouvelle de l'interdit d'écrire qui frappe la narratrice et donc de l'espace paradoxal dans lequel l'écriture va avoir lieu, le personnage écrivant malgré l'interdiction d'écrire. On a vu que le regard était important pour produire l'écriture, il permet également de défendre l'écriture contre les différents dispositifs coercitifs mis en place pour l'empêcher : « But I can write when she is out, and see her a long way off from these windows »[879]. Mais l'interdit social n'est pas le seul empêchement à l'écriture. L'impossibilité d'écrire est la conséquence de l'interdit, certes, mais aussi de facteurs plus complexes et plus ambigus, de tensions internes contradictoires. L'interdit n'est donc pas le seul problème, contrairement à ce qui pouvait sembler être le cas au premier abord.

Ecartelé par la tension entre deux forces opposées, le personnage oscille continuellement entre la terreur d'écrire et celle de ne pas écrire, et, incapable de décider

[877] *Ibid*, p. 35.
[878] *The YWP*, pp. 15-16.
[879] *Ibid,* p. 8.

lequel des deux éléments de l'alternative est le plus terrifiant, opte pour un compromis, thématiser la paralysie face à l'écriture qui résulte de cette tension égale entre deux forces contradictoires. Les vers d'Emily Dickinson, « They shut me up in prose » et « I dwell in possibility/ A fairer House than Prose », expriment la tension entre ces deux aspects de l'écriture. L'enjeu majeur du *YWP* est la transformation du réel en écriture – le réel au sens où l'entend Lacan, à savoir « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire ». Même si la tentation de ne pas écrire est forte pour la *persona* : « The effort to write is getting bigger than the desire », le tour de force opéré consiste à prendre le papier peint comme un pan du réel, et à le transformer en écriture, dans une alchimie qui tient de la naissance au forceps.

Une des inscriptions de la terreur d'écrire dans le texte réside dans le fait que le personnage principal voudrait écrire, ou pourrait écrire, mais n'écrit pas, pour des raisons diverses. L'inscription du désir d'écrire est souvent conjuguée à l'impossibilité d'écrire dans les textes du corpus. Pour ce qui est du *YWP*, ce thème est non seulement explicite dans le texte, mais encore fournit à ce dernier sa matière même. Ce motif du désir d'écrire sans cesse différé, et qui ne peut donc se concrétiser, bien que plus discret dans *PL*, y est néanmoins très présent. Il y apparaît sous une autre forme, et même si le texte glisse sur cet élément comme si c'était un détail, indiqué comme en passant en tout début du roman, c'est en fait un élément crucial, comme un germe à partir duquel le roman se développerait. Isabel Archer est en effet présentée comme une écrivaine potentielle :

> Her paternal aunt, Mrs Varian, once spread the rumour that Isabel was writing a book – […] Her impression with regard to Isabel's labours was quite illusory; the girl had never attempted to write a book and had no desire for the laurels of authorship. She had no talent for expression and too little of the consciousness of genius[880].

Ainsi, les pré-requis nécessaires pour l'écriture seraient « un talent pour l'expression » et « la conscience de son propre génie ». La conscience de son génie indique un retour sur soi, une méta-opération, il est question ici de la conscience en tant que méta-consience[881]. Le verdict de la narration à l'égard de l'héroïne introduit une tension entre les qualités d'Isabel annoncées précédemment, à savoir « une perception plus développée que la moyenne», « un grand nombre de théories», « de l'imagination » et le fait que ces

[880] *PL*, p. 53.
[881] Nous explorerons ce concept plus avant dans le développement suivant.

compétences ne seront guère utilisées. Cet écart entre le potentiel et le champ de réalisation pour les personnages féminins constitue un leitmotiv de la littérature du XIX[e] siècle, comme nous l'avons vu dans la troisième partie. Cette difficulté n'est pas mentionnée à nouveau. Le roman est donc vraiment le témoin de ce texte qui ne s'écrit pas, qui serait un sous-texte non seulement de *PL*, mais encore du personnage d'Isabel quand il est considéré dans sa dimension de texte[882]. La terreur et le désir d'écrire, associés, débouchent sur l'impossibilité d'écrire.

Dans *The YWP*, c'est, paradoxalement, justement de cette impossibilité que jaillit l'écriture. L'écriture étant à la fois le problème et la solution, et une chose pouvant difficilement être elle-même et son contraire, l'issue pour le personnage ne peut être que la folie. Mais ce qui est insoluble pour une construction conceptuelle extra-littéraire, parce que faisant sortir de la logique, est possible pour le texte littéraire, l'ensemble de cette nouvelle étant le récit de sa propre impossibilité. Charlotte Perkins Gilman explique qu'elle a écrit cette nouvelle dans un but didactique, pour demander un changement dans les mentalités. Elle s'y insurgeait contre l'interdit d'écrire fait aux femmes, disait que l'écriture, ou en tout cas le travail, était la solution à tous les maux, ou presque, et voulait prouver que la possibilité d'écrire, loin de nuire à leur santé, était au contraire nécessaire à leur équilibre et à leur santé mentale[883]. Mais dans la nouvelle, où l'écriture apparaît comme moins unilatéralement positive, tout le processus d'écriture semble beaucoup moins simple. Ce que souligne Marc Amfreville[884], c'est qu'il y a un décalage, voire un conflit, entre le métatexte de l'auteur et le texte dans le cas du *YWP*. Ce n'est pas si simple, dit-il, quand on regarde vraiment le texte. Le texte fait exploser le mythe de l'acte salvateur d'écriture, de l'écriture libératrice. De fait, nonobstant ce qui est expliqué dans le métatexte, il est difficile de décider, à la simple lecture de la nouvelle, si c'est l'empêchement à l'écriture, ou l'écriture elle-même, qui mène à la folie. Mais cette illusion, cette foi dans les bienfaits de l'écriture, qui pourrait nous sembler naïve, est en fait caractéristique de la position de sujet historiquement situé, de l'auteur, tributaire de la situation sociale qui a généré l'interdit. Car ce dilemme renvoie directement au contexte social. L'écriture était en effet interdite aux femmes à l'époque presque aussi explicitement

[882] Voir *supra*, dans le développement sur la lecture, les allusions fréquentes aux personnages en tant que textes.
[883] Voir Catherine Golden, *The Captive Imagination*, A Casebook on *The Yellow Wallpaper*, New York: The Feminist Press at The City University of New York, 1992, pp. 52-53.
[884] Lors d'une communication aux Doctoriales de l'AFEA, Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 21 mars 2002.

que l'était le vote. Il est plus tentant de mythifier l'acte d'écriture quand on est victime d'un interdit.

Mais le fait d'écrire comporte aussi des risques identitaires, qui sont redoublés quand le sujet de l'écriture est justement l'écriture. Les dangers de l'écriture sont thématisés de façon récurrente dans les textes de Gilman et de Dickinson, apparaissant sous la forme d'un risque identitaire et existentiel grave pour le personnage ou l'instance narrative, souvent à travers la tentation de la folie. A la fois libération et entrave, l'écriture se révèle excessivement périlleuse pour les auteurs femmes du XIX^{e} siècle, qui la craignent et la désirent en même temps, et ignorent comment gérer la tension entre ces deux aspects contradictoires dans un contexte social hostile. Il faut donc exposer ces deux facettes indissociables de l'écriture, d'un côté la terreur, voire l'impossibilité d'écrire et de l'autre le désir d'écrire, deux propensions qui peuvent même presque se confondre dans une perspective lacanienne, dans laquelle l'objet de désir, par définition, ne peut jamais être atteint, et la jouissance est donc toujours différée. C'est dans cette tension nécessaire, dans cette dialectique implacable qui produit le texte qu'est montré le processus d'écriture dans *The Yellow Wallpaper*, dans lequel ce paradoxe constant de l'impossibilité et de la nécessité de l'écriture est particulièrement mis en scène, la *persona* semblant vouloir guérir le mal par le mal et s'étourdir d'écriture. C'est, paradoxalement, l'interdit d'écrire qui déclenche, et qui est, d'une certaine façon, l'écriture, ou en tout cas le sujet de l'écriture. Le texte qui constitue cette nouvelle est le produit du récit de l'impossibilité d'écrire, ce qui n'est pas sans rappeler *la Recherche*[885]. Barthes explique dans *Le bruissement de la langue* comment Proust a mis en récit, non pas sa vie, mais « *son désir d'écrire* » :

> Ce que Proust raconte, ce qu'il met en récit (insistons), ce n'est pas sa vie, *c'est son désir d'écrire* : le Temps pèse sur ce désir, le maintient dans une chronologie ; il (les clochers de Martinville, la phrase de Bergotte), rencontre des épreuves, des découragements (le verdict de M. de Norpois, le prestige inégalable du *Journal* des Goncourt), pour enfin triompher, lorsque le Narrateur, arrivant à la matinée Guermantes, découvre *ce qu'il doit écrire* : le Temps retrouvé, et du même coup s'assure qu'il va pouvoir écrire : *la Recherche* (cependant déjà écrite)[886].

[885] Genette montre de façon détaillée comment l'oeuvre de Proust, *A la recherche du temps perdu*, fonctionne sur ce mode.
[886] Roland Barthes, « 'Longtemps je me suis couché de bonne heure' », in *Le bruissement de la langue*, p. 318.

Ce processus paradoxal que décrit Barthes, que nous tentions de signifier par l'expression ambiguë « le produit du récit de l'impossibilité d'écrire » nous le voyons à l'oeuvre dans *The YWP*. On peut d'ailleurs se demander si toute écriture n'est pas la mise en forme textuelle du désir d'écrire. Cette réflexion apporte de nouveaux éléments pour répondre à notre question concernant la présence d'un sujet dans ces textes. Il semble qu'il y ait un sujet, si problématique, si élusif fût-il. Et ce sujet, c'est le sujet de l'écriture, qu'on ne saurait confondre ni avec le narrateur, ni avec le personnage, et qui renvoie à la problématique de l'énonciation. Les traces du processus d'écriture sont plus discrètes dans *PL*, comme le montre l'analyse que nous avons proposée concernant les interventions du narrateur dans la scène inaugurale du roman. On peut toutefois considérer qu'en tant que focalisatrice du récit, Isabel est en partie créatrice de ce dernier.

La terreur des signes est aussi dans leur lecture. La force de l'habitude nous fait oublier que lire, c'est déchiffrer, et que décrypter, qu'il s'agisse de phonèmes, de hiéroglyphes, d'idéogrammes ou de pictogrammes, nous ramène au fonctionnement du signe, au passage de l'image arbitraire du signifiant au sens contenu dans le signifié. Considérer la thématique de la lecture dans un texte revient à étudier une mise en abyme du phénomène de lecture. Si nous prenons l'exemple de la nouvelle, nous pouvons considérer le papier peint comme du Texte, sinon comme un texte, selon la définition de Barthes : « partout où une activité de signifiance est mise en scène selon des règles de combinaison, de transformation et de déplacement, il y a du Texte »[887]. La nouvelle met en lumière les dangers d'un certain type de lecture. Il suffit pour s'en convaincre de constater ce qui arrive à la persona de la nouvelle. Peut-être cela souligne-t-il les dangers inhérents à une pratique de lecture qui ne tiendrait pas compte de l'ambiguïté de l'activité sémiotique.

Isabel Archer est interrompue dans sa lecture par la visite de sa tante qui va complètement bouleverser sa destinée. Mrs Touchett décrit ainsi leur première rencontre :

> I found her in an old house at Albany, sitting in a dreary room on a rainy day, reading a heavy book and boring herself to death. She didn't know she was bored, but when I left her no doubt of it she seemed very grateful for the service[888].

[887] Roland Barthes, « Jeunes chercheurs », in *Le bruissement de la langue*, pp. 102-103.
[888] *PL*, p. 47.

La lecture est présentée comme à l'origine d'un espace ennuyeux et stérile ; son interruption provoque un changement radical et correspond en fait au début de la diégèse. Une nouvelle vie commence pour l'héroïne, avec sa cohorte de dangers bien réels et d'effrois. Il est question à d'autres reprises de la lecture à propos d'Isabel, elle est présentée au début du roman comme une lectrice assidue, ce qui constitue une mise en abyme de la figure du lecteur. La narration insiste sur le fait qu'elle a lu un grand nombre de livres, dont, nous l'avons vu, *Middlemarch*, de George Eliot, et sur l'importance de la lecture dans la constitution de son identité. Les autres personnages commentent également souvent le fait qu'elle lit beaucoup. Le concept d'identité narrative de Ricœur est ainsi commenté à propos de l'activité de lecture :

> L'identité narrative est ainsi une identité que l'on peut se forger dans l'espace d'entre-deux, c'est-à-dire une identité dialectique entre un moi stable et un moi en devenir, entre une identité établie et une identité en devenir, en espoir. Une identité dialectique dans laquelle on peut se projeter en secret, en toute intimité, par le jeu de l'imaginaire, par la distorsion du temps et du réel, par l'abandon des marquages sociaux[889].

Le texte de James procède par palimpsestes successifs, mais il fait de plus allusion de façon répétée à des personnages comme s'ils étaient des textes, ce qui crée une série de mises en abyme. Les personnages se lisent les uns les autres comme ils liraient de véritables textes et sont décrits comme tels par la narration :

> She was like a sheet of blank paper – the ideal *jeune fille* of foreign fiction. Isabel hoped that so fair and smooth a page would be covered with an edifying text.
> She [the Countess Gemini] was by no means a blank sheet; she had been written over in a variety of hands[890].

La perception combinée d'Isabel et de la narration déchiffre les autres personnages comme des textes. Isabel Archer elle-même, on s'en souvient est comparée à un texte à plusieurs reprises[891]. Les personnages de *PL* se révèlent comme de l'écriture au sein de l'écrit et

[889] Joëlle Deniot, Annie Dussuet, Catherine Dutheil, Dominique Loiseau ed., *op.cit.*, p. 81.
[890] *PL*, p. 238.

[891] Rappelons la réponse humoristique que fait Mr Ludlow à sa femme, une des sœurs d'Isabel, qui lui fait souvent remarquer l'originalité de cette dernière : « Well, I don't like originals; I like translations. […] Isabel's written in a foreign tongue. I can't make her out » : *PL*, p. 38.

contribuent à élaborer une herméneutique du sujet à travers la lecture qu'ils font les uns des autres. Envisager « l'autre » comme un texte est partie prenante de l'appréhension de l'altérité et pourrait expliquer en partie la fascination de James pour les autres que nous avons évoquée dans la première partie. Les autres, dans cette perspective, seraient, à lire, à comprendre, comme des textes, mettant ainsi en place un processus en boucle, puisque traiter l'autre en écriture équivaut de toute façon, de nécessité, à « textualiser » l'autre.

Lors de sa veillée du chapitre 42, Isabel réexamine une partie de sa vie qu'elle déchiffre, démêle, interprète comme elle le ferait d'un texte. Elle tente moins de voir un sens qu'une structure dans le livre de sa vie, comme le fait la *persona* de *The YWP*, qui regarde les lignes du papier peint comme elle lirait des mots, puis des groupes de mots. Isabel analyse les collocations, nous fournit une lecture de sa vie sous forme d'explication de texte. Mais le sujet dans ces textes est le résultat d'une vision globalisante qui dépasse très largement le personnage. Le personnage n'est rien de plus qu'une série de mots alignés sur une succession de pages, un texte, comme nous le rappelle fréquemment James à propos d'Isabel et d'autres personnages. Or, nous, lecteurs, sans être toutefois uniquement des textes comme l'affirment certaines théories postmodernistes, sommes nous-mêmes en partie des textes, et en écho à d'autres textes, faisons ainsi partie d'une chaîne textuelle. Peut-être est-ce la partie textuelle de l'humain qui constitue le matériau littéraire.

Le papier peint de la nouvelle fonctionne parfois comme un symbole et parfois comme un signifiant sans signifié, ou en tout cas acceptant des signifiés divers, soulignant le rapport arbitraire d'un signifiant à son signifié. Le texte joue continuellement sur le double sens du signifiant /paper/, dans un va-et-vient continuel d'un papier à l'autre, le regard du personnage dans la dimension verticale et son écriture dans la dimension horizontale. Tout est réécriture. La « lecture » du papier mural mène à l'écriture : le personnage regarde le papier mural, le décrypte comme on le ferait d'un manuscrit, puis écrit. Il n'est fait mention d'aucune autre lecture et l'écriture porte la trace de ce manque. Le style paratactique est un reflet de cette indigence, comme s'il avait été trop peu nourri. De plus, les « changements de direction soudains » et « les immenses contradictions » du papier mural sont reflétés dans le papier horizontal de la narratrice, c'est-à-dire dans son écriture ; une écriture qui, à l'instar de son modèle, transgressera les règles, fera fi des règles de composition, ne respectera pas les « lois ». Nous avons vu que le personnage

tentait désespérément de trouver une structure dans le papier peint[892]. Devant l'échec de ses tentatives répétées, la narratrice va suppléer l'information manquante et, dans une praxis interprétative débridée, percevoir le papier peint comme « figuratif » en décodant comme celle d'une femme la forme qui lui apparaît.

La terreur est liée à la difficulté pour le locuteur de se dégager de l'emprise de l'universel et à celle de faire face à l'enjeu grandissant de figurer encore dans un discours individuel :

> Et la terreur est d'autant plus grande qu'on exige davantage de l'expression. C'est pourquoi elle est devenue si présente à l'esprit des modernes, si incontournable. Elle culmine dans cette revendication conjointe, depuis le Romantisme, à dire et à apparaître du même coup comme sujet. Cependant, comment concilier la plénitude indéfinie et singulière que chacun accorde à sa visée expressive – et l'événement purement relatif de la parole, articulée en une langue commune, voire en une rhétorique prescrite[893] ?

Les textes sélectionnés se trouvent à une charnière dans le processus que décrit Laurent Jenny. C'est certes l'entreprise de tout texte littéraire, que de tenter de conjurer l'usure des mots et d'esquiver les rhétoriques toutes faites, comme prêtes à l'emploi. Mais l'effort des textes sélectionnés pour dégager une rhétorique singulière de la masse des discours appartenant au général, pour arracher leurs signes à l'emprise d'une multiplicité d'acceptions convenues, nous semble exemplaire. La même difficulté se retrouve dans le processus inverse, celui de la lecture des signes. Une des tâches du critique littéraire est d'épargner au texte, autant que faire se peut, la contamination rétroactive de la rhétorique de sa propre époque. Si « mes signes me sont étrangers », combien plus étrangers encore me sont ceux des autres, lorsqu'ils appartiennent à un autre siècle, de surcroît ! Ainsi la terreur de la lecture est-elle en lien avec la conscience du lecteur, ou mieux, celle de l'« énonciataire », entité textuelle s'opposant à l'énonciation, comme le narrataire s'oppose à la narration. Comme le souligne Laurent Jenny en conclusion de son ouvrage, la terreur a aussi une fonction dans le mouvement poétique :

> Si le mouvement poétique s'émancipe de ses motifs, s'il y trace d'une échappée, alors la réarticulation rend caduque la pensée d'« avant », où elle

[892] Voir *supra*, chapitre 7, le développement sur la structure.
[893] Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 11.

> a pourtant trouvé son essor. Alors – mais ici il n'y a plus de preuve critique tenable – on passe de l'autre côté de la terreur. A un autre régime des signes. Dans un autre monde de fonctionnement mental, où la terreur a pour fonction d'ébranler par la violence poétique l'unité de la pensée[894].

« Ebranler par la violence poétique l'unité de la pensée », n'est-ce pas là l'une des spécificités des textes sélectionnés ? Cet ébranlement est une des fonctions de la terreur de l'expression, qui, comme l'angoisse déclenchée par l'annonce de la mort de l'autre, mène à une forme de prise de conscience. L'angoisse et la terreur, pourtant proches, ne sont pas d'exacts synonymes. Sensation à envisager dans le déroulement d'une durée, l'angoisse est, de plus, potentiellement galvanisante, alors que la terreur, plus rapide, plus ponctuelle, est plutôt de l'ordre du saisissement, et peut se révéler paralysante. Les textes sélectionnés jouent sur ces deux registres en se les appropriant chacun à leur manière. Le roman, en particulier, dans sa forme même, combine l'angoisse dans sa durée et la terreur dans sa ponctualité. Il reste à articuler le lien entre les traces de la terreur de l'expression dans l'écriture et celles de l'inscription d'une conscience. Nous nous proposons d'étudier, dans le développement suivant, les vicissitudes de la rupture de cette unité apparente de la pensée et le rôle du mouvement entre le singulier et le général dans l'élaboration de ce que nous appellerons « la conscience » dans les textes sélectionnés.

[894] *Ibid,* p. 278.

C. La Conscience

Le sujet ne peut être abordé directement. Il en est de même pour la conscience. L'exploration que nous proposons dans ce développement est une reprise de celle de la première partie. Un chiasme similaire sera sollicité : l'écriture de la conscience / la conscience de l'écriture. La formule-repère de la première partie, « l'écriture du sujet /le sujet de l'écriture », subit ainsi une légère anamorphose conceptuelle, entraînée par le trajet effectué entre le concept de « subjectivité » et celui de « conscience ». Dans cet enchaînement logique, l'accent sera mis sur la proximité des concepts, mais aussi sur leurs divergences. La conscience, qui nous semble un concept fédérateur, n'est qu'un aspect du processus de subjectivité. Nous croiserons ainsi un certain nombre de définitions, de façon à appréhender le sujet en relation avec la notion de conscience : le sujet de Ricœur, à travers la dialectique mêmeté et ipséité, le *Dasein* de Heidegger et enfin, le passage du Moi vers le Soi tel que le conçoit Jung.

A côté de cette conception tabulaire, ce développement doit aussi être conçu de façon linéaire, il se situe dans le droit fil de ceux qui le précèdent immédiatement. La notion « d'être singulier pluriel » convoquée dans le chapitre 7 sera reprise en tant que questionnement sur l'unité de la conscience. De plus, l'enchaînement des prises de conscience dues à l'angoisse de l'approche de la mort et à la terreur de l'expression engendre un processus qui fait apparaître la notion de conscience dans le corpus, notion indissociable de celle du temps. Aussi le déroulement que nous avons suivi est-il incontournable. Dans le premier mouvement, l'angoisse est dans la conscience de la mort, le déroulement temporel ; la conscience de la mort déclenche la conscience du temps. Le deuxième mouvement montre qu'à la faveur de la terreur de l'expression, s'opère une prise de conscience du soi dans le monde. Ce troisième mouvement se préoccupe de la conscience qui peut être générée par l'angoisse, une angoisse de la mort qui s'inscrit dans une durée, ou à la faveur de la terreur de l'expression. Quels que soient les ingrédients, nous verrons que la conscience n'équivaut jamais à une simple prise de conscience, mais qu'elle est l'aboutissement d'un processus.

Les trois textes ont en commun un intérêt particulier pour la conscience, la perception, la cognition et l'affect. Ces quatre termes vont jalonner ce développement. Le

dictionnaire définit ainsi la « conscience » : « le sujet, l'être conscient, synonyme d'être-pour-soi, opposé à chose, en-soi ». L'anglais privilégie le terme « consciousness ». Le terme « conscience » existe, mais il est peu utilisé. Le terme français, qui peut être décomposé, « con-science », précise plus nettement l'accompagnement de la science. La perception est définie ainsi : « Processus d'organisation spontanée d'une multiplicité de sensations présentes, à travers lequel un individu appréhende un objet. La perception est ici distinguée de la sensation en ce qu'elle dessine une configuration significative de données sensibles, en ce qu'elle est déjà un processus complexe ». En mettant en regard les textes sélectionnés avec les dernières découvertes des neurosciences, on constate une remarquable convergence. Les questions posées sont similaires : « comment fonctionne l'intelligence rationnelle ? Comment rendre compte des processus logiques ? » Nous allons voir le continuum entre le conscient et l'inconscient, la remise en question de l'étanchéité entre ces deux niveaux de la conscience et l'importance de l'affect dans le processus de réflexion révélé par les travaux de Damasio. Les dernières théories développées par les sciences cognitives apparaissent donc comme une lecture possible des textes sélectionnés.

Nous allons étudier le concept de centre de conscience dans *PL* et la réconciliation des contraires. L'importance des émotions et de l'affect dans l'élaboration d'une conscience dans *The YWP* apparaîtra plus nettement à la faveur des travaux de Damasio. L'intensité de l'affect correspond à l'intensité du personnage, à un phénomène de *catharsis*, la purification des émotions définie par Aristote. Les différents niveaux du soi et les strates du souvenir n'amènent pas une prise de conscience pour le personnage, mais seulement pour l'énonciataire. Et enfin, la conscience de l'éveil et la circonférence comme métaphore de la conscience chez Dickinson sera réinterprétée selon les théories de Jung, comme le trajet du Moi au Soi, la prise de conscience d'un moi plus large, l'élargissement du moi. Dans les trois textes seront pris en compte le rôle de la mémoire, des différents niveaux du soi et la place de l'affect dans l'élaboration d'une conscience, la prise de conscience, le *satori* comme l'irruption de l'inconscient dans le conscient, l'émergence d'un sens non advenu. Nous montrerons ainsi comment les textes sélectionnés sont précurseurs du courant de conscience moderne, *Stream of consciousness*.

1. Le centre de conscience dans The Portrait of a Lady

Isabel Archer doit affronter l'ennui écrasant d'un quotidien qu'elle sait vidé de sens. Il n'existe aucune solution viable qui lui permettrait d'échapper à l'enfermement de son mariage, qu'elle en vient presque à accepter comme l'accomplissement de son destin. La société de son époque ne tolère pas qu'une femme mariée renonce à ses responsabilités. Mais il nous est proposé à travers ce personnage, au-delà de sa situation singulière, une réflexion sur une conception novatrice de la liberté. Une troisième voie est suggérée, qui se veut réconciliation des contraires et qui n'est ni servitude, ni liberté débridée. Les éléments qui amènent cette « liberté responsable » sont énoncés. A partir du passage annonciateur du début prévenant qu'une *certaine lumière* pourrait être un élément-clef dans sa vie, trois moments forts du processus d'amenée à la conscience, peuvent être dégagés, tout d'abord la veillée, puis les révélations de la comtesse, et enfin l'entrevue avec Caspar Goodwood.

L'attitude d'Osmond fonctionne comme un déclencheur : « He was going down– down; the vision of such a fall made her almost giddy: that was the only pain »[895]. La phrase fait écho à celle de Jupiter dans le long poème de Shelley, *Prometheus Unbound* : « I sink dizzily down, ever, for ever, down »[896]. Lorsqu'on étudie la phrase de James comme une variation de celle de Shelley, on note les similitudes sémantiques, mais aussi les différences, notamment le passage de la 1ère à la 3ème personne : dans le poème de Shelley, le vertige est ressenti par celui qui chute, dans le texte de James, par celle qui observe la chute. Cette allusion est une occurrence de plus dans le système d'échos intertextuels de *The Portrait of a Lady*, dans lequel, nous l'avons vu, les passages importants sont souvent signalés par une référence à un long poème, *Paradise Lost* et *The Ancient Mariner* étant les exemples les plus frappants.

Puis le processus amorcé prend son essor avant d'arriver en bout de course. L'accusation de trahison non justifiée parachève la perte d'idéalisation esquissée par Isabel Archer : « Oh, Gilbert, for a man who was so fine–! » s'exclame-t-elle[897]. Cet épisode

[895] *PL*, p. 402.
[896] Percy Shelley, *Prometheus Unbound*, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, p. 178.
[897] *PL*, p. 402.

pénible introduit le chapitre qui constitue un point nodal du roman, mettant en scène la nuit de veille à la faveur de laquelle Isabel Archer voit sous un nouveau jour certains éléments de son passé. Ce chapitre orchestre une mise en réseaux de fragments, les échos intertextuels et intratextuels sont ré-agencés à travers la rencontre de l'instance énonciative et de l'énonciataire. Par l'effort de mise en relation qu'opère l'activité de lecture, les morceaux du *puzzle* ou les fragments du kaléidoscope qui constituent le texte sont repositionnés les uns par rapport aux autres et prennent un nouveau sens. Isabel Archer explore les différentes strates de son passé grâce à un éclairage rétrospectif qui fait que certains éléments prennent un sens différent de celui qu'elle leur avait donné à l'époque. Explorer sa psyché comme un spéléologue le ferait d'une grotte permet l'émergence du sens par un fait interprétatif. Il s'agit moins d'acquérir un savoir que de lui donner un sens, de le mettre en perspective, moins de connaître que de reconnaître[898].

Le travail de réminiscence et la prise de conscience opérés dans cet épisode permettent aussi de préparer le terrain d'une reconnaissance future, en rendant possible, par exemple, l'écoute des révélations de la comtesse un peu plus tard. Cette dernière jouant dans *PL* le rôle du chœur de la tragédie antique, révèle la « vérité » à Isabel et s'étonne de son aveuglement. Elle reproche à cette dernière de manquer de simplicité et de s'empêtrer inutilement dans des questions de devoir et d'honneur. Et, paradoxalement, c'est bien le point commun qu'Isabel a avec son mari. L'honneur d'une chose est plus important que la chose elle-même, une décision une fois prise engage un individu. Avant de franchir l'étape décisive, elle passe par une phase où elle se contente de différer sa décision : « Her coming itself had been no decision. She had decided nothing ».

Puis survient l'épisode final, l'ultime échange avec Caspar Goodwood et la dernière scène dans laquelle apparaît Isabel, qui est un véritable condensé de tout le roman, une convergence de l'ensemble des fils thématiques qui tressent le texte, qui sont aussi les thèmes incontournables de la littérature, tels que le sujet, le temps, la mort, l'amour et la conscience. Ces quelques pages opèrent un effet de condensation et forment un nœud d'échos et de confluences qui paraît inextricable, mais que nous allons tenter de décomposer en une série de moments forts[899].

---

[898] « Le détour par le « quoi » et « comment », avant le retour au « qui », me paraît explicitement requis par le caractère réflexif même du soi, qui, dans le moment d'auto-désignation, se reconnaît *soi-même* » : Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance : trois études,* Paris, Stock, 2004, p. 142.

[899] Il s'agit de fait de quatre pages seulement.

Nous l'avons vu, les mots de l'amour sont les mêmes que ceux de la mort : « She believed just then that to let him take her in his arms would be the next best thing to her dying. This belief, for a moment, was a kind of rapture, in which she felt herself sink and sink »[900]. Les descriptions croisées du désir que ressent l'héroïne tout à la fois pour *Eros* et pour *Thanatos* en intensifient la sensualité et renforcent la curieuse sensation, faite d'intensité et de confusion mêlées, qui se dégage du passage, dont la finalité est l'amenée à la conscience :

> This, however, of course, was but a subjective fact, as the metaphysicians say; the confusion, the noise of waters, all the rest of it, were in her own swimming head. In an instant she became aware of this[901].

Pour la commodité de la lecture, et parce qu'il est d'une importance capitale, nous reproduisons ici l'extrait étudié dans le premier chapitre, que nous proposons cette fois-ci dans son intégralité :

> He glared at her a moment through the dusk, and the next instant she felt his arms about her and his lips on her own lips. His kiss was like white lightning, a flash that spread, and spread again, and stayed; and it was extraordinarily as if, while she took it, she felt each thing in his hard manhood that had least pleased her, each aggressive fact of his face, his figure, his presence, justified of its intense identity and made one with this act of possession. So had she heard of those wrecked and under water following a train of images before they sink. But when darkness returned, she was free. She never looked about her; she only darted from the spot. There were lights in the windows of the house; they shone far across the lawn[902].

Ce passage est véritablement l'apogée du roman, le paroxysme, le *climax*, pourrait-on dire en jouant sur le double sens du terme anglais, littéraire et sexuel. Pour la pleine compréhension de cette scène traversée par les éclairs et la lumière, un travail d'élaboration et de mise en réseau est à nouveau demandé au lecteur, qui doit se remémorer un passage en parallèle au début du roman : « Deep in her soul–it was the

[900] *PL*, p. 489.
[901] *Ibid*.
[902] *PL*, pp. 489-490. Nous avons rétabli le texte d'origine en supprimant les signes d'emphase que nous avions ajoutés lors de notre première citation, pour les besoins de l'analyse. Voir *supra*, première partie, chapitre 1, B.

deepest thing there–lay a belief that if a certain light should dawn she could give herself completely; but this image, on the whole, was too formidable to be attractive »[903]. Nous avons étudié l'insistance sur la lumière dans les deux passages. Les métaphores de lumière et d'éclairs signalent la montée de l'intensité jusqu'au paroxysme. La représentation de l'affect se fait dans toute son intensité, par le récit-métaphore déclinant toutes les variations de l'ombre et de la lumière en une démonstration du processus de prise de conscience.

La réactivation de la mémoire de cette première lumière mène à une hypothèse qui fait annonce de lecture, car on s'en souvient, cette perspective était jugée trop terrible par notre héroïne, « too formidable ». Dans cette scène, unique scène explicitement sexuelle du roman, le simple fait de la reconnaissance de la présence en soi d'un désir jusque-là occulté, semble être la condition nécessaire et suffisante, le passage à l'acte est superflu. Le processus en jeu dans ce passage est similaire à celui qu'analyse Georges Letissier à propos du poème « Goblin Market », de Christina G. Rossetti : « Ce n'est pas tant le conflit entre innocence et dévoiement que le poème orchestre que la relation de complémentarité entre les forces de résistance et les pulsions d'abandon »[904]. De plus, le lien avec la mort est à nouveau rendu explicite : « So had she heard of those wrecked and under water following a train of images before they sink ».

Inévitablement, le *climax* attendu fait place à un *anti-climax*. Dans sa nuit subjective surgissent d'autres lumières, phénomènes plus objectifs, celles de la maison, vers laquelle, on s'en souvient, elle se dirige dans une course folle qui ne s'interrompt que lorsqu'elle atteint la porte : « In an extraordinarily short time–for the distance was considerable–she had moved through the darkness (for she saw nothing) and reached the door »[905]. C'est sur cette image que Jane Campion choisit de clore le film qu'elle a adapté à partir du roman de James. Les prises de vue s'enchaînent, montrant l'héroïne arrêtée un instant devant cette porte, comme un dernier moment de répit, cette pause n'étant plus irrésolution mais pause révélant le symbolique de ce seuil qu'elle hésite à franchir. Le choix de la cinéaste nous paraît extrêmement judicieux, car il insiste sur le fait que ce roman se termine en fait comme il a commencé, *in medias res*. Cette stratégie qui consiste à supprimer la véritable fin du roman qui n'en est pas une, car le reste n'est qu'un

[903] *PL*, p. 56. Voir supra, première partie, chapitre 1, B.
[904] George Letissier, « 'Goblin Market' de Christina G. Rossetti : 'sororité' et tentations d'innocence », in *Cahiers victoriens et édouardiens*, 59, Textes réunis par Annie Escuret, Publications Montpellier 3, avril 2004, p. 227.
[905] *PL*, pp. 489-490.

épilogue, un commentaire sur la fin, d'une certaine façon, en souligne l'ambivalence et la multiplicité des interprétations possibles :

> Here only she paused. She looked all about her; she listened a little; then she put her hand on the latch. She had not known where to turn; but she knew now. There was a very straight path[906].

On voit l'importance de l'affect et des sens dans la prise de conscience, la vision, l'ouïe et le toucher sont mentionnés tour à tour. Le simple fait d'avoir pris connaissance des solutions potentielles et d'avoir compris que d'autres réalités que celle de son mariage sont possibles mène à la prise de conscience fulgurante : « There was a very straight path ». Il faut souligner l'importance de ces tout derniers mots de la narration à son sujet. Un chemin s'est ouvert devant elle, représentant l'aboutissement d'un long processus, au terme duquel elle a enfin trouvé son chemin. Le fait d'être le témoin de la mort et de mener l'exploration d'une réalité virtuelle ont permis à Isabel de commencer à vivre en pleine conscience. Après avoir confronté la mort et l'amour, elle sort de l'indécision et fait un choix en plein flux de conscience. Elle semble avoir accédé, plus encore qu'à une maturité émotionnelle, à une maturité cognitive. Isabel retourne chez son mari, peut-on supposer, car la fin du roman reste ouverte, la polysémie des dernières pages dans l'attente encore d'un devenir.

Les derniers mots du roman sont confiés à Henrietta et relayés par la narration, qui observe avec ironie que cette dernière s'imagine avoir donné la clef de la patience à l'infortuné Caspar Goodwood. L'exploration démonte le processus qui amène à la prise de conscience. Isabel se retrouve dans la même situation qu'au départ, mais cette fois-ci après avoir fait un choix qu'elle semble en mesure d'assumer. Elle n'est plus dans la résignation. « Much ado about nothing », pourrait-on dire. Et pourtant son état d'esprit est différent. Rien n'a changé, mais tout est changé. L'emphase est sur le regard porté sur les choses, non sur les choses elles-mêmes. Le fait de savoir qu'elle a le choix, celui de s'astreindre librement, débouche sur une prise de conscience pour le personnage. C'est donc un nouvel état, celui de liberté responsable, qui n'est ni liberté ni servitude. Mais la prise de conscience est aussi aliénante pour Isabel Archer qui ne sait pas la traduire en action car elle se sent prisonnière du regard de l'autre. Cette prise de conscience, qui met l'inconscient en jeu, lui permet toutefois de se libérer de ses déterminations. Mais s'agit-il de liberté responsable ou de compromis névrotique, de sublimation ou d'adaptation ? Y a-

[906] *PL*, p. 490.

t-il eu résolution ? L'ambiguïté demeurera. Quel que soit le sort du personnage, l'intensité qu'il ressent fait accéder le lecteur à un processus de catharsis et c'est cela qui nous semble important. Isabel Archer parvient à « la résolution d'une contradiction entre deux états d'un même être », selon une expression que nous empruntons à Ricœur[907]. Quels que soient leurs déplacements apparents, les personnages de ce roman sont souvent en fait statiques parce que tirés par des élans contradictoires. Le texte de James décrit minutieusement le cheminement de trajets conceptuels antinomiques et montre la dynamique de ces forces opposées résultant en une immobilisation absolue, comme le souligne l'expression « motionless seeing » de la préface. Nul auteur, Proust peut-être excepté, n'a autant excellé dans l'écriture des mouvements erratiques de la pensée.

James montre dans *PL* la multiplicité des éléments de l'expérience et de la conscience et cette vision est corroborée par l'analyse qu'il fait de l'expérience dans son essai *The Art of Fiction* :

> Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue[908].

Comment concilier cette vision multiple avec le point de vue partiel d'Isabel ? Le célèbre passage de James concernant « les fenêtres de la maison de la fiction », débutant par « The house of fiction has in short not one window, but a million– » souligne cette multiplicité. Mais il insiste aussi sur le point de vue de chacun : « the need of the individual vision » et « the pressure of the individual will » :

> But they [these apertures] have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes, or at least with a field-glass, which forms, again and again, for observation, a unique instrument, insuring to the person making use of it an impression distinct from every other. He and his neighbours are watching the same show, but one seeing more where the other sees less, one seeing black where the other sees white, one seeing big when the other sees small, one seeing coarse where the other sees fine[909].

[907] Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 102.
[908] Henry James, *The Art of Fiction*, p. 52.
[909] *PL*, Preface to the New York Edition, p. 7.

James rappelle ici que chaque individu voit un angle particulier des choses. Il faut donc tenir compte de la multiplicité des afflux de sensation vers la conscience, considérer « l'expérience comme une toile d'araignée de la conscience ». *PL* montre à la fois la toile d'araignée de la conscience et l'importance du point de chaque point de vue individuel dans sa relativité. Isabel Archer ne voit qu'une partie de ce qui lui est présenté. Sa conception de l'expérience évoque la célèbre évocation de Virginia Woolf de « cette myriade de sensations », de ce « halo lumineux » et d'une « enveloppe semi-transparente qui nous entoure du commencement à la fin de notre état d'être conscient » et en est très proche :

> The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; […] Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end[910].

L'approche du « réel » dont il est question ici insiste sur la multiplicité des impressions qui frappent la conscience, sachant que le faisceau qui arrive à la conscience n'est qu'une sélection. Les apports scientifiques des quelques dernières décennies confirment totalement cette vision des choses :

> Chaque seconde, sans bouger, notre œil fixe en moyenne trois images. Et chacun de ses mouvements apporte à la rétine une image supplémentaire. Ce flux d'informations, les capacités limitées d'analyse et d'interprétation du cerveau ne permettent pas d'y faire face. Une sélection s'impose donc[911].

De fait, à chaque instant, une sélection se révèle obligatoire, car des milliers de sensations arrivent au cerveau par seconde. Entre l'illusion de la maîtrise absolue et celle de l'arbitraire total, qui prendrait la forme de la croyance dans un destin prescrit ou d'une réalité écrite à l'avance, se trouve la réalité de la perception, qui demande d'affronter l'extrême complexité des choix qui sont sans cesse arrêtés et des décisions qui conditionnent le processus de conscience dans son ensemble : conscience de soi, conscience de soi dans le monde. Les neurosciences ont exposé leur découverte des capacités quasi-infinies du cerveau. La multiplicité des éléments qui composent

[910] Virginia Woolf, "Modern Fiction" (1919), in *The Common Reader*, The Hogarth Press, 1984, p. 150.
[911] Muriel Boucart, "Une vision attentive", in *Science et Vie*, Hors Série, N° 216, Septembre 2001, p. 88.

l'expérience et la conscience confirme le concept de « centre de conscience » qu'a établi James.

Comment pense-t-on, réfléchit-on, se souvient-on, comment décide-t-on ? Voici quelques-unes des questions-clés que pose le roman de James. La conscience, comme la perception, est sélection. Le texte de chacun, son « identité narrative », s'écrit à partir de la manifestation de ce processus de sélection. La sélection se fait de façon inconsciente dans la vie, notre identité narrative se construit un peu à notre insu. Dans le cas de la sélection qu'opère l'art, comme le souligne James, dans le chaos qu'est la vie, le processus est plus largement conscient. Acte conscient de sélection, l'art correspond donc à un cran supplémentaire dans ce mécanisme sélectif. Le rythme de l'écriture de *PL* et l'intrication de ses phrases révèlent le choix de montrer comment fonctionne un cerveau humain, de dérouler les déploiements psychologiques et cognitifs.

James a été un des premiers à réellement problématiser la subjectivité, à préparer le terrain à Woolf et à d'autres, à s'intéresser à la perception comme facteur important dans le développement de la conscience, à l'idée que l'on ne conçoit pas les choses comme elles sont réellement, mais avant tout comme on les perçoit. « Le centre de conscience », tel que James le décrit, n'est pas à entendre dans un sens psychologisant. Car le défi consiste à montrer toute la complexité du « réel », y compris, bien sûr, le manque de réel du réel. Et en ce sens, il y a là une entreprise paradoxalement presque plus « réaliste », que le réalisme lui-même, contre lequel James et Woolf se positionnaient. D'autres auteurs ont tenté cela, de diverses façons, mais l'entreprise de James trouve un écho particulier dans celle de Virginia Woolf. Il nous semble que nous pouvons élargir à celle de l'écrivain la tâche du romancier que Virginia Woolf décrit ainsi :

> Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it[912].

Si la tâche du romancier est de « transmettre cet élément changeant et fluide, inconnu et sans limites précises », alors la substance du roman ressemble étonnamment à celle du roman de James. Lodge dit ceci de cet essai célèbre de Virginia Woolf : « That essay,

[912] Virginia Woolf, « Modern Fiction », in *The Common Reader*, p. 150.

published in 1919, was a manifesto for the modernist stream-of-consciousness novel, and an attack on the perpetuation of the nineteenth-century novel tradition of social realism by writers like Wells, Bennett, and Galsworthy, whom Woolf calls "materialists" »[913]. Le roman de James est précurseur de cette forme d'écriture dite *Stream of consciousness* :

> The modern novel in the sense of modern*ist*–that is to say, the artistically innovatory, cutting-edge literary fiction that evolved in the first few decades of the twentieth century, in conscious reaction against the classic realist novel of the previous century; the kind of novel pioneered by Henry James, and carried forward in various ways by Joseph Conrad, Ford Madox Ford, James Joyce, Virginia Woolf, and D.H. Lawrence, among others– manifested a general tendency to center narrative in the consciousness of its characters, and to *create* those characters through the representation of their subjective thoughts and feelings rather than by describing them objectively[914].

David Lodge souligne l'aspect de conscience dans les romans de James. « Consciousness » est le terme que James employait lui-même :

> Henry James was supremely a novelist of consciousness. Consciousness was his subject: how individuals privately interpret the world, and often get it wrong; how the minds of sensitive, intelligent individuals are forever analysing, interpreting, anticipating, suspecting, and questioning their own motives and those of others[915].

Pour Serge Soupel également, les romans de James sont avant tout des romans de la conscience. Il reprend l'idée du « centre de conscience » de James en ajoutant que ce centre est un « centre organisateur des perceptions » :

> Ses romans [ceux de Henry James] se détachent de multiples façons dans leur époque à laquelle pourtant ils appartiennent en tant que romans de la conscience, mais une conscience qui n'est pas, là encore, conçue comme le garant d'une identité mais, à la limite, comme une fonction du récit, comme un « centre » organisateur des perceptions qu'enregistre une écriture qui ne veut plus permettre la distinction entre la « surface » et la « profondeur » de la conscience, entre l'extérieur et l'intérieur. Les romans de James ont

[913] David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 51.
[914] *Ibid.*, p. 57.
[915] *Ibid.,* p. 202.

> souvent des intrigues de romans de mœurs, mais l'intrigue s'efface devant la perception et le déchiffrement de la conscience par une autre conscience[916].

La conscience chez James n'est effectivement pas conçue comme le garant d'une identité, il est moins question dans ses romans d'une analyse psychologique que de l'élaboration philosophique du concept moderne de subjectivité. Ecrire, c'est construire la conscience qui construit la conscience du texte, comme le souligne James, qui n'ignorait rien de la difficulté de l'entreprise : « Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness," I said to myself, "and you get as interesting and as beautiful a difficulty as you could wish" »[917].

> The representation of the interior process of consciousness is the task for which the Jamesian art of the novel is uniquely equipped, precisely because its ressources and equipment are not « pictorial », being essentially narrative and discursive. The representation of consciousness, even though James continually adopts the language of vision in referring to it, is an art of language. In this respect, the most important feature of James's art of fiction in *PL* is the consummate use of *style indirect libre*, free indirect speech, as the translation within the text of the novel of the inner, mental state of the heroine, of what she thinks and says to herself. In this way, what the reader is made to see is the action unfolding on the inner stage of Isabel's consciousness, her relation to herself–in response to the experience which it is her fortune–both good and bad–to live through her engagement with others on the external, worldly scene of Europe[918].

Chez James, la théorisation du sujet est mise en écriture et rendue explicite. Cela se traduit par des techniques, notamment celle du discours indirect libre, qui induit une polyphonie et une tension entre ce qui se situe à l'intérieur ou à l'extérieur de la conscience subjective qui est mise en scène. On assiste au XIX[e] siècle à l'émergence de cette technique, qui concède une circulation rapide des points de vue et permet d'éviter les clichés, les personnages stéréotypés, les « types ». L'étude de la conscience, selon James, est celle d'un « centre de conscience ». Dans ce roman de la conscience subjective, ce n'est pas ce que font les personnages qui est pertinent, mais ce qu'ils pensent, ce qui les anime. *PL* n'est pas un roman de l'action ou de la prise sur le monde ; l'emphase est mise sur la conscience par la voix des personnages, qui sont libres de forger leur personnalité au fur et

[916] Serge Soupel, *op.cit.*, p. 280.
[917] *PL*, Preface, p. 11.
[918] Cornelius Crowley, *op.cit.*, pp. 49-50.

à mesure, dans les limites de la condition humaine ; d'où l'importance des dialogues et du discours indirect libre dans le roman. L'apogée de ce phénomène se trouve d'une certaine façon en France dans les diverses expérimentations d'écriture qui ont été regroupées sous l'appellation générale de « nouveau roman », notamment dans le concept de « sous-conversation » élaboré par Nathalie Sarraute[919].

Bien que certaines notions de la psychanalyse restent encore incontournables, les théories de Freud et de Lacan ne semblent plus adéquates et surtout, leur suprématie est remise en question. La recherche est relancée. Selon les dernières découvertes des neurosciences, il n'y aurait pas une conscience organisatrice de tout cela, un lieu unique de prise de décision :

> Un consensus semble actuellement se former autour de l'idée que la conscience dépend de l'existence d'un « espace de travail neural », au sein duquel les résultats des traitements réalisés par les modules spécialisés que constituent différentes régions de notre cerveau peuvent diffuser globalement, et devenir ainsi disponibles à de nombreux systèmes simultanément. Dans ce schéma, les résultats du traitement effectué par un module ne deviennent accessibles à la conscience qu'à partir du moment où ce dernier est recruté dans l'espace de travail global[920].

Il est donc bien question d'un centre de conscience, la formule de James semble très adaptée. L'idée du *cogito ergo sum* a été largement abandonnée au XX^e^ siècle et la fragmentation a été beaucoup étudiée. Mais en revanche, les ajustements constants, nécessaires pour que tous ces éléments fonctionnent ensemble ont été peu étudiés. Cette vision du processus mental, qui insiste sur une conception en réseaux, modifie la représentation pyramidale du sujet qui a été traditionnellement adoptée. Ce centre de conscience ne se limite pas au système conscient :

> Ce va-et-vient entre conscient et inconscient suggère que les représentations correspondantes dépendent des mêmes processus neuraux. Dans cette perspective, conscient et inconscient représentent les extrémités d'un *continuum* plutôt que deux systèmes distincts[921].

[919] Cette dernière appréciait d'ailleurs beaucoup la littérature de James.

[920] Axel Cleeremans, "les zombies qui nous gouvernent", in *La Recherche*, N° 366, Juillet Août 2003, pp. 39-40.

[921] *Ibid*, p. 40.

Il y aurait, selon les neurosciences, un continuum entre l'inconscient et le conscient, plutôt que la rupture franche qu'avait établie Freud. James multiplie les passages dans *PL* où ce lien entre conscient et inconscient est rendu visible, annonçant ainsi le courant moderniste de *Stream of consciousness*. C'est particulièrement net dans la veille du chapitre 42 :

> At present, with her sense that the note of change had been struck, came gradually a host of images of the things she was leaving behind her. The years and hours of her life came back to her, and for a long time, in a stillness broken only by the ticking of the big bronze clock, she passed them in review[922].

De plus, selon les dernières découvertes, la notion d'inconscient serait à repréciser :

> Nos aventures neuropsychologiques nous ont appris à penser l'inconscient non pas comme une entité unifiée, mais comme une collection de processus absolument distincts et indépendants les uns des autres. Leur seul point commun est d'échapper à la conscience, mais ils ne constituent pas un système psychologique unifié comme l'est par contre la conscience. Parler de la conscience au singulier est donc parfaitement légitime, mais étendre cet usage du singulier à l'inconscient, c'est déjà s'engager sur la pente de la projection d'attributs conscients à nos processus mentaux insconscients. Le singulier de la conscience, processus temporellement unifié de notre psychisme, s'oppose ainsi au pluriel de nos inconscients évanescents, multiples et foisonnants[923].

Isabel Archer tente le plus possible d'éviter l'assaut des vagues de l'inconscient, ce qui correspond à un phénomène psychique que Jung a décrit ainsi :

> Mais si les contenus inconscients, profitant en quelque sorte du vacuum créé dans le conscient, pénètrent dans ce dernier et le comblent, l'animant de la force de conviction qui les caractérise, la question se pose de savoir comment l'individu va réagir à cette constellation entièrement nouvelle. Je laisse de côté le cas idéal de la compréhension critique de la situation. Deux éventualités sont possibles. Dans la première, le patient adhérera aux contenus inconscients qui « illuminent » dorénavant son esprit de toutes leurs forces de conviction : il y croira. Dans la seconde, il leur refusera toute créance et les rejettera[924].

[922] *PL* p. 39.
[923] Lionel Naccache, *op.cit.*, p. 364.
[924] Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Editions Gallimard, 1964, p. 96.

Isabel Archer représente le deuxième cas de figure. Elle refuse obstinément toute remise en question. Seule la mort de son cousin est capable de desserrer l'étau qui s'était forgé autour de sa personnalité consciente pour enserrer cette dernière jusqu'à l'étouffement.

Dans *Thinks*, publié en 2001, qui présente avec humour les dernières découvertes scientifiques quant à l'exploration de la conscience, Lodge cite les textes de James à plusieurs reprises, surtout *The Wings of the Dove*, et il montre l'importance de la littérature, entre autres à travers le discours final que fait son personnage principal, de formation littéraire, face à une audience de scientifiques à la fin du roman, à la fois en tant que référence théorique et en tant que texte littéraire. Le livre constitue une réflexion littéraire sur la conscience : c'est un roman qui introduit une problématisation des théories sur la conscience en 2001. Il publie un an plus tard *Consciousness and the Novel*, dans lequel les romans de James occupent une place importante, pour étayer sa thèse sur la conscience, et pour en faire une lecture critique. Le texte de James est pris tout à la fois comme texte littéraire à étudier en tant que tel et comme texte théorique pouvant éclairer les théories de la conscience du moment et même ajouter aux débats actuels sur la conscience.

L'utilisation que fait Lodge des textes de James est un reflet de la dualité de l'œuvre de ce dernier. James s'est exprimé à la fois en littérature et en théorie critique, ce qui lui permet de considérer la littérature tour à tour de l'intérieur et de l'extérieur. Gilman et Dickinson l'ont fait aussi, mais de façon moins systématique que James. Il y a une profonde affinité, une réelle filiation conceptuelle entre les travaux de James et ceux de Lodge. Ils ont ce même air nonchalant, cet air de divertissement. Mais cette nonchalance apparente cache mal un attrait *souverain* pour l'aridité théorique, un entendement acéré et une logique implacable dans la pratique raisonnée de l'abstraction. Le mimétisme de la démarche est frappant. James lui aussi écrivait des romans comprenant une théorie, puis des articles théoriques sur le même sujet, ce redoublement lui permettant de théoriser sa praxis et de mettre en application ses théories. Voici ce qu'en dit Lodge lui-même :

> For most of my adult life I combined the professions of novelist and academic, writing novels and works of literary criticism in regular alternation. I used some words of Gertrude Stein's as an epigraph for one of my books of criticism, *The Modes of Modern Writing*, that could serve the purpose for all of them: "what does literature do and how does it do it. And

> what ways does it use to do what it does." I posed these questions mainly in relation to the novel, in an effort to ground the interpretation and evaluation of novels in what I hopefully called a "poetics of fiction" – that is, a systematic and comprehensive description of the stylistic devices and narrative methods through which novels communicate their meanings and have the effects they have upon readers[925].

L'étude de la conscience chez James telle que la mène Lodge relève, plus que de la psychologie ou même de la philosophie, de l'épistémologie. Le roman *Thinks* est une forme de critique littéraire appliquée, de mise en fiction des prémisses théoriques de l'auteur :

> 'That's the problem of consciousness in a nutshell,' Ralph says. 'How to give an objective, third-person account of a subjective, first-person phenomenon.
>
> 'Oh, but novelists have been doing that for the last two hundred years,' says Helen airily.
>
> 'What d'you mean?'
>
> She stops on the footpath, lifts one hand, and shuts her eyes, frowning with concentration. Then she recites, with hardly any hesitation, or stumbling over words: ' "She waited, Kate Croy, for her father to come, but he kept her unconscionably, and there were moments at which she showed herself, in the glass over the mantel, a face positively pale with the irritation that had brought her to the point of going away without sight of him. It was at this point, however, that she remained; changing her place, moving from the shabby sofa to the armchair upholstered in a glazed cloth that gave at once – she had tried it – the sense of the slippery and the sticky." '
>
> […]
>
> Helen repeats the quotation, and says, 'You see – you have Kate's consciousness there, her thoughts, her feelings, her impatience, her hesitation about leaving or staying, her perception of her own appearance in the mirror, the nasty texture of the armchair's upholstery, " at once slippery and sticky" – how's that for qualia? And yet it's all narrated in the third person, in precise, elegant, well-formed sentences. It's subjective *and* objective.'
>
> 'Well, it's effectively done, I grant you,' says Ralph. But it's literary fiction, not science. James can claim to know what's going on in Kate whatshername's head because he put it there, he invented her. Out of his own experience and folk psychology[926].

[925] David Lodge, *Consciousness and the Novel*, Preface, Secker & Warburg, London: Random House, 2002, p.ix.
[926] David Lodge, *Thinks*, Secker & Warburg, London: Random House, 2001, pp. 42-43.

Eclairage sur la conscience, ce passage est aussi une vision du début XXI[e] siècle sur un texte jamesien, *The Wings of the Dove*. Ralph, le personnage principal, a organisé un colloque scientifique dans lequel il a demandé à Helen, auteur en résidence dans l'université fictive du roman, de présenter, d'un point de vue littéraire, les différentes conceptions de la conscience qui ont été développées pendant ces trois jours. Il prévient l'auditoire que cette intervention sera la dernière et qu'elle ne sera pas suivie de questions, parce qu'elle est conçue pour être le dernier mot, « last word ». Ce point donne de l'importance à ce discours, dont voici une partie:

> Understanding consciousness, it occurred to me this weekend, is to modern science what the Philosopher's Stone was to alchemy: the ultimate prize in the quest for knowledge.
>
> 'The search for a substance that would turn base metal into gold was of course vain, because no such compound exists or could be manufactured; but in the experimental process many genuine discoveries were made – from porcelain to gunpowder. Perhaps we shall never fully understand consciousness – I understand there are experts who take that view, and I must say I find it intuitively appealing – but the effort to do so has already yielded many fascinating discoveries about the brain and the mind, some of which have been described to us over the past three days[927].

Ce discours semble être une mise en abyme de celui de la figure de l'auteur, car Lodge développe les mêmes idées dans son ouvrage critique, *Consciouness and the Novel*, publié un an plus tard :

> It is of course possible to have a concept of the self – of the unique, autonomous, morally responsible individual human being whose inner life is fully known through introspection – without believing in the existence of immortal souls; but many people with no religious belief find the words "soul" and "spirit" useful, if not indispensable, to signify some uniquely valuable quality in human life and human awareness.
>
> According to the most enlightened thinking, philosophical and scientific, of our age, however, this is all nonsense. It is what Gilbert Ryle denounced, in his influential book *The Concept of Mind*, as the fallacy of the Ghost in the Machine. According to this orthodoxy, the human body, including the human brain which produces the phenomenon of mind, is a machine; there is no ghost, no soul or spirit, to be found in it. And the self is not an immaterial essence but an epiphenomenon of brain activity[928].

[927] *Ibid*, p. 316.
[928] David Lodge, *Consciouness and the Novel*, p. 5.

L'idée générale qui se dégage de la recherche de Lodge, que ce soit dans l'ouvrage de fiction ou l'étude théorique, semble être que nous ne comprendrons jamais véritablement la conscience. Nous ne pouvons avoir accès qu'aux effets de la conscience, comme chez Freud, le rêve, le lapsus et le mot d'esprit ne sont que des manifestations de l'inconscient. Mais par contre, l'ensemble des tentatives pour y parvenir, « the effort to do so », que représentent les travaux sur la conscience nous fait découvrir des données cruciales sur le cerveau et l'intellect. Helen parle aussi de « la dimension tragique » de la conscience, de la tentation du suicide, et suggère que « la littérature peut nous aider à comprendre l'aspect sombre de la conscience également ». Cette intervention est la dernière d'une longue série d'un colloque de trois jours sur la conscience, toutes visant à démontrer qu'il n'y a pas de sujet à proprement parler ; le « sujet » est, de fait, pour les neuro-sciences, une simple activité neuronale, pour les informaticiens, une intelligence artificielle, un ordinateur, un centre de réseaux, pour les linguistes, un simple carrefour de discours et de signifiants. En tant que critique littéraire et en tant qu'écrivain, cette conception ne lui convient pas. Selon elle, la littérature apporte des éléments sur la conscience[929] :

> The idea of the self is under attack today, not only in much scientific discussion of consciousness, but in the humanities too. We are told that it is a fiction, a construction, an illusion, a myth. That each of us is 'just a pack of neurons', or just a junction for converging discourses, or just a parallel processing computer running by itself without an operator. As a human being and as a writer, I find that view of consciousness abhorrent – and intuitively unconvincing[930].

Lodge examine l'idée selon laquelle l'intellect serait une machine, et le moi une illusion produite par cette machine, un épiphénomène de l'activité du cerveau. Notre expérience subjective du monde, *qualia*, n'est que le fait de l'exercice de neurones, seul le langage – ou plutôt ce que nous construisons en langage – nous procure l'illusion de constituer un moi. Lodge semble penser que la notion selon laquelle « le soi est une illusion, un simple épiphénomène du cerveau » menace l'importance accordée au romanesque, au fictionnel.

[929] Cela correspond bien à ce que l'énonciation fait transparaître à propos d'Isabel et de sa conception de la littérature : « It seemed to her at last that she would do well to take a book; formerly, when heavy-hearted, she had been able, with the help of some well-chosen volume, to transfer the seat of consciousness to the organ of pure reason. Of late, it was not to be denied, literature had seemed a fading light, and even after she had reminded herself that her uncle's library was provided with a complete set of those authors which no gentleman's collection should be without, she sat motionless and empty-handed, her eyes bent on the cool green turf of the lawn » : *PL*, p. 93.

[930] David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 319.

Mais l'on peut également considérer que dans le contexte qui est le nôtre, celui de la critique littéraire, cela ne change rien, puisque notre propos est précisément d'analyser des effets, celui de l'effet-personnage, par exemple. Cela ne fait donc que repousser d'un cran l'analyse, sans la modifier en profondeur.

> In Lodge's thumbnail sketch of the history of the novel Henry James is perhaps given too much credit – and Lodge's interest being English literature, Flaubert none at all – but he notes succinctly and effectively how James married in his fiction the first person of subjective enquiry with the third person of objective enquiry, developing the mastery of free indirect speech that allows the novelist to locate the narrative in a character's consciousness and yet move away from it to suggest other realities.
> James's immediate heirs are modernist novelists like Woolf and Joyce who manifest a direct interest in depicting consciousness[931].

La réflexion que mène David Lodge à propos du roman réserve à Henry James une place trop importante, selon ce critique, mais il nous semble au contraire qu'elle reflète de façon juste la contribution de James à l'étude de la conscience dans le cadre de la littérature de langue anglaise.

Le statut des émotions dans le roman est assez complexe. Il s'ensuit que certains critiques reprochent à James la froideur de ses personnages, le manque d'émotions, d'autres au contraire un trop plein émotionnel. Une réponse possible à cette contradiction apparente est que l'émotion ne se situe pas au niveau des personnages, mais à celui de l'énonciation. A la remarque que lui adresse Ralph : « You want to see, but not to feel », Isabel répond : « I don't think that if one's a sentient being one can make the distinction » [932]. Sa réponse mérite réflexion. Selon Isabel Archer, et peut-être selon James, la sensibilité n'est pas dissociable de la perception visuelle. Etudier la conscience dans le corpus nécessite d'analyser comment sont montrés l'inconscient, l'affect et la terreur, reprenant ainsi différemment les conclusions du deuxième mouvement de ce chapitre sur la terreur et les signes. Vu sous cet angle, le problème des émotions et de l'affect en littérature ne peut que démonter l'illusion constituée par le personnage. Selon nous, le texte de James travaille sur un effet général de dilution d'affect, sur lesquels se détachent certains passages qui opèrent une concentration, qui offrent un moment de poésie dans le

[931] James Friel, Liverpool John Moores University, "Book Review: *Consciousness and the Novel*, David Lodge", in *Cercles*, revue pluridisciplinaire du monde anglophone, 2003.
[932] *PL*, p. 134.

roman correspondant à la condensation d'un récit à plusieurs entrées. *The Portrait of a Lady* est, d'une certaine façon, le roman de James le plus représentatif du point de vue de l'étude de la conscience. « Isabel Archer is the paradigmatic heroine of the Jamesian novel, perhaps the exemplary Jamesian version of what it means to be human »[933] : Crowley souligne ainsi le rôle décisif de ce roman dans l'appréhension jamesienne de la conscience humaine.

[933] Cornelius Crowley, *op. cit.*, p. 48.

2 L'affect et l'élaboration d'une conscience dans The Yellow Wallpaper

Lorsque la narratrice évoque les meubles de son enfance, il est difficile de savoir si elle fait la distinction entre ce qu'elle ressentait alors et sa situation actuelle :

> I never saw so much expression in an inanimate thing before, and we all know how much expression they have! I used to lie awake as a child and get more entertainment and terror out of blank walls and plain furniture than most children could find in a toy-store.
>
> I remember what a kindly wink the knobs of our big, old bureau used to have, and there was one chair that always seemed like a strong friend.
>
> I used to feel that if any of the other things looked too fierce I could always hop into that chair and be safe[934].

La narratrice n'a jamais vu tant d'expression dans une chose inanimée[935]. Les choses ont tant d'expression, nous le savons bien, assure-t-elle, tentant ainsi de nous associer à la réalité de son délire. La perception qu'elle a de la pièce actuelle s'organise autour de celle qu'elle avait de sa chambre d'enfant, comme dans *La Recherche*, le narrateur redispose la pièce de son présent en fonction de toutes les pièces de son souvenir, véritable radioscopie du fonctionnement de la mémoire dans la perception et la conscience de soi et de son environnement. Elle explique à quel point ces meubles étaient menaçants, à l'exception d'un élément rassurant, un fauteuil, qui semblait comme un ami. Son jeu enfantin a été figé en un délire de projection, elle a oublié qu'elle se contentait de jouer à se faire peur lorsqu'elle était enfant. Sa vision actuelle est donc faite de strates, qu'elle ne décode pas en tant que telles, mais le tableau kaléidoscopique qu'elle en présente, offert à la perspicacité du lecteur, permet une visualisation et un rebrassage des matériaux. L'analyse de Susan Fleischman du type de dispositif narratif dans un texte de Virginia Woolf est tout à fait applicable à la nouvelle de Gilman :

> […] The next step in the process is to collapse the two psyches; not in the sense of having the Speaker/narrator move toward the point of view of his

[934] *The YWP*, pp. 16-17.

[935] Cette phrase évoque irrésistiblement au lecteur francophone le célèvre vers de Lamartine : « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? ».

> or her experiencing-self, but rather as Woolf does, by shifting the focus onto the Speaker's activities in the present, which are cognitive activities rather than events that happened. The natural outcome of this move is a disabling of retrospection – at least as anything more than just a backward look from the vantage point of the focal present. Woolf's focus on the speaking-self and on speaker-now renders the label « narrator » inappropriate for the Speaker of this text in genuine interior monologues. Cohn (1978: 182) observes, « the temporal sequence of past events yields to the temporal sequence of present remembrance, and the past is thereby radically dechronologized »[936].

Cela met l'accent sur le présent de la conscience, sur le présent de la subjectivité, comme le souligne Michel Zink :

> L'hypothèse qui nous a guidés jusqu'ici est que l'irruption du temps présent et du monde contemporain dans la littérature n'est pas une innovation accidentelle et superficielle, mais le signe d'une évolution profonde de la conscience littéraire. Vu sous cet angle, le développement de la littérature allégorique présente un intérêt particulier. Dès lors, en effet, qu'elle revêt la forme d'une psychomachie entendue au sens large, c'est-à-dire d'une description des mouvements et des conflits au sein de la conscience, non seulement morale, mais aussi psychologique, elle traite, par définition, du présent de la subjectivité[937].

Il y a un côté visionnaire dans cette nouvelle, qui donne à voir une mise à plat des aspects du soi non réalisés, un élargissement de la perception et une vision périphérique, en quelque sorte. L'élaboration psychique se fait à l'insu de la pensée rationnelle, dans des moments privilégiés, souvent dans des périodes chaotiques, précédés de moments de vacuité[938] qui annoncent en fait un moment créatif de prise de conscience, un *satori*. Ce phénomène est porté à son comble dans la nouvelle lors de l'apparition du *poltergeist*, qui, nous l'avons vu, provoque une hésitation et suscite des questions du type « qui suis-je ? Qui parle en moi ? ». En ce qui concerne le personnage, ce processus peut être analysé comme le retour du refoulé de Lacan. L'effroi et la déstabilisation ne mènent à aucune prise de conscience, mais plutôt au surgissement de l'état psychotique tel que le décrit Jung : « Si l'inconscient engloutit le conscient et saccage les instances conscientes, cela

[936] Suzanne Fleischman, *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*, Section « Storytelling in the present », London: Routledge, 1990, p. 294.
[937] Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 127.
[938] Cette vacuité est très bien décrite à propos d'Isabel Archer, qui, dans le train pour Londres, semble être entre deux états de conscience. Voir *supra*, développement précédent.

entraîne un état psychotique »[939]. Mais en ce qui concerne le lecteur, il y a un phénomène de *catharsis*. D'une certaine façon, le texte s'adresse directement à l'inconscient du lecteur. Après l'effet de saisissement, le doute sur la réalité décrite par le texte peut s'installer le temps de la lecture, puis une prise de conscience peut s'effectuer. L'écriture est un processus rationnel. Le monologue de la narratrice correspond à la fois à un délire et à une œuvre, il est à la fois ce qui informe l'œuvre et ce qui la constitue à part entière. Ce délire semble le plus souvent directement informé par l'inconscient, mais aussi par cet entre-deux, le pré-conscient. Il serait également possible de ne considérer que le processus interne au texte, en oubliant ainsi le lectorat, mais, selon nous, l'énonciataire a un rôle à jouer. Plutôt qu'« entre lecteur et personnage », nous dirons « entre énonciataire et personnage ». Comme l'on considère la symétrie entre narration et narrataire, on peut considérer celle qui existe entre énonciation et énonciataire.

Le personnage qui rampe autour de la pièce à la fin de la nouvelle exprime la folie par une attitude corporelle. Cela n'apparaît pas comme une convention arbitraire, dénuée de sens. Au contraire, le geste parle, la vision constituée par la *persona*, absorbée dans l'acte de ramper autour de la pièce est ce qui déclenche la conclusion : « elle est devenue folle », pour son mari, qui feignait d'ignorer la gravité de son état, comme pour le lecteur. Le fait que les gestes précèdent la pensée et l'émotion dans bien des cas, décrit par les neurosciences à l'heure actuelle, l'était déjà par William James. La suprématie de la psychanalyse dans ce domaine est remise en question. Plus tard, Gilman ne fut pas convaincue par les théories psychanalytiques, lorsqu'elle en prit connaissance ; mais peut-être ses conclusions devançaient-elles celles de la psychanalyse. A travers ce personnage qui rampe, on nous dit sa folie, mais aussi son enfermement, ce qui laisse entrevoir le rationnel dans l'irrationnel, la « raison » de la folie dans la nouvelle. Quant on assiste à la diffraction du personnage dans le papier peint, il s'agit de bien autre chose que de la description d'un cas clinique. Sa folie est entièrement contextualisée, elle reflète la prévalence du mythe concernant les femmes de la bourgeoisie à la fin du XIX^{e} siècle. Il suffisait de leur affirmer suffisamment souvent qu'elles étaient folles pour qu'elles le devinssent. C'est dire la force du discours et de l'injonction ; le mythe est plus fort que la réalité. Ce dernier, dont Barthes soulignait la force réactionnaire, a certes un pouvoir

[939] Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, p. 93.

structurant sur la réalité, mais il reflète aussi certaines pratiques, si bien qu'on ne sait plus ce qui est premier dans cette configuration dédaléenne.

La nouvelle de Gilman rejoint les spéculations actuelles. On sait à présent que l'émotion figure au cœur de la démarche rationnelle. Selon les théories développées par Damasio dans *L'erreur de Descartes*, les émotions sont la condition de possibilité de la mise en œuvre du processus rationnel, en vue de la prise de décision :

> I began writing this book to propose that reason may not be as pure as most of us think it is or wish it were, that emotions and feelings may not be intruders in the bastion of reason at all: they may be enmeshed in its networks, for worse *and* for better. The strategies of human reason probably did not develop, in either evolution or any single individual, without the guiding force of the mechanisms of biological regulation, of which emotion and feeling are notable expressions. Moreover, even after reasoning strategies become established in the formative years, their effective deployment probably depends, to a considerable extent, on a continued ability to experience feelings[940].

Les émotions guident le processus rationnel dans certaines circonstances. Quelle est la place de l'émotion dans le processus vers la conscience dans cette nouvelle ? La nouvelle est traversée par l'ambivalence et la tension constante entre deux forces opposées. L'héroïne ne voit qu'un aspect dans le rapport avec son mari : « He is very loving and he hardly lets me stir without any direction » dit-elle, sans percevoir l'ambivalence que sa formulation-même laisse deviner. Elle nous présente donc à son insu une des acceptions de l'ambivalence[941], qui nécessite d'intégrer le principe de réalité. La *persona* de cette nouvelle n'est pas en mesure de faire cette intégration, c'est le rôle de l'énonciataire. L'émotion affectant les personnages n'est ni le pathos et ni le refoulement, mais une condition de possibilité. Dans la nouvelle, cette confrontation est mise en jeu à travers les deux personnages de John et de la narratrice, avec la mise en abyme du frère et de la sœur de John, et la résolution entre ces deux extrêmes n'a lieu qu'au niveau de l'instance énonciative. La part de l'affect dans le processus rationnel est plus ou moins importante, plus ou moins ouvertement reconnue. On a opposé à tort la raison à l'émotion. Une

[940] Antonio R. Damasio, *Descartes' Error, Emotion, Reason, and the Human Brain*, (1995), Quill, Harper Collins Publishers, 2000, Introduction, pp. XI-XIII.
[941] « Caractère de ce qui se présente sous deux aspects, sans qu'il y ait nécessairement opposition ou ambiguïté ».

certaine pensée traditionnelle témoigne d'une méfiance acquise à l'égard des émotions. Mais cette pseudo-sagesse est à remettre en question, car l'absence d'émotions est en fait dommageable pour le processus rationnel :

> This is not to deny that emotions and feelings can cause havoc in the processes of reasoning under certain circumstances. Traditional wisdom has told us that they can, and recent investigations of the normal reasoning process also reveal the potentially harmful influence of emotional biases. It is thus even more surprising and novel that the *absence* of emotion and feeling is no less damaging, no less capable of compromising the rationality that makes us distinctively human and allows us to decide in consonance with a sense of personal future, social convention, and moral principle[942].

Le trop plein d'émotions, autant que le manque, nuit à la prise de décisions. L'opposition qu'instaure la nouvelle entre les deux protagonistes, l'un refusant toute démonstration passionnelle, l'autre sans cesse aux prises avec un émotionnel envahissant et incapacitant, montre ce double écueil possible dans le rapport à l'affect et aux émotions dans la nouvelle. Cependant, on peut discerner également un jeu sur les émotions en tant que ficelle littéraire. La nouvelle de Gilman est loin d'être un simple texte sur la folie. Cela transparaît surtout à travers l'instance énonciative, qui est alors percée à jour en tant que processus de rationalité. L'énonciation littéraire relève d'une dialectique subtile entre la dimension émotionnelle et le processus rationnel.

[942] Antonio R. Damasio, *op. cit.*, pp. XI-XIII.

3 La circonférence de la conscience dans la poésie de Dickinson

Dans cette analyse de la conscience chez Dickinson, nous privilégions l'étude de la solitude face à la mort, la puissance du soi, qui s'oppose à la division et à la fragmentation du moi et enfin la métaphore de la circonférence. Nous avions émis l'hypothèse dans la première partie que l'absence apparente d'altérité chez Dickinson cachait peut-être son contraire, une omniprésence déguisée. L'analyse du poème 642, qui met en scène un sujet divisé et signale qu'aucun autre ne saurait être plus menaçant pour soi que soi-même, nous avait incité à le rapprocher de la dernière strophe du poème 1323, dans laquelle la conscience est perçue comme « un élément étranger et terrible ». Nous nous proposons maintenant de citer ce poème dans sa totalité :

I never hear that one is dead
Without the chance of Life
Afresh annihilating me
That mightiest Belief,

Too mighty for the Daily mind
That tilling its abyss,
Had Madness, had it once or twice
The yawning Consciousness,

Beliefs are Bandaged, like the Tongue
When Terror were it told
In any Tone commensurate
Would strike us instant Dead

I do not know the man so bold
He dare in lonely Place
That awful stranger Consciousness
Deliberately face –

Le déroulement du poème nous indique que la conscience du temps, de l'angoisse, voire de la terreur, naît de la confrontation avec la mort de l'autre. Comme nous l'avions annoncé en introduction, ce chapitre suit le mouvement de ce poème 1323. L'annonce de la mort de l'autre déclenche une prise de conscience de la difficulté de l'expression et la terreur de l'expression mène à son tour à la conscience. La mort de l'autre suscite une prise de

conscience répétée, puis engendre la terreur, sur laquelle se greffe l'apparition de la conscience. La conscience est cet étranger qu'on a peur de rencontrer dans un endroit isolé, que personne ne peut jamais affronter délibérément, qui ne peut qu'être suggérée, par bribes, dans des moments qui ont la lucidité de la folie : « Madness … Consciousness ». L'expression « The yawning Consciousness » est une métaphore de cette conscience qui n'apparaît que par à-coups.

Tout le poème converge vers la mention de cet étranger qu'on a peur de rencontrer dans un endroit isolé, auquel on a peur de faire face, et qui se trouve être la conscience. « I do not know the man so bold ». Dans la première phrase des 1ère et 4ème strophes, le trajet de la phrase est le même : de « I » vers « one » ou « the man », c'est-à-dire vers la généralisation. Le pronom personnel « I » de la première strophe délègue la démonstration de sa perception à un témoin imaginaire dont on précise qu'il n'existe pas « I never hear that one is dead ». La valeur générique du masculin de « the man » est donc utilisée *a contrario*. « He », qui fait fonction de généralisation, prend une majuscule, « me », une minuscule. « I » est associé à une négation à deux reprises. Peut-on déceler l'élargissement du moi, son cheminement vers une conscience plus ample ? Si nous reprenons la fin de la citation de Susan Manning de la fin de la première partie, nous pouvons formuler une autre hypothèse[943]. La relation du soi au soi, processus interne, loin d'être la seule relation, est peut-être au contraire le prélude à un autre phénomène, celui qu'évoque Susan Manning et qui est, lui, externalisé : la conscience en tant que processus.

Le poème 822 témoigne d'une démarche du même ordre. Il y est expliqué que la part de l'être qui a conscience des voisins et du soleil est la même que celle qui aura conscience de sa propre mort :

> This Consciousness that is aware
> Of Neighbors and the Sun
> Will be the one aware of Death
> And that itself alone
>
> Is traversing the interval
> Experience between
> And most profound experiment
> Appointed unto Men –

[943] Voir *supra*, chapitre 2. Rappelons toutefois ici la fin de la citation : "The only relationship is an internal one – self within or behind the self – so that the processes of consciousness become the primary location for knowledge of identity and value, the nearest thing available to an absolute". Susan Manning, "How Conscious Could Consciousness Grow? – Emily Dickinson and William James", in *Soft Canons*, pp. 327-328.

How adequate unto itself
Its properties shall be
Itself unto itself and none
Shall make discovery.

Adventure most unto itself
The Soul condemned to be –
Attended by a single Hound
Its own identity.

Le poème associe le privé et le public, l'ordinaire et l'inhabituel. Trois termes coexistent, qui renvoient à des concepts similaires : « Consciousness », « Soul » et « Identity ». Lorsque Dickinson s'interroge sur le lien entre l'instant de vie et l'instant de mort, elle le qualifie d'« intervalle », tout comme Levinas :

> L'avenir que donne la mort, l'avenir de l'événement n'est pas encore le temps. Car cet avenir qui n'est à personne, cet avenir que l'homme ne peut pas assumer, pour devenir un élément du temps doit tout de même entrer en relation avec le présent. Quel est le lien entre les deux instants, qui ont entre eux tout l'intervalle, tout l'abîme qui sépare le présent et la mort, cette marge à la fois insignifiante mais à la fois infinie où il y a toujours assez de place pour l'espoir ? Ce n'est certainement pas une relation de pure contiguïté qui transformerait le temps en espace, mais ce n'est pas non plus l'élan du dynamisme et de la durée, puisque pour le présent ce pouvoir d'être au-delà de lui-même et d'empiéter sur l'avenir nous semble précisément exclu par le mystère même de la mort[944].

Dans l'espace donné par la perspective de la mort, dans « l'abîme qui sépare le présent et la mort », des siècles peuvent paraître plus courts qu'un seul jour : « Since then – 'tis Centuries – and yet / Feels shorter than the Day / I first surmised the Horses' Heads / Were toward Eternity – »[945]. Nous avons vu dans le chapitre 2 que la solitude apparaissait comme une impossibilité dans la plupart des poèmes. Celui-ci montre au moins une exception à cette règle : la solitude a partie liée avec la mort. Mais la persona ne peut-elle donc pas connaître la solitude de son vivant ? Le poème 1695 affirme le contraire :

There is a solitude of space
A solitude of sea
A solitude of death, but these

[944] Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre* (1948), Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 68.
[945] Poème 712. Voir *supra*, p. 421.

Society shall be
Compared with that profounder site
That polar privacy
A soul admitted to itself –
Finite infinity.

Aucune majuscule hors l'anaphore, l'unique tiret, la triple répétition du terme-clef, « solitude » : tout cela confère un aspect solemnel au poème, lui donnant des apparences de litanie. L'opposition entre deux extrêmes, annoncée par l'expression « polar privacy », crée un troisième concept, difficilement concevable, celui de la finitude de l'infini : l'oxymore « finite infinity », qui clôt un poème relativement sobre selon les standards dickinsoniens, résume le paradoxe de la conscience, ici nommée « soul ».

Nous avons vu que le poème 280, qui débute par « I felt a Funeral, in my Brain » fonctionne, comme tant de poèmes de Dickinson, sur une métaphore filée, qui est en fait un récit-métaphore, ou une métaphore-récit[946] :

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down –
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing – then –

Ce problème explore une conscience du temps et une conscience du néant, mais surtout il fait mention du flux de la conscience au terme d'une conscience incarnée, phénomène qui serait paradoxal hors énonciation poétique. Ce prétérit renvoie au « I » de la *persona* et au « I » de l'énonciation tout à la fois, c'est-à-dire qu'il est indexé sur le présent de l'énonciation. Comme le souligne Guy Jean Forgue, le « Je » des poèmes de Dickinson est avant tout une conscience :

> Chez Dickinson, un poème sur sept commence par « Je ». Mais là aussi, elle nous prévient : « Quand je me donne pour celle qui présente ces vers, il ne s'agit pas de moi, mais d'une personne supposée. » Or, cette personne est d'abord une conscience, et une conscience en déréliction, passionnée d'explorer son « *waste land* » intérieur. Gelpi l'a fait remarquer, on trouve chez elle comme chez Hopkins un *inscape* et un *instress* – une force centripète dont elle serait le pivot. Voilà une démarche qui évoque nos modernes plus que ses contemporains, même si son expérience objective

[946] Ce poème a été cité dans sa totalité : voir *supra*, p. 192.

> reste limitée ; après tout, elle aurait pu imiter Thoreau et dire qu'elle avait beaucoup voyagé à Amherst[947].

L'expression employée, « une conscience en déréliction », ne prend en compte qu'une facette de la conscience dickinsonienne[948]. Forgue enchaîne en citant Gelpi :

> Le moi est pour la poétesse l'ambiguïté suprême : à la fois unique et monolithique, et regard sur soi, ou « pour-soi ». Il contient le monde et peut même le remplacer ; il va vers lui et s'en retire, telle une marée. Affamée d'union, Dickinson revient sans cesse sur elle-même. La conscience et l'univers s'expriment l'un par l'autre sans pouvoir jamais coïncider et se confondre : mouvement centrifuge et centripète tout ensemble, spirale qui s'écarte d'elle-même et y retourne toujours (Gelpi)[949].

Il semble bien que l'enjeu principal soit un passage du moi au soi, du moi à la conscience, plutôt dans un mouvement de va-et-vient, comme le note Gelpi. Il est frappant de constater à quel point son analyse de la conscience et de l'univers dans la poésie de Dickinson rejoint celle de Jung du Moi et du Soi. Comme le pointe Jung dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, l'individuation nécessite de prendre conscience de son être dans sa dimension globale, le sujet doit admettre que le Moi conscient n'est qu'un élément de sa personne et qu'il doit composer avec des forces extérieures à lui : « Le Soi pourrait être caractérisé comme une sorte de compensation du conflit qui met aux prises le monde extérieur et le monde intérieur »[950]. Le processus est long et complexe :

> Quand on parvient à percevoir le Soi comme quelque chose d'irrationnel, qui est, tout en demeurant indéfinissable, auquel le Moi ne s'oppose pas et auquel le Moi n'est point soumis, mais auquel il est adjoint et autour duquel il tourne en quelque sorte comme la terre autour du soleil, le but de l'individuation est alors atteint[951].

Le trajet du Moi au Soi est nécessaire mais périlleux, le Moi doit trouver sa place dans le Soi :

---

[947] Guy Jean Forgue, Traduction et introduction, *Emily Dickinson, Poèmes/Poems,* Aubier bilingue, 1970, p. 26.
[948] Nous avons noté à plusieurs reprises que la conscience chez Dickinson, loin de n'être qu'angoisse, est avant tout célébration des arcanes de la Circonférence.
[949] *Ibid*, pp. 26-27. Forgue cite ici l'ouvrage de Gelpi, *Emily Dickinson: The Mind of the Poet*, qu'il décrit ainsi dans la bibliographie : « étude dense et riche ».
[950] Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, p. 258.
[951] *Ibid*.

> Le Moi est le seul contenu du Soi que nous puissions connaître. Le Moi qui a parcouru son individuation, le Moi individué, se ressent comme l'objet d'un sujet inconnu qui l'englobe[952].

L'individu n'atteint véritablement sa pleine réalisation qu'au terme de ce processus d'« individuation », qui repose sur le lien avec l'universalité, à travers, entre autres, ce que Jung nomme « l'inconscient collectif ». Le poème 632 exprime la confiance en la puissance du cerveau. « Brain », ici, nous semble utilisé comme un synonyme de « Conscience » :

> The Brain – is wider than the Sky –
> For – put them side by side –
> The one the other will contain
> With ease – and You – beside –
>
> The Brain is deeper than the sea –
> For – hold them – Blue to Blue –
> The one the other will absorb –
> As Sponges – Buckets – do –
>
> The Brain is just the weight of God –
> For – Heft them – Pound for Pound –
> And they will differ – if they do –
> As Syllable from Sound –

Le mot « brain » est promu au rang de concept par l'association du déterminant et de la majuscule : « The Brain », ce qui correspond à une constante dans l'écriture de Dickinson. La conscience individuelle contient le tout, puisqu'il peut contenir le ciel, la mer, et même Dieu. And you, beside – revient ici encore l'idée selon laquelle le moi contient l'altérité. L'image de Dieu ici est la conscience universelle, le tout de Jung. C'est le moi qui est divisé, mais le soi, au contraire, est solide, comme dans le poème 789 : « On a Columnar Self – How ample to rely ». Le poème 1452 décrit la difficulté à trouver ses mots, les pensées qui cherchent leurs mots, et la sensation de plénitude qui accompagne les rares occasions où ils se présentent :

> Your thoughts don't have words every day
> They come a single time

[952] *Ibid*, p. 259.

Like signal esoteric sips
Of the communion Wine
Which while you taste so native seems
So easy so to be
You cannot comprehend its price
Nor its infrequency

Quand les mots rejoignent les pensées, un phénomène rare se produit, qui pourtant, quand il survient, semble si familier. Le segment « Vos pensées n'ont pas des mots tous les jours » souligne la difficulté de l'expression, peut-être plus particulièrement celle de l'expression poétique. La métaphore du vin de communion que l'on déguste par petites gorgées et qui paraît si ordinaire alors qu'il est sans prix souligne la sensation de tiraillement entre la rareté du phénomène et la sensation d'évidence de l'expression des pensées, le *satori* qui en résulte.

Le poème 1454 associe la métaphore du « Disque », qui annonce celle de la « Circonférence », à la Conscience mise à nu :

Those not live yet
Who doubt to live again –
"Again" is of twice
But this – is one –
The Ship beneath the Draw
Aground – is he?
Death – so – the Hyphen of the Sea –
Deep is the Schedule
Of the Disk to be –
Costumeless Consciousness –
That is he –

La plupart des gens ne doutent pas du fait qu'ils vont vivre à nouveau, ne doutent pas de « la vie après la mort ». Mais « l'après-vie », ou mieux, « la vie – encore », ne peut pas être conçue en fonction de celle que nous connaissons en cette vie-ci, elle ne peut donc que demeurer un mystère. Comment pourrait-on considérer que le bateau qui a coulé est à terre ? La mort, « le trait d'union de la mer » est le chaînon intermédiaire entre deux espaces, qui ne révèle rien de la profondeur de la perspective du disque, de la conscience dévoilée. Dans le poème sur le temps, la métaphore du vêtement trop étroit fait se dérouler, comme en écho, l'évolution du concept *non sum qualis eram*. Le sujet est considéré dans son évolution au cours du temps ; progressant graduellement de l'habit trop étroit à la

conscience dépourvue de costume, il n'a cessé de croître et peut-on supposer, de renoncer, au fur et à mesure de sa croissance, aux vêtements devenus trop petits, jusqu'à s'en trouver totalement dépourvu. Un réseau de sens réunissant d'autres poèmes à travers le thème de la séparation, qu'accompagne le motif du trait d'union, peut être ainsi identifié.

La mort, l'amour, la mer et la conscience sont souvent liés chez Dickinson, comme dans le poème 249 : « Wild Nights – Wild Nights! ... /Rowing in Eden – Ah, the Sea! / Might I but moor – Tonight – / In Thee!». Le paradoxe apparent qu'induit l'association obsessionnelle de la mort et de l'amour chez Dickinson est élucidé si l'on songe à l'observation suivante de Levinas : « Il y a dans la mort la tentation du néant de Lucrèce, et le désir de l'éternité de Pascal. Ce ne sont pas deux attitudes distinctes : nous voulons à la fois mourir et être[953] ».

La Circonférence, nous l'avons vu, est une figure très fréquente chez Dickinson, ce que souligne Claire Malroux :

> Emily Dickinson avait une prédilection pour le mot « Circonférence » : « la Circonférence est mon Affaire », déclarait-elle[954]. Loin d'être un cercle fermé sur lui-même, la circonférence symbolise une exploration rayonnante vers un infini jamais atteint : la totalité peut-être de l'expérience humaine, opposée plus tard au « Centre », qui est « l'affaire » de la Bible »[955].

La circonférence signale une conscience sans cesse en exploration. Selon Christine Savinel, Dickinson ne pouvait pas ignorer la représentation coutumière de l'hypothèse « Dieu » comme « un cercle dont le centre est partout, la circonférence nulle part » : « La définition « *Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam* » ne pouvait qu'être familière au poète, à maint titre, y compris par la reprise qu'en fit Ralph W. Emerson dans *Circles* »[956].

Les occurrences de « Circumference » sont multiples et varient selon le contexte. Certaines sont évocatrices de la fin du parcours, comme « Circumference thou Bride of Awe », dans le bref poème 1620[957] et dans le poème 633 : « When Cogs – stop – that's

[953] Emmanuel Levinas, *op.cit.*, p. 66.
[954] Lettre à T.W. Higginson de juillet 1862.
[955] Claire Malroux, traduction et présentation, *Emily Dickinson, Une âme en incandescence*, Préface, Paris, José Corti, 1998, pp. 18-19.
[956] Christine Savinel, *op. cit.*, p. 206.
[957] Ce poème date de 1884, soit deux ans avant la mort de son auteur. Nous signalons rarement les effets éventuels de contingences biographiques mais dans le cas précis, la question d'un lien éventuel entre la symbolique associée à circumference dans ce poème et sa date de composition, mérite, nous semble-t-il,

Circumference – / The Ultimate – of Wheels ». Dans le poème 967, qui décrit la relativité de la durée en fonction des variations de la douleur, la Circonférence est celle du cerveau :

Pain expands the Time –
Ages coil within
The minute Circumference
Of a single Brain –

Pain contracts – the Time –
Occupied with Shot
Gamuts of Eternities
Are as they were not –

Dans cette esthétique de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, la Circonférence est décrite, de façon inhabituelle, comme « minuscule ». Le poème 883 lie la circonférence à la création poétique et expose la théorie littéraire de Dickinson L'influence diffuse de la poésie dépasse le créateur et son époque :

The Poets light but Lamps –
Themselves – go out –
The Wicks they stimulate –
If vital Light

Inhere as do the Suns –
Each Age a Lens
Disseminating their
Circumference –

Le vers du poème 680, « Each Life converges to some Centre » se contente de suggérer la Circonférence, sans la nommer, comme le poème 569, qui situe les poètes au-dessus de tout :

I reckon – when I count at all –
First – Poets – then the Sun –
Then Summer – Then the Heaven of God –
And then – the List is done –

But, looking back – the First so seems
To Comprehend the Whole –
The Others look a needless Show –

d'être posée.

So I write – Poets – All –

Ce poème reprend l'idée de la suprématie de la poésie, qui va de pair avec l'usage de la métonymie « Poets » our « Poetry ». « The First so seems To Comprehend the Whole – » évoque la circonférence du poème 883. La Circonférence n'apparaît ici qu'à travers des synonymes, dans le sens d'ensemble. « The Whole » est la totalité dont on ne peut faire le tour ; la somme est supérieure aux parties qui la composent. La poésie est ce qui comprend le tout. Comme « Brain », le terme « Poets » est mis sur un plan qui domine tout le reste. Les poètes sont mis en avant comme une sorte de conscience suprême, qui relèverait d'un « tout » qui ne se laisse pas circonscrire, ni écrire. D'où le poème 501, dans lequel le mot « Conclusion » n'est pas compatible avec les mots « the World » et « the Whole » (nous serions tenté d'en ajouter un troisième : « the Word ») et qui insiste sur le fait que le monde que nous connaissons n'est pas « Conclusion » :

This World is not Conclusion.
A Species stands beyond –
Invisible, as Music –
But positive, as Sound –

Le monde, ce monde-ci, n'est pas Conclusion, parce qu'il y a quelque chose au-delà du Monde – Une espèce invisible, qui emprunte à la musique l'invisibilité et au son la puissance. La musique est associée à une forme d'invisibilité, et de silence qui n'est pas une absence de sons, mais absence de mots. Le poème précise les rapports entre la musique et la littérature. Il y a quelque chose au-delà du Monde – ou du Mot ? Le mot « Word » est contenu de façon sous-entendue dans le mot « World », tandis que le terme « Sound » confirme l'effet de paronomase implicite sur l'axe paradigmatique entre world et word. La poète n'a pas dit son dernier mot. La fin du poème, totalement inattendue, confirme d'ailleurs cette première impression : « Narcotics cannot still the Tooth /That nibbles at the soul – ».

Il est difficile de prendre la mesure de l'extraordinaire révolution dans la conception de la conscience que constituent ces textes. Il semblerait, à la lumière des dernières découvertes des neurosciences, que le cœur ne saurait avoir de « raisons que la raison ignore », car la raison est constituée, en fait, des choses du cœur, et donc ne peut pas

ne pas les connaître. Il est très difficile de définir l'affect en littérature. Le registre des variations dans l'intensité émotionnelle, allant du trop plein au manque flagrant d'émotions, que Damasio a mis en lumière dans un certain nombre de cas cliniques, est fréquemment utilisé comme une ficelle littéraire. La tradition artistique dans laquelle se situent les romans d'Hemingway, par exemple, privilégie la distanciation et la neutralisation de l'affect à travers l'utilisation d'un langage hyper-rationnel et le choix insistant de la focalisation externe[958]. Aux antipodes de cette position, les textes que nous avons choisi d'étudier se préoccupent de l'expression de l'affect et accordent une place non négligeable à l'émotion ; ils ont toutefois un point commun avec ce type de littérature, qui est le refus du sentimentalisme. De plus, ils s'inscrivent en faux contre le prétendu manque émotionnel masculin en montrant des personnages des deux sexes aux prises avec leurs émotions. En redonnant sa place au féminin, par le biais de l'introduction de personnages ayant une réelle épaisseur, ils font apparaître le masculin sous une forme nouvelle.

L'instant de révélation vécu par Isabel Archer lors de son échange avec Caspar Goodwood est comparable à un *satori*. Cette réalisation de sa place dans le cosmos, cette fusion avec le tout, et qui ne peut venir d'une démarche volontaire, est en fait une expérience spirituelle. Cette « illumination »[959] est en lien avec la réalisation profonde de la mort, mais peut être également analysée en termes jungiens, en tant que la relation entre le Moi et le Soi. Le personnage d'Isabel se contente de l'étroitesse du moi, jusqu'à ce que la souffrance lui fasse voir « l'océan » : « The world, in truth, had never seemed so large; it seemed to open out, all round her, to take the form of a mighty sea, where she floated in fathomless waters »[960]. La description frappe par sa ressemblance avec le « sentiment océanique » jungien. Cet accès à une autre dimension est aussi indiqué par la métaphore du fantôme devenu visible. Dans *The YWP*, quand le personnage perd la mesure de la réalité, son Moi éclate et disparaît. Par contre, le Soi peut enfin émerger sous la forme de celle que nous avons appelée la deuxième narratrice. Ayant accès à un état de conscience plus abouti, cette dernière peut prendre du recul et de la distance, dominer la situation, et la voir littéralement de plus haut ; elle peut considérer le corps évanoui de John et la femme

[958] Le choix d'écriture allant de la façon la plus évidente en ce sens est peut-être Bartleby, le personnage de Melville, qui, totalement insensible à toute sollicitation et opérant dans un vacuum émotionnel absolu, se contente de répéter « I would prefer not to ».
[959] Curieusement, Sollers a récemment consacré un livre à ce thème. Voir Philippe Sollers, *Illuminations à travers les textes sacrés*, Paris, Robert Laffont, 2003.
[960] *PL*, p. 489.

rampant mécaniquement dans la pièce, comme une vision de survol, d'au-dessus. Mais c'est le sujet lyrique de la poésie de Dickinson qui représente, nous semble-t-il, tout particulièrement le temps et le lieu où le singulier devient universel.

Traduisons chacun des textes sélectionnés en termes des catégories délimitées par Jung : l'attitude d'Isabel Archer correspond à la deuxième éventualité, celle de l'héroïne de Gilman, à la première, car son moi se désintègre dans le tout, le sujet lyrique Dickinsonien à une troisième éventualité, au « cas idéal de la compréhension critique de la situation », que Jung « laisse de côté » pour les besoins de la démonstration. L'expansion du Moi vers le Soi ne peut donc avoir lieu que dans la poésie de Dickinson[961]. Antoine Cazé examine le lien entre langage et divin chez Dickinson :

> La renomination du divin, dans son retrait et son passage en texte, entraîne la réassignation de tout le pouvoir de nommer, une refonte du langage[962], une remise en question du Logos originaire[963].

Dans les trois textes s'opère une prise de conscience, mais elle est dans chaque cas considérée sous un angle différent : celui du « centre de conscience » chez James, des différents niveaux de la mémoire chez Gilman et du trajet du Moi vers le Soi chez Dickinson. Tout comme le premier constat d'absence d'altérité chez Dickinson a dû être transformé en son contraire, on peut dire qu'il n'y a pas réellement de conscience de soi dans la nouvelle de Gilman parce qu'un excès de conscience de soi paralyse la véritable prise de conscience. L'effet en est l'appel à la conscience du lecteur ou peut-être même de l'énonciataire. L'écriture de James est celle de la conscience ; elle souligne l'attrait, voire la nécessité parfois, de la sélection et élabore une géométrie de la conscience :

---

[961] Voir *supra*, p. 443. Rappelons la citation de Jung, dans *La Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, *op. cit.*, p. 96 : « Mais si les contenus inconscients, profitant en quelque sorte du vacuum créé dans le conscient, pénètrent dans ce dernier et le comblent, l'animant de la force de conviction qui les caractérise, la question se pose de savoir comment l'individu va réagir à cette constellation entièrement nouvelle. Je laisse de côté le cas idéal de la compréhension critique de la situation. Deux éventualités sont possibles. Dans la première, le patient adhérera aux contenus inconscients qui « illuminent » dorénavant son esprit de toutes leurs forces de conviction : il y croira. Dans la seconde, il leur refusera toute créance et les rejettera ».

[962] L'auteur ajoute en note : « Cette image de la « refonte » (« melting ») hante Dickinson à travers toute la mise en scène de volcans poétiques. Cf. poèmes 175, 601, 1146, 1677, 1705, et surtout 1748 ».

[963] Antoine Cazé, *op. cit.*, p. 86.

> Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily *appear* to do so[964].

Selon cette observation de James, déjà citée, la tâche de l'artiste est de tracer le cercle autour des relations. Ce cercle, qui n'est pas un cercle fermé, apparaît maintenant comme la Circonférence de Dickinson dans son ouverture :

> En ne cherchant pas, au contraire d'Emerson, à refermer la brèche entre religion et littérature, mais en déstabilisant ensemble l'une et l'autre, l'une par l'autre, […] Dickinson contribue à maintenir infiniment *ouverte* la métaphysique[965].

La prise de conscience n'est pas la conscience – la prise de conscience implique une rupture, le fait de « com-prendre », c'est-à-dire de prendre « en soi », ou « avec soi », la révélation soudaine qu'a le sujet de sa présence au monde, mais elle n'est pas la conscience. Si la première peut avoir lieu sans le recours au langage, il semble bien que les mots soient nécessaires à la deuxième. La prise de conscience n'est pas seulement libération, elle peut être aussi aliénante. Isabel Archer ne sait pas traduire sa prise de conscience en action car elle se sent prisonnière du regard de l'autre.

La division entre la subjectivité et l'altérité que nous avons opérée dans les deux chapitres de la première partie a disparu dans ce développement au profit d'une condensation. La conscience est précisément description de ce processus complexe, douloureux, d'intégration de l'extérieur et de l'intérieur, qui ne va certes pas de soi. L'héroïne de *The YWP* en est une preuve : elle ne fait allusion que très rarement à son enfant, car l'altérité qu'il représente n'est pas admissible ; la seule solution envisageable est donc de le transformer en « présence-absence ». Ne pouvant procéder à l'assimilation de ses *insights*, elle n'est plus en mesure d'intégrer certains éléments déplaisants de sa situation dans l'image lénifiée qu'elle a forgée et le lien qu'elle entretient avec la réalité devient de plus en plus ténu. Son exit via la « folie » souligne que le véritable sujet ou objet de discussion est ailleurs. Elle doit être anéantie *en tant que personnage*, afin de montrer la difficulté du cheminement vers la conscience. Sa progression doit être montrée comme graduellement entravée, puis de plus en plus contrariée, jusqu'à être interrompue :

[964] Henry James, Preface to Roderick Hudson*, Literary Criticism*, p. 1041.
[965] Antoine Cazé, *op. cit.*, p. 104.

nous l'avons vu, une autre entité narratrice prend le relais à la fin de la nouvelle. Que le personnage-vecteur ait ou nous toute notre sympathie, il ne constitue pas pour autant la visée.

Le mouvement de ce chapitre a suivi celui du poème 1323 : la mort de l'autre est le déclencheur du processsus, qui débute par la prise de conscience du cheminement de l'être dans le temps, laquelle est liée à la terreur de l'expression, et se termine par une étude de la conscience. Le changement est parfois considéré à travers celui du personnage, vecteur sensible, réflexif, transitoire, qui est une nécessité, mais pas une finalité. Comme il n'y a pas d'autonomie possible, les personnages témoignent d'une très grande peur d'être aliénés.

La nuit de veille du chapitre 42 révèle les intuitions théoriques de James sur le processus de la conscience et le lien entre l'inconscient et le conscient qui se produit plus aisément à la faveur de la nuit. La métonymie de l'inconscient et des rêves, la réminiscence en tant que processus, mettent l'accent sur le présent de la conscience. Ce n'est pas la séquence temporelle des événements passés qui a de l'importance, mais celle de l'effort de mémorisation que fait le personnage. Le présent de ce dernier focalise, structure, ordonne les événements passés, ce qui lui permet d'avoir l'illusion d'exercer un contrôle. Il s'agit bien « d'activités cognitives », que James qualifie de « motionless seeing » dans la préface.

Isabel Archer est amenée à l'intuition de sa propre finitude par la mort de son cousin, qui déclenche un mouvement dans deux directions. Cette double perspective est faite d'une part d'une vision prospective, projection du réel virtuel du futur, déclenchée par l'attente de la mort annoncée de l'autre, et d'autre part d'un éclairage rétrospectif, qui lui fournit l'occasion d'un bilan de sa propre vie. Le manque anticipé et l'affect associé à la perte précipitent la prise de conscience qui se fait dans une prévision extatique de sa propre mort. La dualité directionnelle de ce mouvement est montrée entre autres à travers les visions, les apparitions du fantôme, qui fonctionne comme un double perspectif. C'est aussi ce qui se passe tout au long de la nouvelle. L'héroïne de *The YWP* découvre, à travers la superposition de sa réalité présente et ancienne, comme l'évocation des meubles de sa chambre d'enfance, des aspects d'elle qu'elle ignorait. Dans le poème de Dickinson, à travers la métaphore des vêtements jadis amples qui sont devenus trop étroits pour la

personnalité, ce n'est pas la nostalgie de *non sum qualis eram* qui apparaît, mais la jubilation du moi dans le changement.

La permanence n'existe que parce que le changement existe. On ne saurait concevoir la mêmeté hors l'ipséité, l'être hors l'étant. Le temps est lié à la mort, et ces textes ne sont-ils pas concernés avant tout par la mort ? Deux visions du devenir du sujet pourraient s'affronter dans les textes sélectionnés : « je suis ce que je deviens », en termes de praxis, et « je deviens ce que je suis », dans les termes de la tradition métaphysique. Le chiasme est une affaire croisée : préférer l'une ou l'autre des formulations revient à supprimer le problème posé. Si l'on peut montrer les tensions entre ces deux conceptions opposées qui sont toutes deux, étrangement, correctes, la vérité réside alors dans une troisième, qui serait une tentative de résolution de ce paradoxe. La juxtaposition des discours littéraires fait apparaître le paradoxe du sujet, lequel semble à l'image du cercle de Pascal, dont « le centre est partout et la circonférence nulle part », constamment revisité par la métaphore omniprésente de la Circonférence dans les poèmes de Dickinson. Il y a des fragments de sujet, plutôt qu'un sujet, et quelque part dans le texte, une pensée décentrée, une pensée périphérique qui se cherche et qui parfois devient centrale, remettant à la fois en question la notion de centre et celle de la pensée elle-même.

Les textes sélectionnés prennent la lame de fond de l'émergence du sujet romantique à la crête de la vague et se contentent d'amorcer la descente vers l'aporie du sujet postmoderniste. Ils n'arrivent jamais jusqu'à une conception aporétique du sujet, qui ne constitue pas une réelle tentation philosophique. La notion de conscience leur est donnée d'emblée, mais elle a été problématisée depuis. En ce début du XXI^{e} siècle, les dernières théories des neurosciences sont l'une des nombreuses façons de sortir de l'aporie du sujet postmoderniste.

La littérature a contribué, comme la philosophie, à élaborer les conceptions actuelles du sujet. Certains auteurs endorment, ou en tout cas, confortent notre torpeur. D'autres, comme Flaubert, James, Gilman, Dickinson et Proust, (r)éveillent la conscience[966]. Leurs textes ont la fonction d'éveil que possèdent le rêve et *a fortiori* le cauchemar. Ils provoquent un effet de choc et induisent un bouleversement des affects et de l'état de connaissance du sujet. L'analyse de ce moment juste avant l'émergence du sens doit se faire sans préjuger du contenu du rêve, en-deçà de son contenu et hors interprétation. Il s'agit plutôt d'une sonnerie d'alarme, d'une indication qui fonctionne

[966] Nous voyons bien ce que cette liste a d'arbitraire. Et pourtant c'est celle qui semble s'imposer dans le contexte de cette étude.

comme un signal. Sa seule fonction est de signaler la présence du sens, la présence invisible d'un sens caché à explorer et de déclencher une démarche épistémologique et de reposer une fois encore l'élusive question du sens.

Plusieurs acceptions du concept « d'universel » coexistent. Celle de Jung, dans une tradition métaphysique, selon laquelle l'universel correspond au grand tout, rejoindrait peut-être la tradition philosophique d'Emerson, alors que celle de la phénoménologie et des sciences cognitives serait plutôt du côté d'une autre tradition philosophique. Ces textes sont traversés par ces tensions théoriques, on peut discerner l'irrésolution de cette double filiation philosophique dans leur écriture, dans la construction d'un soi universel et d'un soi connectif, projetés dans un univers énergétique plus que mécaniste. Ils ne proposent pas une vision pré-construite du sujet, mais en suggèrent au contraire une conception heuristique.

Il demeure, après la lecture, une sensation de suspens, d'absence de résolution. Dans les deux textes narratifs, il n'y a pas de fin à proprement parler[967]. Comme le démontrent les textes sélectionnés, il n'existe pas de définition satisfaisante de la conscience, qui ne peut être approchée que par touches successives. Ce que Dickinson nomme « – the Hyphen of the Sea – »[968] serait peut-être cette approximation de la conscience, quelque chose qui tiendrait, plus encore que le sujet, d'un échange entre le singulier et l'universel.

[967] Notons quand même que ce phénomène apparaissait déjà dans la littérature du XVIII[e] siècle. Laurence Sterne, par exemple, termine son roman *A Sentimental Journey* en plein milieu d'une phrase. Mais le procédé est utilisé différemment dans les textes du corpus, avec moins de désinvolture, certainement, et de façon plus intégrée.

[968] Poème 1454.

Notre propos dans cette quatrième et dernière partie était de reconsidérer la fragmentation identitaire et l'irruption de l'altérité dans le soi étudiées dans la première partie pour les aborder sous l'angle d'un trajet effectué vers une rhétorique du singulier et de l'universel. Dans la première partie, nous considérions la fragmentation identitaire (en proposant une relecture de cette représentation à partir des concepts ricœuriens de mêmeté et d'ipséité) dans un premier temps et la perception en tant qu'outil de médiation de l'altérité dans un deuxième temps. Dans cette quatrième partie, la subjectivité et l'altérité ont fusionné en un seul concept, celui de conscience, et la perception a été vue en tant que l'aspect multiple de la conscience, en tant qu'outil de réception. L'anamorphose du concept du sujet qui a été opérée entre les première et dernière parties souligne le fait que la fragmentation identitaire dans les textes sélectionnés est en fait une manifestation de la dialectique du singulier et de l'universel. Certains concepts comme le *Dasein* de Heidegger, et le Moi et le Soi de Jung, ont fonctionné comme des concepts du sujet permettant de réfléchir à la rhétorique du singulier et de l'universel élaborée par ces textes.

D'emblée, ces textes n'offrent certes pas une vision unifiée de la perception et de la conscience ; ils présentent un sujet divisé et fragmenté. La métaphore du kaléidoscope semble la plus opératoire pour souligner le geste mimétique qu'ils dessinent. Peignant l'éparpillement d'une conscience construite à partir d'une myriade d'impressions et d'expériences à facettes multiples, sensorielles, cognitives, émotionnelles, intellectuelles, ils sont eux-mêmes à l'image du foisonnement qu'ils décrivent. Ils édifient une structure kaléidoscopique, une structure multicolore animée d'un mouvement incessant. Reprises sous un autre angle, les péripéties du sujet peuvent s'accommoder d'une autre métaphore, celle des strates archéologiques, qui souligne le fait que le récit des bouleversements à l'échelle d'une vie ne se fait pas sur un mode de linéarité chronologique. Un élément peut sembler incongru et signaler ainsi un déplacement et une reconfiguration des marques imprimées dans l'histoire d'un sujet, de la même façon que sur un terrain archéologique, l'analyse quantitative d'un ensemble d'artefacts désigne celui qui a le moins en commun avec les autres comme provenant d'une autre ère historique.

A la faveur de sa nuit de veille, Isabel Archer réexamine son passé, dont elle explore les différentes strates grâce à un éclairage rétrospectif qui fait que certains

éléments prennent un sens différent de celui qu'elle leur avait donné à l'époque. Il s'agit moins, nous l'avons vu, d'acquérir un savoir que de mettre en perspective le savoir acquis, moins de connaître que de reconnaître. Le « soi », au cours de cette réminiscence, « se reconnaît *soi-même* »[969]. Ce chapitre 42 contient les théories de James sur le processus de la conscience préfigurant la psychanalyse, la réminiscence en tant que processus, le préconscient, l'opposition entre la nuit et la veille, qui fonctionne comme une métonymie de l'inconscient et des rêves. La prise de conscience opérée dans cet épisode prépare le terrain d'une reconnaissance future. Elle lui permettra, par exemple, d'entendre les révélations de la comtesse et plus tard encore, de franchir une étape décisive lors de sa rencontre avec Caspar Goodwood. En ce point nodal du roman, nous pouvons noter un effet de condensation. Il s'opère une mise en réseaux de fragments littéraires qui sont ré-agencés par l'effort de mise en relation qu'accomplit l'activité de lecture et par la rencontre de l'instance énonciative et de l'énonciataire. Les morceaux du *puzzle*, ou les fragments du kaléidoscope, qui constituent le texte sont repositionnés les uns par rapport aux autres et prennent un sens inédit. L'évocation que fait la *persona*, dans *The YWP*, des meubles de sa chambre d'enfance, illustre le même phénomène. L'état de transcendance immanente décrit, en termes Dickinsoniens, par « – the Hyphen of the Sea – » correspond d'une certaine façon à ce que Jung appelle le Soi, dans sa pleine réalisation.

Une approche phénoménologique permet de sortir du dilemme du sujet et de l'objet, d'une certaine façon, puisque le sujet est perçu comme projeté dans le monde, le *je* est dans le monde. Les textes sélectionnés présentent une phénoménologie de l'être qui remonte à Emerson. Ce sont les concepts développés par des philosophes phénoménologistes, comme Heidegger, Merleau-Ponty, Ricœur et Laurent Jenny qui ont le plus guidé notre exploration. La diversité des discours sur le sujet nous a accordé une certaine liberté. La notion même de « sujet » est considérée comme un faux concept par certains. Selon la perspective adoptée, il n'y aurait pas de sujet, ou bien au contraire, il n'y aurait que le sujet. La revendication d'un absolu nourrit le goût de rechercher l'opposition radicale : « pas de sujet du tout » appelle son opposé, « le sujet, rien que le sujet ».

Il est d'autres façons de considérer la tension entre ces deux extrêmes et la complexité du rapport du moi au non-moi. Les textes sélectionnés montrent la nécessité de « l'être avec », en congruence avec des concepts tels que le *Mitsein* de Heidegger et « l'être-avec » de Jean-Luc Nancy[970]. A travers les états-limite du sujet, ils dévoilent un

[969] Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 142. Voir *supra*, p. 448.
[970] Voir *supra*, p. 393.

sujet à qui s'impose le besoin impérieux de la présence des autres, même s'il doit se réfugier pour cela dans le phantasme. Face à l'absence d'interlocuteurs, la narratrice de la nouvelle considère des présences imaginaires. Les textes sélectionnés fonctionnent sur l'induction, plus que sur la déduction, allant de l'un au général, bien plus que le contraire. Ils s'opposent en cela à *Middlemarch*, par exemple, qui montre davantage le contexte social. Cela ne veut pas dire que les autres n'existent pas, mais qu'ils existent plutôt comme une pluralité à l'intérieur du sujet, exemplifiant l'« Etre singulier pluriel », selon l'expression de Jean-Luc Nancy[971]. La façon un peu paradoxale de traiter de la dialectique de l'être et du paraître dans *PL* n'est pas sans rappeler celle qui est adoptée dans *The Picture of Dorian Gray.* Les théories de l'art pour l'art développées par Oscar Wilde sont épelées en toutes lettres dans son roman, l'apparence n'est importante que parce qu'elle représente l'art. Cette piste théorique demeure pertinente dans *The Portrait of a Lady*, quoique de façon plus implicite. Il faut également souligner l'importance de l'affect dans ces textes, sa place dans le trajet du singulier à l'universel. Le rôle du particulier dans le texte est entre autres d'émouvoir. On ne peut pas être touché par le général, il y a peu d'émotion dans le réconfort du nombre.

Nous avons tenté d'éclairer l'aspect atemporel de la conscience dans les textes sélectionnés, en associant certains textes du XX^e^ siècle, en confrontant *The Color Purple* et *The Yellow Wallpaper*, par exemple. La conscience chez Gilman est arrêtée au processus de dégagement de l'enfermement, de l'oppresssion, d'une situation caractéristique du XIX^e^ siècle. Histoire d'une femme enfermée dans une vie qui ne lui convient pas, cloîtrée dans une maison dans laquelle elle se sent captive, *The Color Purple* est pratiquement une suite de *The YWP*, comme *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys succédant à la lecture de *Jane Eyre*. Mais l'héroïne du roman d'Alice Walker, Celie, part de cette maison où elle ne pouvait que « tourner en rond » et « ramper », pour embrasser un autre type de vie. Cet élargissement de la conscience n'est pas décrit dans *The YWP*, où il n'est que suggéré.

Cette quatrième partie s'est préoccupée de la mêmeté et de l'ipséité du texte littéraire. On ne lit pas *PL* en 2007 comme on l'a lu en 1881, sa date de parution ; il est donc véritablement un autre texte, tout en étant « le même ». Les théories de Ricœur prennent toute leur signification, la dimension temps révèle la dialectique entre la mêmeté et l'ipséité. James a réécrit certaines parties pour l'édition de New York de 1908 et l'on peut donc considérer qu'il y a au moins deux versions de *PL*. Le texte de Gilman n'a pas

[971] Jean-Luc Nancy, *op. cit*.

été republié immédiatement et a sombré dans un long sommeil qui a duré cent ans, mais dont il est sorti encore plus vivant, comme les personnages du conte *Sleeping Beauty*. Il faut considérer également la publication posthume des poèmes de Dickinson.

La diversité des lectures, lesquelles varient dans le temps et l'espace, met en exergue l'aspect fluctuant du littéraire, les mues successives qui affectent le texte. Il est important de se préoccuper également de la mêmeté du texte, ce qui permet de l'identifier comme étant ce texte-ci et pas un autre, ce qui correspond à « l'identité numérique », celle qui vient en tête dans l'exposé de la mêmeté, laquelle est, selon Ricœur, « un concept de relation et une relation de relations »[972]. Cette spécificité est aussi révélée par la lecture. Les tenants de la relativité absolue du texte, qui vont, comme Stanley Fish, jusqu'à affirmer que la réalité du texte n'existe pas, ne sauraient nous convaincre d'adopter cette vision aporétique du littéraire. Mais ils ont eu le mérite de pointer la nécessité de prendre en compte l'extrême relativité de la notion même de texte. Il est pourtant un sens où il est juste de dire qu'un texte n'existe que dans et par sa lecture, si l'on veut bien dilater le concept du temps de lecture. Considérons ce qu'il est convenu d'appeler « les classiques ». Nous les avons tous lus, dans une certaine mesure, même si nous ne les avons pas lus, car nous y avons eu accès par le biais de citations, ou d'allusions ; nous avons pris connaissance de certains passages à travers les ouvrages critiques, la *vox populi* et, de façon de plus en plus fréquente, les adaptations cinématographiques[973]. Qui pourrait encore accueillir comme une surprise le dénouement de *Jane Eyre*, par exemple, tant le célèbre « Reader, I married him », fait partie de notre culture ? De même, la lecture continue en nous bien longtemps après la lecture, pendant des années, voire des dizaines d'années.

Les lectures que nous avons proposées sont empreintes d'apports théoriques postérieurs aux textes sélectionnés. Les deux concepts principaux sollicités dans cette partie, le *Dasein* de Heidegger, cet « étant que nous sommes avant et hors concrétion », et le Soi de Jung, sont moins éloignés qu'il n'y paraît au premier abord. Ils ont en commun le lien avec l'universel et le fait d'être au-delà du sujet. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'un concept qui, mis en place exclusivement pour les besoins analytiques, ne recouvre pas une partie du sujet, en tant que tel – c'est un outil conceptuel visant à permettre de rendre compte du sujet. Ayant explicité cette imprégnation théorique qui est la nôtre et formalisé l'emploi de ces outils conceptuels en les appliquant de façon concrète à l'analyse des textes

[972] Voir *supra*, p. 35.
[973] Sur cet aspect paradoxal de la lecture, voir l'ouvrage de Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Les Editions de Minuit, Paris, 2007.

sélectionnés, nous avons étudié l'anamorphose du sujet vers la conscience et tenté de faire jouer tous les possibles des textes sélectionnés.

Quelle est la dernière approximation de la vision du sujet qui émerge de ces textes, à l'issue du travail de relecture qu'a effectué cette partie ? Exacte métaphore de ce double aspect de la question du sujet dans les textes sélectionnés, de la mêmeté et de l'ipséité du sujet littéraire, à laquelle il semble peu judicieux de d'apporter une réponse définitive, le kaléidoscope fournit une réponse à cette question. La fragmentation en plusieurs éléments aboutit à une reconstruction d'images. Une nouvelle synthèse se fait jour, par le mouvement, et une combinaison effectuée sur la base d'une répétition aléatoire fait apparaître une structure en fractals, qui fournit une vision différente de chaque élément en passant par le prisme du jeu de plusieurs miroirs. Chaque tour imprimé au cylindre de l'instrument déclenche un réagencement des particules, produisant ainsi, par le jeu des couleurs et de la lumière, une image différente à chaque fois. De même, chaque relecture, recomposant les éléments du texte en une série de combinaisons, ouvre un infini de possibles et de réalités virtuelles.

Ces textes montrent le dur combat à mener pour être à la fois incarné dans le spécifique et conceptualisé du côté de l'universel. *PL* revient constamment sur diverses variations du chiasme montrant le trajet entre le général et le singulier. Isabel Archer se fait la reflexion suivante à propos de la conversation avec Caspar Goodwood : « When one was alone with him he talked too much about the same subject, and when other people were present he talked too little about anything »[974]. Elle déplore ce déséquilibre. Le langage de l'amoureux éconduit contient, selon elle, trop de mots dans la singularité et pas assez dans le général. *The YWP* réussit cet équilibre en jouant sur les ombres, les contours flous : une esthétique du clair obscur contribue à dépeindre la *persona* de façon tellement imprécise qu'elle pourrait représenter la plupart des femmes. Utilisant et refusant tout à la fois les stéréotypes qui rejettent le « féminin » du côté de la densité de l'incarné, les textes sélectionnés, dans lesquels la conscience plurielle semble constituer un nœud entre le singulier et l'universel, esquissent un pas vers le général.

[974] *PL*, p. 107.

CONCLUSION GENERALE

Rappelons la question que nous posions en introduction : les textes sélectionnés expriment-ils un malaise identitaire ou sont-ils une mise en forme littéraire d'une interrogation ontologique débouchant sur l'articulation d'une rhétorique du singulier et de l'universel ? Nous avons affaire à des textes littéraires, dont nous avons tenté de souligner la littérarité. N'y voir que fragmentation identitaire serait n'envisager que leur aspect psychanalytique et à l'inverse, n'y voir que rhétorique serait ne prendre en compte que leur aspect philosophique. Nous dirons donc que ces textes mettent en scène une fragmentation identitaire et élaborent une rhétorique du singulier et de l'universel et que c'est dans la combinaison transcendantale de l'une et l'autre approches qu'ils construisent une rhétorique du sujet spécifique.

La particularité de ce corpus, constitué de trois textes publiés à l'extrême fin du XIX^{e} siècle, est de problématiser la subjectivité et le genre, ce dernier étant pris dans son double sens de catégorie littéraire et de *gender*. Notre intention était de considérer trois grands mouvements à l'œuvre : la fragmentation du sujet, l'entrelacs du narratif et du poétique et la thématisation de la dissymétrie sexuelle. Notre hypothèse était que ce croisement de problématiques particulièrement novateur permettait à ces textes d'accéder à un questionnement inédit sur le sujet. La recherche qui a été présentée ici a consisté à mettre en lumière la transformation en matériau littéraire de chacune de ces notions et à dégager la rhétorique de l'universel et du singulier spécifique qui en résulte.

Mais d'autres grands textes, tels que *Middlemarch*, *Tess of the D'Urbervilles* ou bien encore *Madame Bovary* problématisent le sujet et le genre à la même époque. En quoi ces textes sont-ils donc spécifiques ? La réponse à cette question se décline en plusieurs volets. Ils associent la réflexion sur les deux concepts de « genre » et de « *gender* », contrairement à leurs homologues. Leur prise de distance avec les conventions narratives et l'emphase qu'ils mettent sur l'énonciation les met à part. La rareté des références au religieux et l'absence d'allégeance aux normes victoriennes vont également dans ce sens. Dieu, en tant qu'institution, s'est éclipsé de ces textes, qui pensent désormais une transcendance hors du carcan du religieux.

Ces textes combinent, à notre sens, les meilleurs éléments des textes précédents et ultérieurs. Ils se différencient également des textes à venir, car bien qu'ils se détournent du cartésianisme et qu'ils proposent une déconstruction du sujet, la vision épistémologique qu'ils proposent ne s'organise pas sur un mode aporétique. Ils arrivent un peu tôt pour être classés dans le « Modernisme », alors qu'ils se démarquent déjà du « Réalisme ».

L'analyse de ces textes a révélé qu'ils se situaient en fait au carrefour de trois traditions. Tout d'abord la longue lignée de la littérature du genre, remontant à *Antigone*, *Cleopatra*, *Moll Flanders*, *Mme Bovary*, dans laquelle les romancières anglaises du début et du milieu du XIX[e] siècle occupent une place importante, puis celle des Romantiques anglais et du *Gothic Novel*, et enfin, du côté américain, la lignée emersonienne.

Dans une certaine mesure, nous avions associé des « inclassables ». Mais au-delà de leurs dissemblances apparentes, ces textes se ressemblent beaucoup. Ils évitent les pièges de l'unicité illusoire du sujet, mais aussi ceux des apories sémantiques et identitaires du post-modernisme. Ils amorcent un mouvement vers « la fin de l'intériorité » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Laurent Jenny, lequel désigne un tournant à la même période-clef, puisqu'il s'intéresse aux textes à partir de 1881, moment de bascule signifiant, qui se trouve correspondre à la date de publication de *PL*.

Il faut souligner l'importance des apports méthodologiques. L'objet de notre recherche, loin d'être un objet déjà constitué, qu'il suffirait de découvrir, est construit entre autres par notre exploration et par les outils conceptuels utilisés. Nous avons fait nôtres les recommandations de Barthes selon lesquelles étudier un texte, c'est rendre compte de tous les possibles de ce texte, montrer toutes ses ressources, la richesse de ses ressorts, des techniques littéraires employées[975]. Il ne s'agit en aucun cas de le décoder, de trouver un sens caché qui serait enfoui dans le texte. Nous avons ainsi tenté diverses voies d'entrée dans les textes étudiés et exploré la polysémie à l'œuvre. Pour ce faire, nous avons eu recours à des outils conceptuels appartenant à d'autres disciplines. Cette démarche inter-disciplinaire nous a semblé justifiée par les textes eux-mêmes. La rédaction des recherches que nous avons menées n'est d'ailleurs pas exempte d'un certain mimétisme à cet égard. Comme il s'agissait de montrer leurs facettes différentes et leurs traits saillants dans toute leur diversité, notre écriture reflète parfois la leur.

Nos emprunts à d'autres champs disciplinaires, notamment la linguistique, la psychanalyse et la philosophie n'avaient d'autre but que d'élucider le fonctionnement de ces textes littéraires et d'en étudier le langage et la structure à cette fin. La critique littéraire partage certains des enjeux de ces disciplines, mais ses objectifs, et donc ses outils, sont différents. Le texte littéraire est étudié pour lui-même et non pour le message qu'il contient. Même quand son contenu est considéré, le but de la démarche est toujours

[975] Voir *supra*, deuxième partie.

de l'éclairer dans une perspective littéraire. Freud a constitué les textes littéraires en objet d'étude dès le début de sa recherche. Emerson a eu recours à la poésie pour élaborer sa philosophie et a lui-même écrit des poèmes. Toutefois, leur but à l'un et à l'autre était d'enrichir leur propre discipline. De même, la préoccupation essentielle de la critique littéraire est l'élaboration de nouveaux concepts et au-delà de l'étude d'un corpus donné, l'appréhension du texte en termes d'apports théoriques à son champ de recherche.

Il reste que les parallèles sont nombreux entre la linguistique, la psychanalyse, la philosophie, et la critique littéraire, dont on peut dire qu'elles forment un nœud de convergences et d'imbrications théoriques. Certains concepts sont transversaux, comme celui d'ambiguïté, dont on peut comparer le déploiement interdisciplinaire. Jakobson parle de l'ambiguïté fondamentale de la poésie[976]. Elargissant son propos, nous dirons que c'est dans cette ambiguïté fondamentale du texte littéraire que s'inscrit la polysémie des textes sélectionnés, qui prend sa source dans celle du langage. En psychanalyse, cette même notion renvoie aux contenus manifeste et latent d'un rêve, le double message étant dû aux messages voilés présents dans la forme onirique, l'émergence du sens se faisant à travers l'irruption de l'inconscient dans le conscient. Et en philosophie, ce message double se retrouve dans le concept de l'opposition du latent et du patent. En rhétorique, une argumentation implicite se cache dans le discours latent et se fait jour dans l'aspect patent du discours sous des formes diverses. Dans une combinatoire de ces diverses réalisations, nous avons traduit cette notion en celle d'*ambivalence* pour l'appliquer aux textes sélectionnés. Prenons un autre exemple, n'impliquant cette fois que la littérature et la psychanalyse. A la suite de cette dernière, qui a mis à jour le dédoublement entre subconscient et conscient dans la structure de l'appareil psychique, la critique littéraire parle de *l'inconscient* du texte, ce concept tentant de rendre compte du non-dit du texte dans son épaisseur, faite de tous les éléments virtuels de l'axe paradigmatique, de tous les possibles non présentifiés au niveau de l'axe syntagmatique. Selon Jakobson, le texte poétique opère une bascule de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique[977], et là encore, nous avons pu élargir son concept aux textes sélectionnés, car ils empruntent suffisamment à la poésie pour convenir à la définition. On a pu souligner la préoccupation de James à cet égard :

[976] Voir *supra*, p. 169.
[977] Voir *supra*, p. 150.

> The efforts of Jacques Derrida, Richard Rorty and numerous others have for some time been directed towards breaking down the limiting conventional barriers between academic disciplines. So James's later novels dramatize concretely the process through which a phenomenological enquiry is projected and conscientiously transacted. So James's heuristic fictions encompass the variety of possible worlds which comprise the shifting faces of the real[978].
> As tirelessly as a Husserl or a Heidegger, James commences his researches again and again; his guiding theme is *what it means* to be 'condemned to meaning'[979].

Privilégiant donc une approche éclectique, empruntant tour à tour à la psychanalyse, la philosophie et la linguistique, nous avons confronté plusieurs univers littéraires, romanesques et poétiques, sans estomper leurs spécificités, dans le but d'observer comment s'y croisent et s'y déplacent les frontières du soi et de l'autre. Comme nous le signalions dans l'introduction, le type d'étude que nous avons mené ne peut que saper les fausses certitudes et amener à relativiser ses notions, sans pour autant imposer le piège d'un relativisme débridé, car parallèlement, de façon tout à fait paradoxale, il pousse à adopter un point de vue ferme, fondé sur des principes théoriques.

La langue critique n'est pas un outil transparent, qui ne colorerait pas la recherche. En outre, la langue utilisée ici, le français, est différente de celle des textes commentés. Il en résulte une translation, faite du glissement constant d'une langue à une autre, qui incite à considérer les aspérités, les achoppements. Certains fragments des textes littéraires doivent être repris, adaptés en traduction, et donc « dénaturés ». En début d'étude, cela semble rendre les choses plus difficiles, on pense à tort qu'une langue commune pour les textes littéraires et le commentaire critique serait d'un maniement plus aisé, qu'une seule langue impliquerait la simplicité assurée, que l'unicité en la matière serait nécessairement facteur de clarté. Or cette difficulté même est porteuse, elle aide à prendre conscience de toutes les ressources de la langue source. L'épicène, par exemple, très fréquent en anglais, et sans réel équivalent en français, permet de se situer sur un plan générique. Le recours au concept plutôt qu'à l'agent, comme « lectorat » au lieu de « lecteur », constitue un ressort possible de la langue française. Un autre est le redoublement, comme « le lecteur ou la lectrice ». Mais il ne faut pas oublier un principe plus général de la langue, le principe d'économie, qui entre en conflit avec les solutions de ce type. Notre choix a été d'utiliser

[978] Merle A. Williams, *Henry James and the Philosophical Novel*, *Being and seeing*, Cambridge University Press, 1993, p. 231.
[979] *Ibid*.

ces options à tour de rôle, en jouant sur toutes les potentialités de la langue de commentaire qui était la nôtre.

Les textes littéraires savent aussi se faire lecture critique. Notre intention était de démontrer que la lecture et la mise en perspective des textes du corpus passe aussi par l'application délibérée du filtre de la confrontation avec certains textes littéraires se situant en amont et en aval des textes sélectionnés et de replacer ces derniers dans une perspective diachronique, de façon spécifique ; la démarche que nous avons adoptée s'est inspirée de celle de Georges Letissier, à laquelle nous avons emprunté les notions d'« hypotextes » et d'« hypertextes » : « Actuellement, il y a indéniablement dans l'écriture romanesque britannique un courant littéraire qui *revisite* et *réactive* la période victorienne »[980]. Certains textes littéraires du XX^e^ siècle, tels que *The Color Purple*, ou *La Recherche*, fonctionnent comme des « hypertextes » pour les textes sélectionnés. Nous avons tenté de prendre en compte la dimension philosophique des textes littéraires et d'adopter une conception relationnelle, en reconnaissant que la critique littéraire évolue toujours à partir d'une hypothèse de base sans l'enfermer toutefois dans un système hermétique.

L'accent a été mis, au-delà des catégories, sur les spécificités plutôt que sur l'appartenance à une catégorie. Pour aller en ce sens, nous avons apporté l'éclairage d'une kyrielle de textes et constitué ainsi une série de palimpsestes, un feuilleté de textes présentant des points communs. Ces rapprochements ont été opérés sur la base de similitudes rhétoriques et d'affinités textuelles. Dans une perspective de linéarité temporelle, nous avons considéré certains textes en amont et en aval de ceux du corpus, ainsi que d'autres textes de la fin du XIX^e^ siècle, que nous pouvons qualifier de co-textes. Ces textes littéraires fournissent un certain type d'éclairage à ceux du corpus et révèlent leur aspect palimpseste. En amont, *Pride and Prejudice* de Jane Austen, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, *Middlemarch* de George Eliot et en aval *The Memoirs of a Survivor* de Doris Lessing et *The Color Purple* d'Alice Walker. Les diverses théories sur le temps

[980] Georges Letissier, texte de présentation en vue d'une conférence intitulée « Le traitement de l'intertexte victorien dans le roman contemporain britannique : le filtre de l'historiographie », à l'occasion du colloque *Les traitements du texte* organisé par le CRINI à l'université de Nantes en mars 1997. Poursuivons la citation pour en situer le contexte : « A travers leurs fictions, des romanciers tels que A.S. Byatt, G. Swift, P. Ackroyd, ou encore l'Ecossais A. Gray, offrent une illustration de la réception collective de l'héritage victorien, en un point donné du temps, des années 1980 à nos jours (*Dan Leno and the Limehouse Golem* date de 1994). La fréquentation du patrimoine victorien, par le truchement de l'écriture, ne se traduit pas uniquement par la recherche d'un simple effet de patine, même si cet aspect n'est pas totalement exclu parfois. Parallèlement à la fiction pure, un métatexte se met en place qui constitue le filtre culturel de l'horizon de réception ».

prennent tout leur sens dans cette forme de lecture, mais cela ne veut pas dire qu'il n'est pas utile par ailleurs d'étudier les conditions de production des textes du XIX^e^ siècle, et d'envisager les notions de texte et de contexte. Cette approche double révèle les deux dimensions du texte, non seulement son ipséité, mais aussi sa mêmeté. Les textes littéraires des XX^e^ et XXI^e^ siècles sont autant d'échos possibles aux textes du XIX^e^ siècle, autant d'hypertextes potentiels. Ceux que nous avons considérés étaient censés démontrer un fonctionnement critique de métatextes.

On peut appliquer le concept ricœurien d'ipséité au texte littéraire. L'ipséité du texte littéraire apparaît de façons diverses. Dans *PL*, il faut signaler la réalité de la deuxième version, que nous n'avons pas exploitée, mais qui signale un des aspects de l'ipséité du roman. La deuxième version de la fin mérite d'être citée ici :

> On which he looked up at her–but only to guess, from her face, with a revulsion, that she simply meant he was young. She stood shining at him with that cheap comfort, and it added, on the spot, thirty years to his life. She walked him away with her, however, as if she had given him now the key to patience[981].

Cela concerne aussi l'aspect d'effet d'annonce que nous avons souvent souligné. Une lecture de *The YWP* allant en ce sens montre à la fois son héritage romantique et le fait qu'il annonce d'autres textes à venir :

> Since the arabesque wallpaper model points to key concepts in romantic poetics, it also acquires a mise-en-abîme function, given the protagonist's reading: the wallpaper text of *The Yellow Wallpaper* reflects the romantic text. Such a reading, however, ignores the narrative's polymorphous structure, as reflected in the wide range of interpretations in its reception history. Gilman's emphatic textual strategy of self-referentiality, her steady attention to writing and reading, the pronounced inclusion of the reader in the text and its meaning, and, finally, her increasing focus on the problematic nature of language and of the processes of perception, serve to make the text more than a romantic paradigm, instead (or also) assigning it a place in modern literature[982].

Les textes littéraires de la fin du XIX^e^ siècle annoncent les écrits théoriques du XX^e^ siècle, les écrits psychanalytiques, linguistiques, philosophiques. C'est une des spécificités

[981] *PL*, p. 490.
[982] Gabriele Rippl, "Wild Semantics: Charlotte Perkins Gilman's Feminization of Edgar Allan Poe's Arabesque Aesthetics", in Karen L. Kilcup ed., *Soft Canons*, p. 128.

du texte littéraire que d'annoncer des textes théoriques sans être pour autant lui-même un texte théorique. Le texte littéraire annonce et masque en même temps son substrat théorique. Il est donc très intéressant de considérer la lecture théorique qu'il est possible de faire d'un texte littéraire. Paradoxalement, les textes littéraires importants semblent refléter les idées de leur époque et s'en démarquer tout à la fois, et cela semble être le cas des textes du corpus. Plus paradoxalement encore, leur façon même de se démarquer des idées de leur époque est spécifique de leur époque.

Nous pensons souvent à l'influence des textes du XIX^e^ siècle sur l'écriture de ceux du XX^e^, sans penser à celle des textes du XX^e^ sur la lecture de ceux du XIX^e^. Les références textuelles postérieures à la publication d'un corpus construisent l'ipséité du texte littéraire autant qu'elles la révèlent. Toute tentative de lire « avec les yeux du XIX^e^ siècle » est nécessairement vouée à l'échec. Un lecteur ne saurait lire un texte plus ancien autrement qu'en tant que lecteur de son propre siècle. Bon gré mal gré, nous lisons à travers la culture littéraire et philosophique contemporaine qui est la nôtre. Nous lisons, que nous le voulions ou non, les textes du XIX^e^ siècle à la lumière des théories de Ricœur, Derrida, Lacan, pour n'en citer que quelques uns, car nous ne pouvons pas ne pas connaître ces théories. L'influence diffuse de la philosophie fait que nous les avons lus, même si nous ne les avons pas lus. De plus, notre lecture est nécessairement post-linguistique, alors que les textes du corpus sont pré-linguistiques. Ayant élargi les théories de Harold Bloom que nous avons évoquées aux textes littéraires en général, nous avons fait fonctionner l'éclairage des textes sélectionnés par d'autres textes pour faire apparaître leurs différences et leurs similitudes, ce qui nous a permis de révéler leur spécificité et de mieux la cerner. Même si les textes choisis se situent dans une tradition littéraire américaine, ils n'en sont pas moins rattachés, en amont et à leur époque de publication, mais aussi en aval, à toute une série de textes anglais, français et allemands. La lecture de textes littéraires appartenant à d'autres siècles que le leur imprime de nécessité une autre perspective et apporte l'éclairage permettant de voir ces textes sous toutes leurs facettes. A l'extrême, ces textes des XIX^e^, XX^e^ et XXI^e^ siècles peuvent être considérés comme le déroulement d'un immense texte unique, dans lequel on pourrait donc identifier des analepses et des prolepses, le « Texte » des déconstructionnistes.

Une autre vision possible serait celle d'un « dispositif en étoile », dans lequel on pourrait identifier des « clusters of meaning », selon l'expression de Bloom, procurant une vision non linéaire de l'histoire littéraire, car tout texte contient un double mouvement,

projection vers l'avant et éclairage rétrospectif, mettant au jour une dialectique entre sa mêmeté et son ipséité. Le texte, dans son ipséité, est à la fois annonce d'un futur qu'il contribue à créer et retour sur lui-même à partir des lectures de notre présent qui sont son futur sans cesse présentifié à nos yeux. En pratique, cette dissociation, qui est le produit d'une analyse théorique correspond en fait à une nébuleuse, à un amalgame dans les textes. Notre hypothèse était que l'ipséité d'un texte était d'autant plus étendue qu'il était riche d'implicite. Nous pensons avoir vérifié cette hypothèse en ce qui concerne les textes choisis.

Nous nous étions proposé d'étudier, à partir de la conceptualisation du genre littéraire et du genre linguistique, comment se créait, à la fin du XIX^{e} siècle, la faille qui permettait à une nouvelle subjectivité d'éclore en littérature. Nous avons présenté, dans chacune des quatre parties de cette thèse, l'interface d'une paire, voire de deux paires, de notions complémentaires : la subjectivité et l'altérité dans la première partie, l'opposition entre le narratif et le poétique s'opposant à celle du fantastique et du réalisme dans la deuxième, la langue et le discours dans la troisième, et enfin la conscience plurielle et la conscience individuelle dans la quatrième et dernière partie. Ces quatre pistes en forme d'alternative ont été passées au filtre du dispositif ternaire du corpus.

Un éclairage rétrospectif nous permet de voir à quel point ces textes sont protéiformes. La construction du sujet, tant sur le plan des personnages que sur celui de l'énonciation, est à la fois mise en œuvre et exposée, exprimée, obscurcie par les stratégies d'écriture. A travers la description de personnages en situation de crise et la mise en scène des états-limite du moi, les frontières du sujet sont rendues floues sans jamais toutefois être totalement estompées. Par leur réflexion métafictionnelle, ces textes brouillent les distinctions entre le sujet et le non-sujet et font apparaître la relativité de la notion d'altérité. Ils sont en rupture avec la conception du sujet cartésien, car la dislocation et la fragmentation du sujet qu'ils mettent en scène pointent vers la fin de l'illusion de l'unité. Par certains aspects, ils semblent annoncer le sujet postmoderniste, mais ils n'en ont pas la dimension aporétique.

Pour autant, il serait trop facile de considérer qu'ils constituent une charnière. Et pourtant une partie de leur immense potentiel littéraire et philosophique ne peut être comprise qu'*a posteriori*, à l'aide des théories déconstructionnistes. Les analyses de Ricœur, en particulier, le concept de dialectique entre la mêmeté et l'ipséité, nous ont

fourni une nouvelle lecture qui permettent d'opérer un retour sur ces textes et de dépasser l'analyse en termes du pathologique. Ces textes élaborent une théorie du sujet à partir des états-limite du sujet, tout comme Freud a élaboré une théorie de la psyché à partir de la névrose. Ils ont recours à des tactiques diverses pour pointer les limites du sujet et les repousser encore. Ils ébranlent l'opposition entre poésie et prose ou entre fantastique et réalisme. Leur remise en cause de l'étanchéité entre les genres littéraires ne va pas toutefois jusqu'à l'éclatement de la notion de genre. Cette écriture se manifeste par un entrelacs du narratif et du poétique. *PL* alterne les passages narratifs et les passages plus denses et poétiques et la poésie dans son écriture. En symétrie, le même type de processus dynamique se trouve dans l'entrelacs du fantastique et du réalisme, notamment à partir de la figure du double, justifiant l'appellation de *magic realism* parfois employée pour désigner la littérature de James. *The YWP* conjugue métaphore et métonymie pour construire une vision du sujet totalement inédite. Bon nombre de poèmes de Dickinson sont à la fois une histoire en miniature et une métaphore filée, comme le poème 280, dont le premier vers, « I felt a Funeral, in my Brain, », déclenche la métaphore-récit d'un enterrement symbolique. Nous avons ainsi tenté de mettre en relief la spécificité d'une écriture, qui, loin de n'être que la juxtaposition de plusieurs modes d'écriture, correspond à une création littéraire inédite.

Jusqu'alors, le héros d'un texte littéraire était le plus souvent masculin. Le fait même de donner une place prépondérante à un personnage féminin introduit une rupture avec les traditions littéraires précédentes. L'abandon de la figure du héros au profit de celle de l'héroïne induit une nouvelle conception du personnage en tant qu'entité gendrée, invite à repenser le genre linguistique et joue un rôle déterminant dans la déconstruction du sujet. Comme nous l'avons pointé, les commentaires de James à ce propos dans la préface de *PL* sont très éclairants. Pour étudier les personnages féminins à travers la diachronie de la tradition littéraire à laquelle ils se rattachent, nous avons analysé les archétypes convoqués. Trois grandes figures se sont plus particulièrement détachées, celle d'Antigone, de Lilith, et de la femme séquestrée, telle qu'elle apparaît dans de nombreux contes. L'exemple le plus éclairant est celui de l'héroïne du *YWP*, qui cumule la rébellion d'Antigone, la fuite de Lilith, et l'enfermement de la femme de Barbe Bleue.

Ces grands archétypes participent à la construction des personnages et *personae* des textes sélectionnés, mais ne les conditionnent pas. Le fait de replacer l'élaboration du personnage dans un mouvement diachronique permet d'en montrer toute la complexité et

met en évidence un effet culturel, qui n'est toutefois que très partiel, car les personnages ne sont pas cantonnés dans une vision restrictive. Montrés dans toute leur complexité, ils ne sont pas particularisés, mais au contraire individualisés ; on pourrait presque dire, à la suite de Jung, « individués ». Ainsi s'éloignent-ils de la conception réaliste du personnage, qui créait des « types »[983]. Dans cette démarche heuristique de (dé)-construction, le sujet n'occupe pas une position stable, mais opère au contraire un va-et-vient, comme dans le poème 196, qui se termine par « I – "Tim" – and – Me! » et qui, nous l'avons vu, met en scène, à travers les deux figures principales du chiasme et de l'oxymore, un moi divisé, mobile, pris dans un mouvement constant entre le centre et la marge.

La préférence donnée à un personnage féminin en position centrale provoque un effet de changements en cascade. Il fait partie d'un dispositif littéraire dans lequel le genre linguistique, loin d'être un épiphénomène, est posé comme un paramètre signifiant et devient ainsi ressort de conceptualisation créatrice. La mise en forme textuelle du neutre et de l'épicène intervient dans les textes sélectionnés comme une mise à distance. Elle permet la création d'un espace nouveau, un espace transitionnel non contaminé, ou en tout cas moins affecté en profondeur par les mythologies du genre que le masculin et le féminin. Elle est un des moyens de mettre au jour ce sujet différent, que nous pouvons qualifier d'épicène ou d'universel, qui s'élabore au-delà des stéréotypes. La prise en compte du déploiement du genre humain en deux genres, du « dédoublement de l'humain », selon l'expression d'Hannah Arendt, dans laquelle l'écueil du particularisme est évité, joue un rôle important dans le processus d'accès à l'universel mis en œuvre dans ces textes et l'étude du dispositif qu'ils mettent en place permet d'avancer dans l'analyse du processus de généralisation en littérature.

Le questionnement sur les catégories, auquel Aristote avait ouvert la voie dans sa *Poétique* en précisant que « la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier »[984] et qui avait été un peu laissé de côté par la critique littéraire moderne, est à nouveau à l'ordre du jour. Ces textes, en croisant le poétique et le narratif, disent le général et le particulier, et le problématisent. Peut-être faut-il prendre au mot la reflexion de Ralph : « It is her general air of being someone in particular that strikes me ».

Puisqu'il s'agit de forger de nouveaux concepts, le texte est obligé de partir de « rien ». L'urgence poétique est de définir les choses par ce qu'elles ne sont pas. La négation occupe donc une place importante, mais également la comparaison, très utilisée

[983] On songe aux personnages de Dickens, Mrs Micawber, Oliver Twist, et tant d'autres.
[984] Aristote, *Poétique*, 1451b, p. 98.

par les textes sélectionnés pour pour nous faire entrer dans la fiction et construire le monde fictif. Le roman et la nouvelle, on s'en souvient, débutent par une comparaison restrictive, respectivement : « Under certain circumstances there are few hours in life more agreeable than… » et : « It is very seldom that mere ordinary people like John and me… ». Rappelons aussi la fréquence des comparaisons restrictives dans les poèmes de Dickinson considérés. Mais la figure ressemblant à une préférence dans les trois textes est le chiasme oxymorique, qui construit un passage du singulier à l'universel à force d'oppositions, de répétitions et de contiguïtés métonymiques.

Le concept d'unité est remis en cause par la fragmentation des personnages, mais aussi par une redéfinition de la conscience, laissant apparaître trois dimensions. Au conscient s'ajoute non seulement l'inconscient, mais encore le préconscient, espace transitionnel. Les mécanismes décrits par Freud, la condensation, le déplacement, le figural et le renversement, sont déjà présents, témoignant à nouveau du phénomène d'anticipation des textes sélectionnés[985]. La prise en compte de l'irrationnel et du rôle de l'angoisse dans la formation de la personnalité opère un glissement du centre de gravité du sujet, perçu comme doté d'une structure double, consciente et inconsciente. Par les fractures introduites au sein des discours et de l'énonciation, le sujet se construit avec quelque chose du moi et quelque chose du non-moi. Le discours indirect libre, entité composite créée à partir de l'amalgame des voix du personnage et du narrateur, contribue à créer cet espace intermédiaire. Il permet l'accès à une unité nouvelle, à une harmonie élaborée à partir de l'intégration de plusieurs éléments qui, sans être totalement distincts, restent toutefois repérables et ne semblent plus sous le signe du conflit[986]. Il s'agit d'un processus progrédient, et non d'un désir de régression vers une unité indifférenciée originelle.

En plus de l'intégration de l'inconscient, le rôle du temps est primordial dans cette nouvelle conception de la conscience, comme apparent par exemple dans le poème 563 de Dickinson consacré à la fuite du temps et au thème ancestral du changement de l'être dans le temps, *non sum qualis eram*. Ce constat des conséquences du déroulement de l'ipséité ne peut être présenté qu'à travers la métaphore, ici celle du vêtement devenu trop étroit pour le moi. Le temps, comme l'énonciation et comme le sujet, ne peut être perçu qu'indirectement et ne peut être décrit qu'à travers ses effets.

---

[985] Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1999, chapitre 6.
[986] Cf. Héraclite d'Ephèse, *Fragments*, Presses Universitaires de France, 1986.

C'est pourquoi l'analyse de cette littérature, qui annonce les théories de la déconstruction du XX^e^ siècle, ne saurait se passer des théories postmodernistes, notamment celles de Heidegger, Derrida, Lacan et Ricœur. Pour sortir de l'alternative dichotomique entre fusion et polarité, ces textes de la fin du XIX^e^ siècle proposent une réévaluation du concept même de sujet et présentent un paradigme permettant d'élaborer une vision élargie de l'humain. Les réalités du genre, des forces inconscientes et de l'affect se réunissent pour construire une nouvelle vision du sujet dans laquelle ce dernier est repéré comme en déplacement. A travers la conjugaison de la reprise et de la déconstruction de certains éléments des littératures précédentes, le texte donne à voir de nouvelles pistes. Mais si les anciens schémas ne commandent plus à l'élaboration du sujet, les nouveaux n'existent pas encore, d'autres doivent donc être créés, ce qui n'est pas tâche aisée. L'écueil du prescriptif ou du dogmatique est ainsi évité, peut-être justement parce que l'on se situe entre deux grands mouvements littéraires et philosophiques. Mais loin d'être une simple charnière articulant deux systèmes de pensée, cette littérature se révèle être une force visionnaire à part entière, articulant sa propre vision du monde en une poétique du sujet spécifique.

Nous avons étudié la création de ces espaces fictionnels et rhétoriques, le jeu de croisement des discours et des silences, les quêtes angoissées des personnages et les réponses provisoires apportées à leurs interrogations tourmentées. Enfin, nous avons appréhendé la difficulté qu'éprouvent les personnages à exister dans le monde qui est le leur comme l'élaboration de la question de l'humain et comme une voie d'accès à un certain humanisme. Le maître mot de ces textes semble être l'ambivalence. Cette ambivalence tonique reste non résolue au niveau diégétique. En revanche, l'analyse fait apparaître une résolution au plan énonciatif, laquelle a trait selon nous à la relation qui s'installe dans le texte entre l'instance énonciatrice et l'énonciataire. Ainsi le concept d'énonciataire permet-il une reformulation des rapports entre énonciation et lectorat. La présence de l'énonciataire est également signalée par une mise en abyme de la lecture dans les textes.

En mettant à mal la notion d'intrigue, les textes sélectionnés inaugurent une tendance qui sera confirmée plus tard. On se rappelle la remarque, sous forme d'exclamation, de James : « plot, nefarious name»[987]. Quand Dickinson parle d'aventure, d'action, de danger, il s'agit de périls rencontrés lors d'une exploration intérieure. On

[987] *LC*, p. 1071.

pourrait résumer ainsi cette propension à la sobriété diégétique : dans ces textes, il ne se passe rien … et c'est palpitant. En souhaitant écrire un roman dont la trame serait réduite à sa plus simple expression, Flaubert semble avoir inauguré cette veine de détournement du narratif, que Sylvie Thorel a documentée dans *La tentation du livre sur rien*[988]. La conception classique de l'intrigue et du récit s'efface au profit d'une nouvelle création. Si la notion d'intrigue est mise à mal, le récit semble demeurer intact. Pour peu que l'on envisage l'acception du mot « récit » telle qu'elle se présente dans la distinction entre la diégèse et le récit qu'a établie Genette, on peut alors affirmer que ces textes, loin d'avoir rejeté le récit, l'ont au contraire magnifié et l'ont même imposé aux dépens de la diégèse. Dans nos discussions à propos du recours à des genres littéraires différents, nous avons longuement documenté le roman, la nouvelle et la poésie, mais il est un genre littéraire que nous n'avons pas abordé, le théâtre. Il apparaît pourtant – dans l'importance des dialogues chez James, d'un style très oralisé dans la nouvelle et d'une adresse fréquente à un narrataire chez Dickinson – mais il s'agit d'un théâtre mental, qui est l'allié nécessaire à l'affleurement du processus de conscience.

Le texte de James se construit dans deux directions totalement opposées en apparence, par ellipse et par digression. Mais en fait, l'ellipse et la digression ont la même fonction, qui est double : il s'agit de ne pas révéler certaines choses, tout en pointant, dans le même mouvement, vers le non-dit à déguiser. Il faut tout à la fois voiler et dévoiler, signifier l'existence du secret – montrer la présence de l'absence, fût-elle absence de mots. De même chez Dickinson, comme le révèle le titre si juste de l'ouvrage de Christine Savinel, *La grammaire du secret*. Les ellipses, les imprécisions, le flou, les ruptures syntaxiques, la ponctuation jouent à plein dans cet effet. Les tirets inscrivent des pauses, des silences fréquents. Les silences de ces textes sont aussi inscrits dans leurs doutes, leurs hésitations, leur secret, leurs non-dits. Ils évoquent la très belle phrase de Merleau-Ponty : « Toute l'œuvre du philosophe est cet effort absurde pour rendre le silence en lui ». Le phénomène joue à plein dans la construction de cet assemblage de mots et de silences que par convention nous identifions en tant que personnage. Ces silences sont autant d'abîmes qui, par effet de contraste, révèlent dans la géographie de l'énonciation les formes pleines du texte comme des espaces en relief.

[988] Sylvie Thorel, *La tentation du livre sur rien*, *Naturalisme et Décadence*, Editions InterUniversitaires, 1994.

Les textes sélectionnés, ceux de James et de Dickinson en particulier, ont la même réputation d'être éthérés. Or c'est dans leur chair, dans leur épaisseur qu'il faut les lire, c'est dans l'événement d'une énonciation sans cesse renouvelée qu'ils trouvent leur plénitude à chaque nouvelle lecture. Ils tirent au maximum la capacité de tout texte de se constituer ainsi à la lecture, car dans la matérialité de la forme poétique de leur écriture, « les mots apparaissent comme des mots »[989]. Cela a une autre conséquence, celle de précipiter un processus de catharsis. Un principe d'identification, qui incite le lecteur à suspendre ses doutes et à accompagner les personnages, à veiller une nuit aux côtés d'Isabel Archer avant d'aller enterrer un proche, à ramper à quatre pattes dans la chambre au papier peint jaune avec la narratrice de *The YWP* et à considérer sa propre vie, à l'instar de la *persona* du poème 754, comme un revolver chargé. Ce phénomène vient de l'emphase sur la situation d'énonciation, sur l'ici et maintenant de l'instance énonciative. Il ne s'agit pas d'un simulacre réaliste, mais au contraire d'une énonciation paradoxale, une énonciation disant le contraire d'elle-même, se niant elle-même, détruisant sa propre existence et donc sa crédibilité. Il n'y a évidemment aucune incohérence dans la pensée de l'auteur, c'est au contraire l'immense maîtrise du processus artistique qui permet d'accomplir ce tour de force littéraire. Chez James, l'emphase sur l'énonciation des personnages à travers les dialogues qui s'allongent de plus en plus au fil de son œuvre correspond en fait à une emphase sur l'énonciation[990]. De la même façon que l'on peut discerner une instance énonciative, instance textuelle totalement distincte de « la voix de l'auteur », on peut repérer une présence énonciataire, distincte de la réception du lecteur.

Nous avons vu en introduction que le défi pour ces textes consistait à transcender la fascination qu'exerçait au XIX[e] siècle la femme morte en tant qu'objet littéraire et à transformer cette obsession mortifère en exploration du sujet vivant[991]. Cette préoccupation, peut-être une tentative de faire basculer la mort du côté de l'autre, de l'objet, d'apprivoiser lentement la mort en oubliant temporairement qu'on est aussi concerné par elle en tant que sujet, rejoint le motif séculaire de la recherche de l'immortalité, de la quête de la pierre philosophale et de l'élixir de vie. Les textes sélectionnés ont trouvé les moyens d'échapper à cette fascination pour la mort, mais pas à

[989] Roman Jakobson, voir *supra*.
[990] *The Golden Bowl* étant le roman le plus avancé dans cette direction.

[991] Notre utilisation ici d'un chiasme lexical oxymorique n'est pas l'effet du hasard, il correspond à la démarche de transformation poétique qu'opèrent les textes sélectionnés.

celle pour la folie et le désespoir. On se souvient de la remarque de la narratrice de *The YWP* : « I don't like to *look* out of the windows even – there are so many of those creeping women, and they creep so fast»[992]. Tisser les liens de la folie et du talent pour établir la créativité dans le génie, le troisième fil est le problème du genre de l'auteur, selon Simone de Beauvoir : « Il y a des femmes qui sont folles et il y a des femmes de talent : aucune n'a cette folie dans le talent qu'on appelle le génie »[993]. La persistance de la trace de la folie dans les textes sélectionnés peut aussi être analysée comme l'effort d'atteindre cet idéal.

Cette étude nous a apporté la confirmation de certaines hypothèses de base. On assiste bien dans les textes du corpus à la construction d'une rhétorique du sujet spécifique, qui passe par une rhétorique du singulier et de l'universel. On sait que l'existence même de ce sujet a été remise en question par les écrits postmodernistes. Le postmodernisme s'est surtout préoccupé de la place de l'inconscient, qui avait été un peu délaissé dans la formulation d'une rhétorique du sujet. Or les textes sélectionnés, nous semblent-il, avaient l'intuition du continuum entre l'inconscient et le conscient découvert par les neurosciences. En-deçà du postmodernisme, pour la rupture, la division interne, mais au-delà pour le dialogue intérieur renoué. Cette rhétorique se construit sur l'ambivalence du sujet dans son identité narrative et sur l'impossibilité de conclure. Les paradoxes, les confusions, l'éparpillement énonciatif sont autant de stratégies textuelles qui ne reflètent en rien la pensée de l'auteur. Considérer, par exemple, que Flaubert condamne la lecture de romans dans *Madame Bovary*, c'est ne pas prendre en compte l'immense incohérence qu'il y aurait à exprimer cela par un roman.

Les figures de chiasme et d'oxymore constituent un fil rouge dans les textes de James, de Gilman et de Dickinson. Le chiasme est une hésitation entre deux pôles, un vacillement, une oscillation, rappelant celle que nous avons étudiée à propos du fantastique. Cette figure composite qui fait intervenir la répétition d'un élément encadrant celle d'un deuxième, fonctionne, nous l'avons vu, comme une métaphore du sujet dans les textes sélectionnés. La progression de a vers lui-même interrompue par un b redoublé et la construction d'une entité plurielle à partir d'un élément revenant à son point de départ après avoir effectué un trajet dans une construction circulaire fermée représentent admirablement la progression intérieure d'un sujet heuristique. Si le chiasme est une figure

[992] Voir *supra*, chapitre 1, C.
[993] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II,* (1949), Paris, Gallimard, 1976, volume II, p. 633.

d'ambivalence, cet effet paradoxal d'avancée solipsiste est encore redoublé par le fait que le chiasme est souvent oxymorique.

Le chiasme et l'oxymore ont été désignés comme les figures de prédilection des textes sélectionnés. Leur combinaison, le chiasme oxymorique, représente en quelque sorte l'ambivalence maximale. Les textes du corpus présentent un grand nombre d'occurrences de cette figure composite. L'ambivalence, que nous avons rapprochée de la notion d'ambiguïté, est leur trait le plus marquant, celui qui justifie le plus de les avoir rapprochés. La sortie de l'ambivalence ne peut se faire que par une acceptation des deux termes, une acceptation de la contradiction. L'acceptation de l'ambivalence, qu'elle soit le fait du personnage ou de l'énonciation, correspond à une sortie du paradoxe. Ce n'est pas une des deux portes de l'alternative qui se ferme, mais une troisième qui s'ouvre, vers une voie nouvelle. Est-ce la présence de l'énonciation ou de l'énonciataire, ou le rapport entre ces deux instances, qui permet de rompre l'équilibre en homéostasie de l'ambivalence ?

Lorsque le regard du personnage a changé, ce changement invite le lecteur à adopter un autre regard à son tour et à prendre ainsi conscience d'une vérité générale. Nous devons tous nous confronter à la prison que nous édifions en nous-mêmes. Les textes sélectionnés arrêtent leurs personnages au moment de leur parcours où ils aperçoivent ces murs, comprennent qu'ils sont leur propre création, mais ne savent pas pour autant faire le chemin à l'envers, ni démanteler les murs de cette prison. Ils ne proposent pas de solution pour le personnage, se contentant de pointer une piste de réflexion pour le lecteur. Cet écart est essentiel, cette impossibilité de trancher stimule la réflexion et permet d'explorer la problématique « contingences et nécessité ». Ces textes s'inscrivent en faux contre une logique opérant par dichotomie et décrivent les rapports dialectiques entre les choses, dans le refus de l'opposition des contraires, dans une dialectique telle que l'a définie Hegel : « La dialectique acquiert avec Hegel la signification moderne d'un progrès de la pensée par contradictions surmontées » et « elle est à la fois ce qui sépare les opposés et les réconcilie dans une unité supérieure où leur contradiction est surmontée »[994].

Remettant sans cesse en question l'apparente unité du sujet de la perception et du réel, ces textes construisent une vision kaléidoscopique dans laquelle le sujet et le réel apparaissent complexes et torturés, mais rarement absurdes. Ils remettent en question une vision réaliste du réel sans impliquer pour autant que ce dernier n'existe pas. Bien au

[994] Noëlla Baraquin, Anne Baudart, Jean Dugue, Jacqueline Laffitte, François Ribes, Joël Wilfert, *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin, Paris, 2000, pp. 80-81.

contraire, ils suggèrent que « cet au-delà du réel »[995] est présent dans le réel même, pour peu que l'on sache le voir, l'écouter et le ressentir à travers les textes littéraires. Rebelles, iconoclastes, ils fomentent une révolution poétique. Leur dimension collective et politique et leur travail sur le féminin fait apparaître les distinctions de genre qui avaient été occultées jusque là, révélant ainsi plusieurs dimensions du réel, arrachant ainsi des bribes au réel. Entrelaçant le narratif et le poétique, ils sont protéiformes sans toutefois se situer hors catégorie. On peut plus aisément les définir par ce qu'ils ne sont pas que par ce qu'ils sont. Complexes, difficiles sans être pour autant hermétiques, ils introduisent une rhétorique d'un sujet dialectique et heuristique qui annonce les théories de Ricœur davantage que celles de Lacan. Ils ont recours à une écriture spiroïdale qui est la conjonction parfaite de la fuite en avant du narratif et de l'arrêt sur image du poétique. Croisant sans cesse le mouvement et le non-mouvement dans une structure hélicoïdale, procédant par construction d'ajouts successifs, alternant entre les moments régrédients et progrédients, la progression hésitante des phrases, des paragraphes, des chapitres, ils combinent le narratif et le poétique. Au-delà de cette combinaison du narratif et du poétique, ces deux concepts d'avancée et d'immobilité recouvrent également le masculin et le féminin, c'est-à-dire le masculin et le féminin en tant qu'objets construits. Les symboles collectifs convenus et traditionnels représentent le féminin comme le point ou le cercle statique et le masculin comme une flèche en mouvement.

L'ambivalence dans les textes sélectionnés s'exprime aussi dans une vision contrastée du sujet. En début d'étude, nous nous interrogions sur le rapport que ces derniers entretenaient avec le sujet de l'angoisse[996]. Là encore, ils se situent sous le signe de l'ambivalence et de la résolution des contraires. Le sujet de l'angoisse, certes, mais aussi le sujet du bonheur. Cette littérature de la fin du XIX^{e} siècle présente cette réflexion sur le sujet de l'angoisse ou le sujet du bonheur de façon dialectique, sous une forme de questionnement ontologique complexe et heuristique. La philosophie d'Emerson, qui ne posait pas une conception du sujet pessimiste, est très présente dans les textes sélectionnés.

Le nihilisme de *The Portrait of a Lady*, dans lequel toute action semble vaine, est corrigé par une très grande sensualité, une appréciation de la vie. L'individu est douloureusement confronté aux contraintes sociales, qui finissent en général par le détruire. L'enfermement du sujet, qui semble relever entre autres du social, n'est pas donné

[995] Voir Malrieux, *op. cit.*, *supra*, deuxième partie, développement sur le fantastique.
[996] Voir *supra*, chapitre 1, A, développement sur les théories du sujet.

comme nécessaire[997]. Le texte présente une note d'espoir : « […] she should some day be happy again. It couldn't be she was to live only to suffer; she was still young, after all, and a great many things might happen to her yet »[998]. Au cœur de la détresse, l'héroïne témoigne soudain d'une confiance inattendue dans les potentialités du futur.

Charlotte Perkins Gilman nous montre, selon la formule de Ann J. Lane, « a woman in torment » dans *The Yellow Wallpaper,* mais également « a woman at play » dans *Herland* et construit donc par intertextualité une théorie du sujet ambivalente, ou en tout cas, qui montre celui-ci dans toute sa complexité[999]. Dans *The YWP*, la narratrice succombe à ces épreuves, seule la deuxième narratrice est en mesure de les surmonter. Charlotte Perkins Gilman insiste également sur la liberté individuelle : en se rebellant de façon plutôt vaine contre les limitations qui lui sont imposées, son personnage montre la nécessité de poser un acte de libération, mais aussi la force des contraintes sociales avec lesquelles il faut composer.

Nous avons vu que Dickinson, elle aussi, signale qu'il faut se méfier du bonheur, que « chaque moment d'extase doit être payé d'angoisse en retour » : « For each ecstatic instant /We must an anguish pay »[1000]. Il y a certes un prix à payer pour le bonheur, mais la lecture du poème peut s'effectuer à double sens. Même si l'angoisse doit intervenir après l'extase, elle n'efface pas pour autant cette dernière. De plus, cette allégation pessimiste est contrebalancée par tant d'autres poèmes exprimant le bonheur qu'il est difficile de dire ce qui domine. On se souvient de la sensualité du vers « Rowing in Eden – » dans le poème 249, exemple d'un poème dickinsonien célébrant le bonheur et même l'extase. Mais Dickinson souligne aussi la force des contraintes religieuses instituées par le social et suggère que le bonheur peut résider dans une forme de transcendance immanente, qui n'appartient ni à la religion ni à l'au-delà : « So instead of getting to Heaven, at last – / I'm going, all along »[1001]. Dans la nécessité de se démarquer, la marge devient à la fois une imposition et un refuge.

Les visions en ce domaine sont contrastées. Selon Freud, l'humain n'est pas fait pour le bonheur[1002]. Mais bien d'autres auteurs, comme Rousseau, Spinoza, ou Gide,

[997] Nous entendons ici l'adjectif *nécessaire* au sens strict de « ce qui ne peut pas ne pas être ».
[998] *PL*, p. 466.
[999] Charlotte Perkins Gilman, *The Living of Charlotte Perkins Gilman*, Introduction, p. xxiii.
[1000] Poème 125.

[1001] Poème 324. Voir *supra*, p. 346.
[1002] Voir *supra*, chapitre 1, A, développement sur les théories du sujet.

laissent entendre exactement le contraire. Comme souvent, les textes sélectionnés dépassent une contradiction apparente en fusionnant deux propositions antithétiques pour en créer une troisième. S'il est indéniable que le sujet de l'angoisse est très présent dans ces textes, il coexiste avec un autre, plus détendu, détenteur d'un espoir ontologique. Les textes sélectionnés reflètent à la fois cet élan vital de l'humain et la tentation du néant, le fait que, selon la formule de Levinas, « nous voulons à la fois mourir et être »[1003]. En ce sens, ils annoncent les philosophes de l'angoisse sans que toutefois leur vision corresponde totalement. A l'inverse, il nous semble que c'est plutôt le courant de la philosophie de l'angoisse de Kierkegaard et de Heidegger qui a influencé les penseurs actuels. Certains textes du XX^{e} ont figé ces questionnements, en soumettant le lecteur à leur idéologie postmoderniste. On ne saurait nier que le sujet de l'angoisse est un moteur dans les textes sélectionnés, mais cela ne semble pas être au prix de l'abandon de l'aspiration au bonheur.

Dans leur identité narrative, ces textes s'éloignent du sujet cartésien et représentent une vision du monde inédite. Par leur insistance sur l'importance de la perception et de la cognition dans la conscience et sur celle de l'affect dans la prise de décision, ils pressentent ce grand tournant dans la recherche des XX^{e} et XXI^{e} siècles. Ils annoncent le moi divisé, la fragmentation, le sujet de Lacan, synonyme de l'inconscient, le moi sans cesse différé de Derrida, les théories actuelles des sciences cognitives et des neurosciences. Ils s'inscrivent en faux contre la célèbre maxime devenue adage de Pascal, « le cœur a ses raisons que la raison ignore », qui montrait les deux dimensions comme, sinon totalement séparées, du moins séparables. Oublié à la fois du cartésianisme et de la déconstruction, l'affect apparaît en force, non plus cette fois-ci comme un élément dont il faut se méfier, mais au contraire comme substrat indispensable à la cognition, devançant ainsi les théories de Damasio. Preuve est ainsi faite que la littérature devance les textes philosophiques, scientifiques, et même techniques. Ce qui fait le sujet des textes étudiés, plus encore que la perception, c'est un nouveau mode de cognition.

L'ambivalence de ces textes s'exprime enfin à travers leur difficulté à conclure. Comme nous l'avons vu, aucun d'entre eux ne propose de conclusion réelle. Le roman de James ne se termine pas vraiment. La scène finale du baiser semble être une reprise de celle de *Middlemarch*, annonçant un dénouement dans lequel l'héroïne se verrait comblée, au moins sur un plan amoureux, mais en fait elle en est l'inversion même. Clin d'œil aux conventions romanesques du *happy end*, elle est une réécriture subtile et ironique de

[1003] Voir citation, *supra*, p. 477.

certains livres dans lesquels l'amour mène au mariage et à la promesse d'un bonheur futur. Rompant avec la tradition des romans qui finissaient là où commence la vie, le roman de James nous présente l'exact contrepoint du roman réaliste. Point de mariage à la fin – il a déjà eu lieu au début du roman. Point d'amour – il est ou impossible ou rapidement détruit. Le livre ayant exclu les deux fins classiques du mariage ou de la mort des héros, la promesse de bonheur futur fait place à l'assurance du désespoir. De ce point de vue, la trame du roman évoque le poème 640, qui débute par la négation d'un espace de possible : « I cannot Live with You ». Le segment oxymorique, « We must meet apart » qui introduit le dernier vers, « and that White Sustenance – Despair –», correspond bien à la rencontre impossible entre Isabel Archer et Caspar Goodwood. Les océans évoqués dans le poème sont le pluriel de celui qui séparera désormais ces deux personnages et orchestrera leur mise à distance définitive[1004].

La nouvelle de Gilman se termine comme elle a commencé, *in medias res*, sans qu'une quelconque résolution ait pu avoir lieu. La même note de désespoir persiste d'un bout à l'autre de la nouvelle et construit son unité. Le tableau final, par son inversion du schéma ordinaire de l'évanouissement, qui était tellement caractéristique des femmes au XIX^{e} siècle dans une certaine classe sociale[1005], constitue une revanche, en quelque sorte, de la part de l'instance énonciative. La grande majorité des poèmes de Dickinson inscrivent leur absence de fin à travers la ponctuation, en proposant souvent un tiret en guise de point final, et parfois même rien. « This World is not Conclusion » nous dit le poème 501. Nous avons souligné l'effet de paronomase entre *World* et *Word*. La poésie de Dickinson façonne ses mots dans cette absence de « Conclusion », elle se situe toujours au plus près du « réel » dans l'écriture la moins réaliste.

Le sujet ne peut pas se couper de soi-même. L'auteur de *Ordeal of Consciousness* souligne le fait de l'enseignement que nous pouvons tirer de *PL* :

> Isabel has to suffer because she had not the courage to *be herself*, completely and uncompromisingly, against all temptations. Because for the sake of love she lapsed from truth, the love for which she lapsed failed her; and this is one truth about the human condition that the central story of *The Portrait of a Lady* presses upon our attention[1006].

[1004] Les profondes affinités conceptuelles entre ces deux textes continuent d'être révélées et contribuent à établir l'importance de l'unité temporelle de publication du corpus.
[1005] Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*.
[1006] Dorothea Krook, *The Ordeal of Consciousness in Henry James*, Cambridge University Press, 1962, pp. 57-58.

Isabel sert-elle en ce sens d'exemple *a contrario* montrant ce qu'il en coûte de ne pas prendre en compte le concept de *self-reliance*, de négliger l'injonction emersonienne, « I must be myself » ? Mais la subjectivité ne peut pas davantage se couper de l'altérité, au risque de se perdre. « L'avenir, c'est l'autre », dit Levinas. A la fin de *PL*, on s'en souvient, apparaît un chemin, pour l'héroïne : « There was a very straight path »[1007]. Et à la fin de *The YWP*, le même terme est employé : « Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time! »[1008]. Dans cette parodie de chemin, « path », la voie, loin d'être « toute droite », s'inscrit le long des murs, dans un trajet répétitif tout autour de la pièce.

Nous l'avons vu, il n'existe pas de définition satisfaisante de la conscience. Cela est encore plus vrai en littérature, lieu où l'on pose des questions plus qu'on ne donne des réponses. Ces questions aident le lecteur à formuler ses propres réponses, qui ne sont toutefois que des réponses provisoires, qui servent, à travers d'autres lectures peut-être, à articuler d'autres interrogations, elles-mêmes débouchant sur d'autres réponses provisoires. La succession des textes littéraires et de leur champ critique est un cheminement sans fin. En conséquence, le texte se prolonge même après son dénouement et continue de s'étirer dans un hors-champ narratif qui ne débouche pas immédiatement sur un hors-jeu du sens. Les critiques de *PL* ne se lassent pas de trouver une autre suite à telle ou telle scène, surtout à la dernière. La construction du roman favorise cette tentation de réécriture et de prolongement diégétique, l'imaginaire du lecteur est stimulé du fait de l'absence de conclusion. Quelque chose se joue ici par rapport au renoncement. Nous nous sommes longuement appesanti sur le fait que le texte était fait de multiples possibles et permettait quantités de lectures différentes, mais nous avons aussi tenté d'insister sur la matérialité de ses contours. Le texte n'est pas seulement un lieu ouvert, une scène herméneutique ouverte à l'infini, dans laquelle on peut toujours reposer la question du sens. Il est tout cela, certes, mais il est aussi un dispositif en vase clos. C'est le concept d'Iser de « trous » dans le

[1007] *PL*, p. 490.
[1008] *The YWP*, p. 36. A part « creep », le verbe le plus employé dans la nouvelle pour décrire les modes de locomotion des femmes est « crawl », qui apparaît également en ce sens dans *PL*, à travers une remarque prophétique que Mme Merle adresse à Isabel : « a woman perhaps can get on; a woman, it seems to me, has no natural place anywhere; wherever she finds herself she has to remain on the surface and, more or les, to crawl. You protest, my dear? You're horrified? You declare you'll never crawl? » *PL*, p. 171.

textes[1009], qui, articulant au plus près l'expression de ce paradoxe, aide le mieux à comprendre comment le texte est à la fois ouvert et fermé. Toutes les lectures ne sont pas possibles.

Incontestablement, le texte sait aussi se faire limite et invite au renoncement. Dans l'aspect formel du texte, sur la chaîne syntagmatique de ses signifiants, une fin apparaît. Dans l'incontournable de la dernière ligne, du dernier mot, la fin est là, elle demeure dans sa fermeture, dans les limites qu'elle assigne au texte. Toute tentation de réécriture que pourrait avoir le critique à l'endroit d'une œuvre donnée est vaine[1010]. L'œuvre considérée est, pour le meilleur ou pour le pire, terminée. La publication en a clos tous les espaces de possible. La fin du texte est une petite mort. Ne pas l'accepter, c'est en un sens ne pas accepter la mort. Or tout dans les textes sélectionnés repose justement sur cette nécessité d'intégrer la conscience de l'aspect incontournable, inévitable de la mort, à partir de laquelle peut s'organiser la condition du possible.

Nous dirions volontiers, rejoignant les thèses de Lacan, que pour Isabel Archer, la relation avec Caspar Goodwood est impossible parce que ce dernier représente le réel, c'est-à-dire, selon Lacan, « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire ». Cette détermination à ne pas conclure ne donne pas nécessairement tort à Aristote qui affirme que « la fin est de tout, la chose la plus importante »[1011]. Le maître mot de ces textes semble être la subversion. James conclut sa préface à *PL* sur le constat de l'impossibilité de conclure : « there is really so much to say… ». Se situant, de nécessité, dans la tension entre le « tout a déjà été dit » et le « il reste tant à dire », la lecture que nous avons proposée des textes sélectionnés s'inscrit dans l'écart entre ces deux vérités provisoires antinomiques. Nous avons le sentiment d'avoir ouvert des brèches parfois, mais aussi d'en avoir colmaté d'autres.

Ce sont des textes qui perdureront, car s'ils ont été peu lus ou mal lus à leur publication, cette situation est en train d'être largement corrigée. Nous n'en voulons pour preuve que le nombre de publications critiques et de traductions extrêmement récentes sur Gilman et Dickinson. La notoriété du texte de James n'a certes pas subi les mêmes aléas,

[1009] Le terme adopté par la traduction en anglais, « *gaps* », nous semble plus heureux. Voir les travaux d'Iser, *supra*, chapitre 1, A.

[1010] Cette réécriture ne peut advenir que dans le cadre d'une autre œuvre. C'est d'ailleurs le propos de toute une littérature de la fin du XX^{e} siècle et du début du XXI^{e} que de démontrer que toute œuvre n'est en fait qu'une réécriture.

[1011] Citation complète : « Ainsi, ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie ; or la fin est de tout, la chose la plus importante ». Aristote, *Poétique*, 1450 a, 20-25, p. 94.

mais même s'il n'avait plus à faire ses preuves, l'on peut toutefois constater que sa célébrité est grandissante. Le film de Jane Campion en est un des nombreux indicateurs. Les concepts de mêmeté et d'ipséité permettent de comprendre pourquoi ces textes vieillissent si bien, car ils ont une plasticité importante à la lecture.

Nous avons vu la fréquence des mouvements catabatiques dans les textes sélectionnés. Le « deep down » dans *PL* à propos d'Isabel Archer, et toutes ces lignes descendantes du papier peint dans la nouvelle, constituent une reprise du thème de la chute. La narratrice du *YWP* jette très ostensiblement la clef par la fenêtre, après avoir parlé de se jeter elle-même par la fenêtre. Le même mouvement vers le bas est organisé dans le poème 280 de Dickinson, qui débute par « I felt a Funeral in my Brain » et se finit par : « And Finished knowing – then – ». L'enjeu est cognitif, cette fin de la connaissance ne peut correspondre qu'à l'accès à une autre forme de connaissance, puisque ce poème met en scène un « I » qui sait qu'elle ne sait plus[1012].

L'ambivalence se fait ouverture ; rejetant les modèles de totalité fermée, le corpus thématise une totalité ouverte. L'importance de la métaphore de la fenêtre dans les trois textes apparaît à travers une mise en parallèle. Rappelons la citation de James : "The house of fiction has in short not one window, but a million –[1013], (à laquelle il faut ajouter l'expression « the window of her spirit » dans *PL*[1014]), la remarque de la *persona* dans *The YWP* : « I don't like to look out the window, even, I see so many of those women » et enfin la première strophe du poème 657 :

> I dwell in Possibility –
> A fairer House than Prose –
> More numerous of Windows –
> Superior – for Doors –

L'échange entre portes et fenêtres permet l'entrée comme la sortie, le va-et-vient entre « doors » et « windows » donne lieu à un changement de point de vue, à une modalisation. La circulation du sens se fait dans le contexte de l'ouverture de la conscience, exemplifiée par l'expression « yawning Consciousness » du poème 1323. Les multiples imbrications qui forment la rhétorique de l'universel et du singulier spécifiques

[1012] Voir *supra*, chapitre 3, la distinction entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé.
[1013] Preface to the New York Edition, *PL*, p. 7.
[1014] *PL*, p. 449 : « She [the Countess Gemini] lived assuredly, it might be said, at the window of her spirit, but now she was leaning far out ».

aux textes sélectionnés entrent en convergence pour constituer, au-delà du nœud gordien de la subjectivité, ce que l'on pourrait appeler une ligne de fuite de la conscience – et qui représenterait, d'une certaine façon, à la fois une entrée et une sortie.

ANNEXES

Annexe 1 – TABLEAU COMPARATIF

ANGLAIS

Humains			Non-humains
Masculin	Féminin	A valeur générique	Neutre
Nom writer	writer	writer	book/nature
Pronom he	she	s/he, he or she, they (à valeur de singulier), one	it
Pluriel they	they	they	they
Adjectif great his	great her	great n/a*	great

FRANÇAIS

Masculin	Féminin	A valeur générique	Neutre : néant
Nom écrivain Nom épicène (le) ministre	écrivaine (la) ministre	n/a n/a	
lecteur	lectrice		
Pronom il ils Pluriel écrivains lecteurs	elle elles écrivaines lectrices	on, « il ou elle » écrivains lecteurs	
Adjectif grand Adjectif épicène disponible	grande disponible	 disponible	

* Nous avons utilisé n/a, l'abréviation de non/applicable, pour l'ensemble du tableau. Pour cette colonne, Marge Piercy a inventé « per », dans *Woman on the Edge of Time*.

Annexe 2 –

Le plus bref des *Lucy Poems* étonne encore par tant de lucidité condensée avec autant de gravité. Bien que très accessible pour le lecteur, je le reproduis maintenant, pour saluer ce qui demeure pour l'époque l'un des gages les plus assurés de la pérennité critique de *l'écriture lyrique* :

« A slumber did my spirit seal »

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

[…]

Tout d'abord, dans « A slumber did my spirit seal », voyons comment la **lecture** *dé*compose puis *re*compose la **stratégie** ternaire (**poétique, narrative, dramatique**), réduite à une expansion minimum :

La figure du chiasme

A**B** – le sujet de l'**écriture** : la voix du poète associée à son regard reconsidère ce qui n'existe plus : un bref retour sur LUCY/SHE : l'écho sonore souligne l'inéluctable : elle est (déjà) morte.

BA – l'**écriture** du sujet : la voix et le regard intérieur du poème survivent, pour le moment, à la mort de **l'a-Autre**, celle du contraire.

Le **chiasme** vaut pour le lecteur, au fur et à mesure qu'il prend conscience d'entrer pour une part dans *l'acte de lire* ; il commence par construire la représentation de la vie, telle qu'elle est inscrite dans la grammaire, la syntaxe de l'anglais. Puis, le lecteur, distancé, recompose « ce » en quoi consiste la vie, le vivant : il pense, voit, songe et synthétise le tout – l'idéologie *romantique* lui ferait dire qu'il IMAGINE, car le sujet EST, avant tout, **IMAGINATION**[1015].

[1015] Il s'agit d'une lecture des *Lucy Poems* de Wordsworth : Marie- Jeanne Ortemann, *Pratiques de l'écriture*, *De la lecture de l'œuvre à l'œuvre de la lecture*, *Pratique raisonnée de l'explication de texte et de la dissertation*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 198-199.

Annexe 3

L'ensemble de la thèse en présentation tabulaire

Première partie :

Chapitre 1 :

Relecture de la fragmentation identitaire en mêmeté et ipséité de Ricœur.

Chapitre 2 :

La perception en tant qu'outil d'appréhension de l'autre et en tant que médiation de l'altérité.

|

Une relecture des genres dans les deuxième et troisième parties permet de dégager le rôle de l'entrelacs du narratif et du poétique dans la constitution du sujet et d'accéder au concept de conscience épicène.

|

Quatrième partie :

Le *Dasein* de Heidegger et le Soi de Jung sont abordés comme notions théoriques permettant la réflexion sur le sujet *en tant que concept* et d'appréhender la rhétorique du singulier et de l'universel dans le corpus.

La perception est vue cette fois-ci en tant en tant que déploiement des aspects multiples des apports à la conscience et en tant que pôle de réception.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié :

JAMES Henry, *The Portrait of a Lady* (1881), Norton Critical Edition, New York: W.W. Norton & Company, 1995.
GILMAN Charlotte Perkins, *The Yellow Wallpaper*, (1891), Virago Modern Classics, 1981.
DICKINSON Emily, *The Complete Poems*, (1890), Edited by Thomas H. Johnson, Faber and Faber, 1975.

Critique littéraire sur le corpus :

The Portrait of a Lady de Henry James :

BENNETT John M., *Henry James: The Portrait of a Lady*, Editions Messene, 1998.
BLOOM Harold ed., Henry James's *The Portrait of a Lady*, Bloom's notes, Chelsea House Publishers, 1999.
CROWLEY Cornelius, *Henry James: The Portrait of a Lady*, Didier Erudition, CNED, 1998.
EDEL Leon and POWERS Lyall H. ed., *The Complete Notebooks of Henry James*, New York, Oxford University Press, 1987.
FREEDMAN Jonathan ed., *The Cambridge Companion to Henry James*, Cambridge University Press, 1998.
GALLOWAY David, *Henry James: The Portrait of a Lady*, Edward Arnold Publishers, 1976.
GARD Roger, ed., *Henry James: The Critical Heritage*, London, Henley and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1976.
GEOFFROY-MENOUX, ed., *The Portrait of a Lady de Henry James*, Lectures d'une œuvre, Editions du temps, 1998.
KROOK Dorothea, *The Ordeal of Consciousness in Henry James*, Cambridge University Press, 1962.
LEAVIS Franck Raymond, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, University Press, 1963.
LODGE David, *Author, Author: A novel*, London: Secker & Warburg, 2004.
PORTE Joel, ed., *New Essays on The Portrait of a Lady*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
POWERS Lyall H., *The Portrait of a Lady: Maiden, Woman, and Heroine*, Twayne's Masterwork Studies, Boston: Twayne Publishers, 1991.
VERLEY Claudine, ed., *The Portrait of a Lady, Henry James, Jane Campion*, Ellipses, 1998.

The Yellow Wallpaper de Charlotte Perkins Gilman :

HEDGES Elaine R., Afterword, in Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*, Virago Press, 1981.
ERSKINE Thomas and RICHARDS Connie ed., "*The Yellow Wallpaper": Charlotte Perkins Gilman*, Rutgers University Press, 1993.
GILMAN Charlotte Perkins, *The Living of Charlotte Perkins Gilman*, The University of Wisconsin Press, 1991.
GOLDEN Catherine, *The Captive Imagination*, A Casebook on *The Yellow Wallpaper*, New York: The Feminist Press at The City University of New York, 1992.
LANE Ann J., Introduction, *The Living of Charlotte Perkins Gilman*, The University of Wisconsin Press, 1991.
ST. JEAN Shawn, *"The Yellow Wall-Paper" by Charlotte Perkins Gilman: A Dual-Text Critical Edition*, Ohio University Press, 2006.

La poésie de Dickinson :

CARTON Evan, *The Rhetoric of American Romance*, The Johns Hopkins University Press, 1985.
CAZE Antoine, *Passages du divin dans l'œuvre d'Emily Dickinson*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VII, 1992.
DICKINSON Emily, *The Letters of Emily Dickinson*, II, Harvard University Press, 1958.
FARR Judith, *The Passion of Emily Dickinson*, Harvard University Press, 1994.
FORGUE Guy Jean, Traduction et introduction, *Emily Dickinson, Poèmes/Poems,* Aubier bilingue, 1970.
GELPI Albert J., *Emily Dickinson, The Mind of the Poet*, Harvard University Press, 1966.
GILBERT Sandra M., and GUBAR Susan, ed., *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1979.
JUHASZ Suzanne, *Naked and Fiery Forms, Modern American Poetry by Women: A new tradition*, New York, Harper Colophon Books, Harper & Row, 1976.
LEYDA Jay, *Years and Hours of Emily Dickinson,* New Haven, Yale University Press, 1960.
LINSCOTT Robert N. ed., *Selected Poems & Letters of Emily Dickinson*, Doubleday Anchor Books, New York: Doubleday, 1959.
MALROUX Claire, Traduction et présentation, *Emily Dickinson*, *Une âme en incandescence*, *Poèmes*, José Corti, 1998.
MARTIN Wendy, ed., *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Cambridge University Press, 2002.
MARTIN Wendy, *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson*, *Adrienne Rich,* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1984.
SAVINEL Christine, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Presses Universitaires de Lyon, 1993.
SCOTT Diana, ed., *Bread and Roses: An Anthology of Nineteenth- and Twentieth-century Poetry by Women Writers*, Virago Press Limited, 1982.
SEWALL Richard B., ed., Emily Dickinson, A Collection of Critical Essays, Prentice Hall, 1963.
WOLFF Cynthia Griffin, *Emily Dickinson*, Reading, Massachusetts, Perseus Books, 1988.

Ouvrages théoriques :

AGACINSKI Sylviane, *Le passeur de temps : Modernité et nostalgie*, Seuil, 2000.
ALEXANDER Meena, *Women in Romanticism: Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth and Mary Shelley*, Macmillan Education Ltd, 1989.
ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
ARISTOTE, *Poétique*, Le Livre de Poche classique, Librairie Générale Française, 1990.
ARMSTRONG Paul, *The Phenomenology of Henry James,* University of North Carolina Press, 1983.
AUREGAN Pierre, *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance,* Ellipses, 1998.
AUSTIN J.L., *Quand dire, c'est faire*, Editions du Seuil, 1970.
BADIOU Alain, *Abrégé de métapolitique*, Paris, Editions du seuil, 1998.
BADINTER Elisabeth, *L'un est l'autre*, Editions Odile Jacob, 1986.
BARTHES Roland, *L'empire des signes*, *Les sentiers de la création*, (1970) Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1993.
BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Editions du Seuil, 1984.
BARTHES Roland, *Le neutre,* Paris, Seuil, 2002.
BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973.
BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes,* Œuvres Complètes 4, 1972-1976, Paris, Editions du seuil, 2002.
BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu ?,* Paris, Editions de Minuit, 2006.
BEAUVOIR Simone, (de), *Le deuxième sexe,* (1949), 2 vol, Paris, Gallimard, 1976.
BELSEY Catherine, *Critical Practice,* London, New York, Routledge, 1980.
BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, *1*, Editions Gallimard, 1966.
BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale, 2*, Editions Gallimard, 1974.
BLANCHARD-LAVILLE Claudine, *Les enseignants entre plaisir et souffrance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
BLASING Mutlu Konuk, *Lyric Poetry*, *The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton University Press, 2007.
BLASING Mutlu Konuk, *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery & Merrill*, Cambridge University Press, 1995.
BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence*, *A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973.
BLOOM Harold, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, 1975.
BONNER Frances et al ed., *Imagining Women: Cultural Representations and Gender,* Cambridge: Polity Press, 1992.
BONNET Claude, *Traité de psychologie cognitive,* Paris, Dunod, 1989.
BOOTH C. Wayne, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, 1974.
BOUCHER Rivalain Odile, *Roman et poésie en Angleterre au XIXème siècle,* Paris, Ellipses, 1997.
BRONFEN Elisabeth, *Over her Dead Body*, New York: Routledge, 1992.
BUDICK Emily Miller, *Engendering Romance: Women Writers and the Hawthorne Tradition, 1850-1990*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.
BUTLER Judith, *Antigone's Claim*, *Kinship between Life and Death*, New York: Columbia University Press, 2000.
CAMERON Deborah, *Feminism and Linguistic Theory,* Macmillan, London, 1985.

CANNONE Bellinda, *Narrations de la vie intérieure*, Presses Universitaires de France, 2001.
CARTON Evan, *The Rhetoric of American Romance,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985.
CERVONI Jean, *L'énonciation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
CHESLER Phyllis, *Les femmes et la folie*, Paris, Payot, 1979.
CHILDS Peter, *Reading Fiction*, *Opening the Text*, Palgrave, 2001.
CIXOUS Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes, 1986.
COATES Paul, *The Double and the Other, Identity as ideology in Post-romantic fiction,* Macmillan Press, 1988.
COLERIDGE Samuel Taylor, *Biographia Literaria,* London: J.M. Dent & Sons, New York: Dutton & Co, 1947.
COLLIN Françoise, *L'homme est-il devenu superflu ? Hannah Arendt*, Odile Jacob, 1999.
COLLIN Françoise, *Le différend des sexes*, Paris, Editions Pleins Feux, 1999.
COMBE Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Editions Hachette, 1992.
COMBE Dominique, *Poésie et récit*, *une rhétorique des genres*, Librairie José Corti, 1989.
COMBE Dominique, *Figures du sujet lyrique,* Presses universitaires de France, 1996.
COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie,* Paris, Editions du seuil, 1998
COQUILLAT Michelle, *La poétique du mâle*, Paris, Editions Gallimard, 1982.
CORREA, Delia da Sousa, *The Nineteenth-Century Novel: Realisms*, The Open University, London and New York: Routledge, 2000.
COUSTILLAS Pierre, PETIT Jean-Pierre et RAMOND Jean, *Le roman anglais au XIX*^{e} *siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
De LA BARRE François Poulain, *De l'égalité des deux sexes*, (1673), Librairie Arthème Fayard, 1984.
DAVIDSON Cathy N. and BRONER E.M., *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1980.
DEBRAY Q. et PACHOUD B., (sous la direction de), *Le récit, Aspects philosophiques, cognitifs et psychopathologiques*, Masson, 1993.
DENIOT Joëlle, *Femmes, identités plurielles,* Paris Budapest Torino, L'Harmattan, 2001.
DERRIDA Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, *Les secrets de l'archive*, Editions Galilée, 2003.
DERRIDA Jacques, *Heidegger et la question,* Paris, Flammarion, 1990.
DIMASCIO Patrick, (Textes réunis par), *L'auteur à l'œuvre, Incidences de la Psychanalyse*, Fontenay/Saint-Cloud, E.N.S. Editions, 1990.
DUBET François et WIEVIORKA Michel (sous la direction de), Colloque de Cerisy, *Penser le sujet* (Autour d'Alain Touraine), Librairie Arthème Fayard, 1995.
DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire*, *Principes de sémantique linguistique*, Hermann, 1998.
DUCROT Oswald, *Le dire et le dit,* Les Editions de Minuit, Paris, 1984.
DUPERRAY Max ed., *Le double dans le romantisme anglo-américain,* Clermont Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1984.
DURU-BELLAT Marie, *L'école des filles*, *Quelle formation pour quels rôles sociaux ?*, Paris, L'Harmattan, 1990.
EAGLETON Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell Publishers, 1977.
EAGLETON Terry, *Literary Theory: An Introduction*, The University of Minnesota Press, 2001.
EASTHOPE Anthony, *Poetry as Discourse*, London & New York: Methuen, 1983.
ECO Umberto, *L'œuvre ouverte,* Paris, Editions du seuil, 1979.

ECO Umberto, *De Superman au surhomme,* Paris, Librairie générale française, 1995.
ELLIOTT Anthony, *Concepts of the Self*, Polity, 2001.
ELLMANN Richard, ed., *The Artist as Critic*, *Critical Writings of Oscar Wilde*, The University of Chicago Press, 1982.
EMERSON Ralph Waldo, *Selected Essays*, Penguin Books, 1982.
ERASME, *Eloge de la folie*, Paris, GF Flammarion, 1964.
EVANS Mary, *Introducing Contemporary Feminist Thought*, Polity Press, 1997.
FIEDLER Leslie A., *Love and Death in the American Novel,* (1960), Penguin books, 1984.
FLEISCHMAN Suzanne, *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*, Section « Storytelling in the present », London: Routledge, 1990.
FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Librairie Plon, 1961.
FRAISSE Geneviève, *La différence des sexes,* Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
FRAISSE Simone, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.
FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée,* Paris, Gallimard, 1933.
FREUD Sigmund, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, *Volume VIII*, London, The Hogarth Press, 1964.
FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.
FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves,* Paris, PUF, 1999.
FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Presses Universitaires de France, 1973.
FREUND Elizabeth, *The Return of the Reader, Reader-Response Criticism,* London: Methuen, 1987.
FUCHS Catherine, *Paraphrase et énonciation,* Editions OPHRYS, 1994.
FULLER Margaret, *Woman in the Nineteenth Century*, (1855), Norton, New York, 1971.
GARDES-TAMINE Joëlle, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin / Masson, 1996.
GDALIA Janine, GOLDMANN Annie, *Le judaïsme au féminin*, Editions Balland, 1989.
GENETTTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1971.
GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
GENETTE Gérard, *Métalepse*, *De la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004.
GEOFFROY-MENOUX Sophie, *Introduction à l'étude des textes fantastiques dans la littérature anglo-américaine,* Editions du temps, 2000.
GILBERT Sandra and GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination,* Yale University Press, 1979.
GILBERT Sandra and GUBAR Susan, *Shakespeare's Sisters: Feminist essays on women poets*, Bloomington, 1979.
GILMAN Charlotte Perkins, *Women and Economics: A Study of the Economic Relation between Men and Women as a Factor in Social Evolution,* London: G. P. Putnam's Sons, Boston: Small, Maynard & Company, 1899.
GODENNE René, *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995.
GREIMAS A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Librairie Larousse, 1966.
GRELLET Françoise, *An Introduction to American Literature, "Time present and time past"*, Hachette Supérieur, 2000.
GRELLET Françoise et VALENTIN Marie-Hélène, *An Introduction to English Literature, From Philip Sydney to Graham Swift*, Hachette Supérieur, 2000.
Groupe µ, *Rhétorique de la poésie : Lecture linéaire, lecture tabulaire,* Paris, Editions du Seuil, 1990.
Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
HARDY Thomas, *Selected Poetry and Non-Fictional Prose,* Basingstoke, Macmillan, 1997.

HARRIS Susan K., *19th-Century American Women's Novels: Interpretive Strategies*, Cambridge University Press, 1990.
HAWKES Terence, *Structuralism and Semiotics,* London: Methuen, 1977.
HAWTHORN Jeremy, *Unlocking the Text,* Edward Arnold, 1987.
HEIDEGGER Martin, *Etre et Temps*, (1927), Paris, Editions Gallimard, 1986.
HEINICH Nathalie, *Etats de femme*, *L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Editions Gallimard, 1996.
HEINICH Nathalie, *Mères-filles : une relation à trois,* Paris, Albin Michel, 2002.
HERITIER Françoise, *Masculin-féminin I, la pensée de la différence,* Paris, Odile Jacob, 1996.
HERITIER Françoise, *Masculin-féminin II, dissoudre la hiérarchie,* Paris, Odile Jacob, 2002.
HIGONNET Margaret R. ed., *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy,* University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1993.
HOMMEL Suzanne, *L'histoire du sujet dans l'histoire du siècle, Lectures de Textes, lectures de cures avec Freud et Lacan*, Editions Soleil Carré, 1993.
HURTIG M.C. et PICHEVIN M.F. eds, *La différence des sexes*, Paris, Editions Tierce, 1986.
JACKSON Rosemary, *Fantasy, The Literature of Subversion*, Routledge, 1981.
JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, 1963.
JAKOBSON Roman, *Questions de poétique,* Paris, Seuil, 1986.
JAMES Henry, *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, Leon Edel, ed., The Library of America, 1984, 2 vol.
JAMES Henry, *The Figure in the Carpet,* London: Penguin books, 1986.
JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, Paris, 1978.
JENNY Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
JENNY Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Editions Belin, 1990.
JENNY Laurent, *La terreur et les signes*, *Poétiques de rupture*, Paris, Editions Gallimard, 1982.
JOLY André et O'KELLY Dairine, *L'analyse linguistique des textes anglais*, Editions Nathan, 1989.
JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
JUNG Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Editions Gallimard, 1964.
KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi*, *Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.
KEARNEY Richard, *Poétique du possible*, *Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne, 1984.
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
KHAZNADAR Edwige, *Le féminin à la française*, L'Harmattan, 2002.
KILCUP Karen L. ed., *Soft Canons*, *American Women Writers & Masculine Tradition*, University of Iowa Press, 1999.
KOFMAN Sarah, *Le respect des femmes*, *(Kant et Rousseau)*, Editions Galilée, 1982.
KRANIDIS Rita S., *Subversive Discourse*, New York: St Martin's Press, 1995.
KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Librairie Arthème Fayard, 1988.
KRISTEVA Julia, MILNER Jean-Claude, RUWET Nicolas (sous la direction de), *Langue, Discours, Société, pour Emile Benveniste*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

KRISTEVA Julia, *les nouvelles maladies de l'âme*, Fayard, 1993.
KRISTEVA Julia, *Soleil noir*, *Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
KUNDERA Milan, *L'art du roman,* Paris, Gallimard, 1986.
LACAN Jacques, *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
LACAN Jacques, *Le Séminaire*, *livre VII*, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
LACAN Jacques, *Le Séminaire*, *livre XI*, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
LAKOFF George and JOHNSON Mark, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, 1980.
LARUELLE Philippe, *As ou Like : 35 questions de grammaire anglaise,* Paris, Ellipses, 1992.
LE DOEUFF Michèle, *L'étude et le rouet*, Paris, Editions du Seuil, 1989.
LE DOEUFF Michèle, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique,* Paris, Editions du Seuil, 1996.
LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
LELOUP Jean-Yves, *Un art de l'attention*, Les Editions du Relié, 2000.
LODGE David, *The modes of Modern Writing,* London & Melbourne: Arnold, 1977.
LODGE David, *The Art of fiction,* London: Penguin Books, 1992.
LOUVEL Liliane et VERLEY Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle, Littérature contemporaine de langue anglaise*, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure,* Paris, Editions Klincksieck, 1985.
LYOTARD Jean-François, *Le différend*, Paris, Editions de minuit, 1983.
MAALOUF Amin, *Les Identités meurtrières*, Editions Grasset & Fasquelle, 1998.
MACE M et GEFEN A eds., *Barthes, au lieu du roman*, Desjonquères / Nota bene, 2002.
MAFFESOLI Michel, *L'Instant éternel*, *Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Editions Denoël, 2000.
MAINGUENEAU Dominique, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.
MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
MAINGUENEAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire,* Paris, Bordas, 1990.
MALAVIEILLE Michèle, *La grammaire anglaise,* Paris, Hatier, 1997.
MALLARME Stéphane, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard,* Poésies et autres textes, Librairie Générale Française, 2005.
MALRIEU Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.
MARC Edmond, *Psychologie de l'identité*, *Soi et le groupe*, Paris, Dunod, 2005.
MAUGUE Annelise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle, 1871-1914*, Editions Rivages, 1987.
MERCIER Michel, *Le roman féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
MERLE A. Williams, *Henry James and the Philosophical Novel*, *Being and seeing*, Cambridge University Press, 1993.
MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Editions Gallimard, 1964.
MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Editions Gallimard, 1964.
MEYER Michel, *Langage et littérature,* Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
MILLS Sara, *Feminist Stylistics*, London: Routledge, 1995.
MISRAHI Robert, *Le bonheur*, *essai sur la joie*, Paris, Hatier, 1994.

MISRAHI Robert, *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance,* Paris, Colin, 1996.
MOI Toril, *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London and New York, Routledge, 1985.
MOSCONI Nicole, *Femmes et savoir, La société, l'école et la division sexuelle des savoirs*, Paris, L'Harmattan, 1994.
NACCACHE Lionel, *Le nouvel inconscient*, *Freud, Christophe Colomb des neurosciences*, Odile jacob, 2006.
NANCY Jean-Luc, *Etre singulier pluriel*, Editions Galilée, 1996.
NAUGRETTE Jean-Pierre, *Dr Jekyll & Mr Hyde*, *Figures mythiques*, Editions Autrement, Paris, 1997.
NEALE Catherine, ed., *George Eliot: Middlemarch*, Penguin Critical Studies, Penguin Books, 1989.
NIEDZWIECKI Patricia, *Le langage au féminin*, Castells Editions, 2000.
OLSEN Tillie, *Silences*, London, Virago, 1980.
ORTEMANN Marie Jeanne, (coordinateur), *Les avatars du réalisme,* Colloque de Nantes, 3 et 4 décembre 1999, Université de Nantes, CRINI, Ouest-Editions, Presses Académiques de l'Ouest, 2000.
ORTEMANN Marie-Jeanne, *Elizabeth Bishop, Synthèse sur The Complete Poems*, Nantes, Editions du temps, 2002.
ORTEMANN Marie Jeanne, (textes réunis et présentés par), *Le narratif, le poétique, l'argumentatif*, Université de Nantes, CRINI, Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l'Interculturalité, Presses de l'université de Nantes, 1997.
ORTEMANN Marie Jeanne, *Pratiques de l'écriture : de la lecture de l'oeuvre à l'oeuvre de la lecture : pratique raisonnée de l'explication de texte et de la dissertation,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
PEJU Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Robert Laffont, 1981.
PEYTARD J. ed., *Littérature et classe de langue*, *français langue étrangère*, Hatier, 1982.
PINSKY Robert, *The Situation of Poetry, Contemporary Poetry and Its Traditions*, Princeton University Press, 1976.
PLANTE Christine, *La petite sœur de Balzac, Essai sur la femme auteur,* Paris, Seuil, 1989.
PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
POYNTON Cate, *Langage and Gender: Making the Difference*, Oxford University Press, 1989.
PRAT Annis ed., *Doris Lessing Studies,* London, The University of Wisconsin Press, 1974.
RABATE Dominique, ed., *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, 1996.
RANCIERE Jacques, *La Mésentente*, *Politique et Philosophie*, Editions Galilée, 1995.
REBOUL Olivier, *Langage et idéologie*, Presses Universitaires de France, 1980.
REGAN Stephen ed., *The Nineteenth-Century Novel: A Critical Reader*, The Open University, London and New York, Routledge, 2001.
REGARD Frédéric, Equipe de recherche sur les systèmes d'écriture du monde Anglophone, Saint Etienne, *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Autobiography,* Publications de l'Université de Saint Etienne, 2003.
RICH Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Bantam Edition, 1977.

RICH Adrienne, *On Lies, Secrets and Silences: Selected Prose*, *1966-1978*, New York: Norton, 1979.
RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
RICOEUR Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études,* Paris, Stock, 2004.
RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.
RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Bayard, 2004.
RICOEUR Paul, *Temps et récit,* Paris, Editions du seuil, 1985.
RILEY Denise, *The Words of Selves: Identification, Solidarity, Irony*, Stanford University Press, 2000.
RIMMON-KENAN Shlomith, *Narrative Fiction*, *Contemporary Poetics*, London and New York: Routledge, 1994.
ROMAINE Suzanne, *Language in Society: An Introduction to Sociolinguistics*, Oxford University Press, 1994.
ROSSET Clément, *Loin de moi*, Paris, Editions de Minuit, 1999.
RUANO-BORBALAN Jean Claude, *L'identité : l'individu, le groupe, la société,* Auxerre, Editions Sciences Humaines, 1998.
RUSS Joanna, *How to Suppress Women's Writing*, London: The Women's Press, 1983.
SABOT Philippe, *Philosophie et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1956.
SARRAUTE Nathalie, *L'usage de la parole,* Paris, Gallimard, 1983.
SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985.
SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, (1916), Paris, Payot, 1972.
SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Collection Poétique, Paris, Editions du Seuil, 1989.
SCOTT Joan, *La citoyenne paradoxale : les féministes françaises et les droits de l'homme,* Paris, A. Michel, 1998.
SECHEHAYE Marguerite, (1950), *Journal d'une schizophrène,* Paris, PUF, 2000.
SHAW Valérie, *The Short Story: A Critical Introduction*, London and NewYork: Longman, 1983.
SHOWALTER Elaine, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London: Virago Press, 1987.
SHOWALTER Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London: Virago Press, 1978.
SHOWALTER Elaine, *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*, New York: Oxford University Press, 1991.
SOPHOCLE, *Antigone, Théâtre complet,* Paris, Garnier Flammarion, 1964.
SOUPEL Serge, *La littérature de langue anglaise des origines à nos jours,* Ellipses, 1995.
STUBBS Patricia, *Women & Fiction, Feminism & the Novel 1880-1920*, Methuen, 1981.
SUHAMY Henri, *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1994.
SULEIMAN Susan R. and CROSMAN I. ed., *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation,* Princeton University Press, 1980.
SWIGART Jane, *Le mythe de la mauvaise mère*, *Les réalités affectives de la maternité*, Paris, Robert Laffont, 1992.
SWINDEN Patrick ed., *George Eliot: Middlemarch*, Casebook series, Macmillan Education Ltd, 1972.
TAMBLING Jeremy, *Narrative and Ideology*, Open University Press, 1991.
THOMPSON G.R. ed., *Great Short Works of Edgar Allan Poe,* New York: Harper & Row, 1970.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *La tentation du livre sur rien*, *Naturalisme et Décadence*, Editions InterUniversitaires, 1994.
TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
TOMPKINS Jane P. ed., *Reader-Response Criticism*: *From Formalism to Post-Structuralism*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980.
VERLEY Claudine, *A Guide to the critical reading of Fiction in English*, Editions Ophrys, 1998.
WALDER Dennis ed., *The Nineteenth-Century Novel: Identities*, The Open University, London and New York: Routledge, 2001.
WALKER Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens,* New York: Harper & Row, 1983.
WARREN W. Joyce, *The American Narcissus, Individualism and Women in Nineteenth-Century American Fiction*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1989.
WATT Ian, *The Rise of the Novel*, *Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, (1957) Penguin Books, Pelican Books, 1972.
WHARTON Edith, *A Backward Glance*, *An Autobiography*, (1933), Simon & Schuster, Touchstone Edition, 1998.
WIDDOWSON H.G., *Stylistics and the Teaching of Literature*, Longman, 1975.
WILDE Oscar, *The Artist as Critic*, *Critical Writings of Oscar Wilde*, Richard Ellmann, ed., The University of Chicago Press, 1982.
WOLLSTONECRAFT Mary, *Vindication of the Rights of Woman*, Harmondsworth, Penguin Books, 1975.
WOOLF Virginia, *A Room of One's Own,* (1928), London: Panther Books, Granada Publishing, 1963.
WOOLF Virginia, *Women and Writing,* ed. Michèle Barrett, London, 1979.
WORDSWORTH William, *Lyrical Ballads,* London & New York: Routledge, 1991.
YAGUELLO Marina, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1978.
YAGUELLO Marina, *Subjecthood and Subjectivity: The status of the subject in linguistic theory*, Proceedings of the Colloquium « The Status of the subject in Linguistic Theory », London, 19-20 March 1993, Institut français du Royaume-Uni, Editions OPHRYS, 1994.
ZINK Michel, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

Articles :

BARTHES Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Editions du Seuil, 1982.
BARTHES Roland, « Jeunes chercheurs », in *Le bruissement de la langue,* Editions du seuil, 1984.
BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, 1984.
BAZIN Claire, « "Homelessnes of Self*"*: Janet Frame's Autobiography », in *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, Frédéric Regard ed., Equipe de recherche sur les systèmes d'écriture du monde anglophone, Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2003.
BERNARD Catherine, « *The Waves* : vers une poétique de la sensation », in *Le narratif, le poétique, l'argumentatif,* Nantes, Université de Nantes, 1997.
BIRCH Dinah, « Gender and Genre », in *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*, ed. Bonner Frances et al, 1992.
BRUGIERE Bernard, « Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature », in *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Max Duperray ed., Clermont Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1984.
CORREA Delia da Sousa, "The Portrait of a Lady and the house of fiction", in Dennis Walder ed., *The Nineteenth-Century Novel: Identities*, The Open University, London and New York, Routledge, 2001.
COUZIC Taïna Tuhkunen, « Quelle place pour les femmes dans la poésie contemporaine ? », in *Gare maritime, poésie contestataire des Etats-Unis*, mars 2000.
DUPERRAY Max, « Les avatars du double : dédoublement et duplication dans le récit fantastique » in *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Max Duperray ed., Clermont Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1984.
COTTE Pierre, « Le genre est une métalangue » in *FEMININ/MASCULIN*, *Littératures et cultures anglo-saxonnes* : Actes du 38ème congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (SAES), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.
EMERSON Ralph Waldo, « Self-reliance », (1841), in *Emerson's Essays*, London, J.M. Dent & Sons Ltd, 1961.
FISH Stanley, "Is There a Text in this Class?", in *The Authority of Interpretive Communities,* Harvard University Press, 1980.
GALATANU Olga, « Les argumentations du discours lyrique », in Marie Jeanne Ortemann, (textes réunis et présentés par), *Le narratif, le poétique, l'argumentatif*, Université de Nantes, CRINI, Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l'Interculturalité, Presses de l'Université de Nantes, 1997.
GASPARD Françoise, « Le sujet est-il neutre ? », in François Dubet et Michel Wieviorka (sous la direction de), Colloque de Cerisy, *Penser le sujet* (Autour d'Alain Touraine), Librairie Arthème Fayard, 1995.
GUILLEN Matthew, « On Being and Becoming Isabel Archer: the Architectonic of Jamesian Method », in *Les lumières américaines*, Revue Française d'Etudes Américaines, Mai 2002.
HALLEY Janet, "Female Autonomy in Milton's Sexual Politics" in *John Milton, Paradise Lost,* Norton Critical Edition, 1993.

IMBERT Michel, « 'The Yellow Wallpaper' : la matrice des chimères » in *Vertiges de la création, Essais sur des œuvres britanniques et américaines, Cahiers Charles V, n° 26*, juin 1999.
ISER Wolfgang, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", in Jane P. Tompkins ed., *Reader-Response Criticism*: *From Formalism to Post-Structuralism*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980.
IZZO Donatella, "*The Portrait of a Lady* and Modern Narrative", in Joel Porte, ed., *New Essays on The Portrait of a Lady*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
JAMES Henry, *The Art of Fiction*, (1884), in *Henry James, Literary Criticism*, *Volume One: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, The Library of America, Literary Classics of the United States, New York, 1984.
JENSEN Merete Stistrup, « La notion de nature dans les théories de l''écriture féminine' » in *Parler, Chanter, Lire, Ecrire*, *Clio*, *Histoire, Femmes et Sociétés*, Presses Universitaires du Mirail, 2000.
KARL Frederick R., « Doris Lessing in the Sixties: The New Anatomy of Melancholy », in *Doris Lessing Critical Studies*, The University of Wisconsin Press, 1974.
LAUGIER Sandra, « Wittgenstein, la subjectivité et la « voix intérieure », in *Revue de Métaphysique et de Morale, Subjectivité et langage*, Avril-Juin 2000, PUF.
LECERCLE Jean-Jacques, « Contre l'identité », in *FEMININ/MASCULIN*, *Littératures et cultures anglo-saxonnes* : Actes du 38ème congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (SAES), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.
LETISSIER Georges, « 'Goblin Market' de Christina G. Rossetti : 'sororité' et tentations d'innocence », in *Cahiers victoriens et édouardiens*, 59, Textes réunis par Annie Escuret, Publications Montpellier 3, avril 2004.
MANNING Susan, "How Conscious Could Consciousness Grow?–Emily Dickinson and William James", in *Soft Canons*, *American Women Writers & Masculine Tradition*, Karen L. Kilcup ed., University of Iowa Press, 1999.
ORTEMANN Marie Jeanne, « Le *Frankenstein* de Mary Shelley et le réalisme visionnaire », in *Les avatars du réalisme*, Marie-Jeanne Ortemann (coordinateur), Colloque de Nantes, 3 et 4 décembre 1999, Nantes, Ouest-Editions, Presses Académiques de l'Ouest, 2000.
POE Edgar Allan, « The Philosophy of Composition », in *Complete Poems and Selected Essays*, The Everyman Library, 1995.
RAMEL Annie, « 'A little bruise, a little hole somewhere' » : la fêlure dans *The Portrait of a Lady* », in *Etudes de poétique*, Etudes rassemblées par Josiane Paccaud-Huguet et Michèle Rivoire, Presses Universitaires de Lyon, 2001.
PIMENTEL-ANDUIZA Luz Aurora, « Metaphoric Narration, the Role of Metaphor in Narrative Discourse », in Fiction, Narratologie, Texte, Genre, Actes du symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée XIème congrès international (Paris, août 1985).
RIPPL Gabriele, « Wild Semantics : Charlotte Perkins Gilman's Feminization of Edgar Allan Poe's Arabesque Aesthetics », in *Soft Canons, American Women Writers & Masculine Tradition*, Karen L. Kilcup ed., University of Iowa Press, 1999.
SAVINEL Christine, « Le secret biographique, effacement et justification », in Patrick Dimascio, (Textes réunis par), *L'auteur à l'œuvre, Incidences de la Psychanalyse*, Fontenay/Saint-Cloud, E.N.S. Editions, 1990.
SCHOR Naomi, "Fiction as interpretation/ Interpretation as Fiction" in *The Reader in the Text,* Essays on Audience and Interpretation, Princeton University Press, 1980.

VEEDER William, “The Portrait of a Lack”, in Joel Porte, ed., *New Essays on The Portrait of a Lady*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
VIDAUD Richard, « *Wide Sargasso Sea* et *Jane Eyre* ou de la répétition extratextuelle », in *Alizés*, Revue angliciste de la Réunion, Eileen Williams-Wanquet ed., *Writing as Re-Vision*, 20, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de la Réunion, 2001.
WOLKENSTEIN Julie, « Portrait d’une lectrice : la representation du Romanesque dans *The Portrait of a Lady* », in *The Portrait of a Lady, Henry James, Jane Campion*, ouvrage dirigé par Claudine Verley, Ellipses, 1998.
WOOLF Virginia, “Modern Fiction” (1919), in *The Common Reader*, *First Series*, The Hogarth Press, 1984, p 150.
YAGUELLO Marina, *Subjecthood and Subjectivity: The status of the subject in linguistic theory*, Proceedings of the Colloquium « The Status of the subject in Linguistic Theory », London, 19-20 March 1993, Editions OPHRYS, Institut français du Royaume-Uni, 1994.

Oeuvres littéraires mises en regard avec les textes du corpus :

AUSTEN Jane, *Pride and Prejudice*, (1813), The Penguin English Library, 1976.
BAZIN Hervé, *Vipère au poing*, Editions Grasset, 1948.
BRETCHT Bertolt, *L'Exception et la règle,* Paris, Editions de l'Arche, 1974.
BRONTË Charlotte, *Jane Eyre*, (1847), Penguin Popular Classics, 1994.
BRONTË Emily, *Wuthering Heights*, (1847), The Penguin English Library, 1965.
BUTOR Michel, *La Modification,* Paris, Editions de Minuit, 1992.
CARROLL Lewis, *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and through the Looking-Glass*, New York and London: W.W. Norton, 2000.
CHOPIN Kate, *The Awakening*, *The Awakening and Selected Stories*, Penguin Classics, 1983.
CHOPIN Kate, *The Story of an Hour*, *The Awakening and Selected Stories*, Penguin Classics, 1983.
DE LUCA Erri, *Le contraire de un : nouvelles,* Paris, Gallimard, 2003.
DEFOE Daniel, *Moll Flanders*, (1722), Penguin Popular Classics, 1994.
DRABBLE Margaret, *The Waterfall*, (1969), Penguin Books, 1971.
DU MAURIER Daphne, *Rebecca*, Virago, 2003.
ELIOT George, *Middlemarch*, (1871), New York and London: W. W. Norton & Company, 2000.
FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, (1856), Paris, Librairie Générale Française, 1983.
GARRETA Anne, *Sphinx*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1986.
GILMAN Charlotte Perkins, *Herland*, (1915), The Women's Press, 1979.
HARDY Thomas, *Selected Poetry and Non-Fictional Prose*, Macmillan Press, 1997.
HARDY Thomas, *Tess of the D'Urbervilles*, (1891), Penguin Classics, London: Penguin Books, 1998.
HARDY Thomas, *Under the Greenwood Tree or the Mellestock Quire: A Rural Painting of the Dutch School*, (1872), Mac Millan, 1947.
JAMES Henry, *The Turn of the Screw*, Penguin Classics, 1982.
JAMES Henry, *The Golden Bowl*, Oxford University Press, 1983.
JAMES Henry*, What Maisie Knew,* London: Penguin Classics, 1985.
JUMP Harriet Devine, ed., *Nineteenth-Century Short Stories by Women, a Routledge Anthology,* Routledge, London and New York, 1998.
KAFKA Franz, *La Métamorphose*, (1915), GF Flammarion, 1999.
KAFKA Franz, *Le Procès,* Paris, Gallimard, 1972.
KUNDERA Milan, *L'identité*, Paris, Editions Gallimard, 2000.
LESSING Doris, *The Memoirs of a survivor,* London: Pan Books, 1976.
MAUPASSANT Guy de, *Le Horla et autres histoires*, L'école des loisirs, Paris, Editions du Seuil, 1993.
MILTON John, *Paradise Lost,* New York & London: Norton Critical Edition, 1993.
NIN Anaïs, *Cities of the Interior*, Volume One, Quartet Books, 1979.
PERRAULT Charles, *Contes,* Paris, Librairie générale française, 2006.
PLATH Sylvia, *The Bell Jar,* London: Faber and Faber, 1996.
POE Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems*, Penguin Books, 1982.
PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Editions Jean de Bonnot, 1989.
RHYS Jean, *Wide Sargasso Sea*, London: Penguin Classics, 2000.
SHELLEY Mary, *Frankenstein*, London: Dent & New York: Dutton, 1960.

SHELLEY Percy, *Prometheus Unbound*, Paris, Aubier-Flammarion, 1968.
STEVENSON Robert Louis, *Dr Jekyll and Mr. Hyde*, (1886), London: Everyman's Library, 1974.
TWAIN Mark, *Huckleberry Finn*, Oxford University Press, 1999.
WALKER Alice, *The Color Purple,* New York: Simon & Schuster, 1982.
WHARTON Edith, *The Age of Innocence*, (1920), Penguin Popular Classics, 1996.
WHARTON Edith, *Madame de Treymes,* London: Virago press, 1984.
WHARTON Edith, *Stories,* Penguin Classics, 1990.
WOOLF Virginia, *Orlando: A Biography*, (1928), Granada Publishing, Panther Books, 1977.
WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, (1925), Penguin Modern Classics, Penguin Books, 1964.

Ouvrages de référence :

BARAQUIN Noëlla, BAUDART Anne, DUGUE Jean, LAFFITTE Jacqueline, RIBES François, WILFERT Joël, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 2000.
CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 2005.
DUCROT Oswald et SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995.
GARDES-TAMINE Joëlle, HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire,* Paris, Armand Colin, 1993.
LAPLANCHE Jean et PONTALIS J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

Table des matières

Pages

INTRODUCTION.....1

PREMIERE PARTIE : Stratégies d'écriture et construction du sujet..... 18

Chapitre 1 : Mêmeté et ipséité..... 23

A ***Théories de construction du sujet***..... 26
1. Théories du sujet.....26
2. Théories de la lecture.....37

B La fin de l'illusion de l'unité dans The Portrait of a Lady.....41

C Dislocation dans The Yellow Wallpaper.....58

D Le sujet décentré dans les poèmes de Dickinson.....70

Chapitre 2 : L'altérité : Sujet et objet.....83

A L'altérité dans The Portrait of a Lady.....86

B Le sujet face à l'objet : Perception dans The Yellow Wallpaper.....101

C L'altérité dans la poésie de Dickinson 109

DEUXIEME PARTIE : Genre(s) et subjectivité : le littéraire en question..... 127

Chapitre 3 : L'entrelacs du narratif et du poétique.....130

A ***Le narratif dans les textes du corpus***.....134
1. La narration dite de 3ème personne dans The Portrait of a Lady.....135
2. L'énonciation dans The Yellow Wallpaper..... 141

B Le poétique dans les trois textes.....157
1. La métaphore et la comparaison dans The Portrait of a Lady.....157
2. Le poétique dans The Yellow Wallpaper..... 164
3. Le sujet lyrique dans les poèmes de Dickinson 167

C L'entrelacs du narratif et du poétique dans les textes.....171
1. The Portrait of a Lady.....173
2. The Yellow Wallpaper confronté à un extrait de Tess of the d'Urbervilles.....181
3. Poèmes de Dickinson 189

Chapitre 4 : Le fantastique..... 201

A Vacillement, hésitation..... 207

B La figure du double..... 214

C Folie, perte de perception du réel ou conscience altérée..... 227

TROISIEME PARTIE : Sujet et genre linguistique.....257

Chapitre 5 : Les implications du genre..... 261

A Le genre dans la langue et dans les textes du corpus.....263
1. Le masculin, le féminin et la question des langues à genre.....263
2. Le neutre.....270
3. L'épicène.....273
4. Le masculin dit générique 279

B Les implications du genre dans l'effet-personnage des textes du corpus 286
1. La figure d'Antigone.....290
2. Le mythe de Lilith.....295
3. Réécriture du conte de Barbe Bleue.....298

C Genre et Gender.....300

Chapitre 6 : Effet-personnage et stratégies discursives.....310

A Œuvres du XIX^e^ siècle situées en amont des textes du corpus.....315

B Œuvres contemporaines aux textes sélectionnés.....332

C Œuvres en aval des textes du corpus.....349

QUATRIEME PARTIE : une rhétorique de l'universel et du singulier.....368

Chapitre 7 : L'identité plurielle.....374

*A **Etre ou ne pas être – un, plusieurs, ou zéro***..... 377
1. The Portrait of a Lady à l'épreuve du Dasein de Heidegger..... 377
2. Passage de l'un à plusieurs – le contraire de l'un.....388

*B **Le sujet dans une perspective systémique***.....392

*C **Structuration textuelle dans le corpus***……..404

Chapitre 8 : Le déroulement de la conscience……....413

*A **Etre et temps : un jeu entre fluidité et structure***……416

*B **La terreur et les signes***.....429

*C **La Conscience***……..445
1 Le centre de conscience dans The Portrait of a Lady……..….447
2 L'affect et l'élaboration d'une conscience dans The Yellow Wallpaper.....465
3 La circonférence de la conscience dans la poésie de Dickinson……470

CONCLUSION GENERALE..... 491

ANNEXES.....516

BIBLIOGRAPHIE.....519

TABLE DES MATIERES.....535

RESUME

L'étude d'un corpus transgénérique de la fin du XIX[e] siècle, constitué de *The Portrait of a Lady* de Henry James, *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman et d'une sélection de poèmes d'Emily Dickinson révèle l'entrelacs des genres en tant que fondement fictionnel à une rhétorique du sujet.

Protéiformes sans toutefois se situer hors catégorie, ils ont recours à une écriture spiroïdale qui est la conjonction parfaite du narratif et du poétique. Leur emploi du féminin et de l'épicène fait apparaître les distinctions de genre linguistique qui avaient été occultées dans les écrits romantiques et réalistes.

L'emphase que ces textes mettent sur l'énonciation et leur prise de distance avec les conventions narratives les différencient des textes précédents. Se détournant du cartésianisme, ils proposent une déconstruction du sujet qui n'aboutit pas toutefois à une vision aporétique. Remettant sans cesse en question l'apparente unité de la perception et de la conscience, ils construisent une vision kaléidoscopique qui montre le sujet et le réel comme complexes et torturés, rarement absurdes.

TITLE

« I – "Tim" – and – Me! »: the Emphasis on Gender and the Intertwining of Narrative and Poetic Devices as a Fictional Basis for a Rhetoric of the Subject in *The Portrait of a Lady* by Henry James, *The Yellow Wallpaper* by Charlotte Perkins Gilman and a selection of poems by Emily Dickinson.

ABSTRACT

This essay studies subjectivity in literary discourse through an Emersonian triptych published at the end of the 19th century: a novel, *The Portrait of a Lady* by Henry James, a short story, *The Yellow Wallpaper* by Charlotte Perkins Gilman and a selection of poems by Emily Dickinson, which all reveal crucial links between the twin issues of genre and gender.

These works combine the most challenging features of Romanticism and of Modernism and raise explicit questions on perception and subjectivity. They challenge linguistic conventions through the intertwining of narrative and poetic devices and thus create an innovative literary discourse. Moving away from the Cartesian Subject, while avoiding the *aporia* of postmodern thought, they favour a heuristic mode of writing which engenders a specific rhetoric of the subject.

DISCIPLINE
Etudes anglophones (littérature américaine)

MOTS CLES
Subjectivité, genre, *gender*, corpus transgénérique, conscience, altérité.

INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE :

RESUME

L'étude d'un corpus transgénérique de la fin du XIX^{e} siècle, constitué de *The Portrait of a Lady* de Henry James, *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman et d'une sélection de poèmes d'Emily Dickinson révèle l'entrelacs des genres en tant que fondement fictionnel à une rhétorique du sujet.

Protéiformes sans toutefois se situer hors catégorie, ils ont recours à une écriture spiroïdale qui est la conjonction parfaite du narratif et du poétique. Leur emploi du féminin et de l'épicène fait apparaître les distinctions de genre linguistique qui avaient été occultées dans les écrits romantiques et réalistes.

L'emphase que ces textes mettent sur l'énonciation et leur prise de distance avec les conventions narratives les différencient des textes précédents. Se détournant du cartésianisme, ils proposent une déconstruction du sujet qui n'aboutit pas toutefois à une vision aporétique. Remettant sans cesse en question l'apparente unité de la perception et de la conscience, ils construisent une vision kaléidoscopique qui montre le sujet et le réel comme complexes et torturés, rarement absurdes.

TITLE

« I – "Tim" – and – Me! »: the Emphasis on Gender and the Intertwining of Narrative and Poetic Devices as a Fictional Basis for a Rhetoric of the Subject in *The Portrait of a Lady* by Henry James, *The Yellow Wallpaper* by Charlotte Perkins Gilman and a selection of poems by Emily Dickinson.

ABSTRACT

This essay studies subjectivity in literary discourse through an Emersonian triptych published at the end of the 19th century: a novel, *The Portrait of a Lady* by Henry James, a short story, *The Yellow Wallpaper* by Charlotte Perkins Gilman and a selection of poems by Emily Dickinson, which all reveal crucial links between the twin issues of genre and gender.

These works combine the most challenging features of Romanticism and of Modernism and raise explicit questions on perception and subjectivity. They challenge linguistic conventions through the intertwining of narrative and poetic devices and thus create an innovative literary discourse. Moving away from the Cartesian Subject, while avoiding the *aporia* of postmodern thought, they favour a heuristic mode of writing which engenders a specific rhetoric of the subject.

DISCIPLINE
Etudes anglophones (littérature américaine)

MOTS CLES
Subjectivité, genre, *gender*, corpus transgénérique, conscience, altérité.

INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE :